HAL
open science

L'oeuvre poétique de Léopold Sédar Senghor : esthétique de la reception, procès de la création

Issiaka Ahmadou Singare

To cite this version:

Issiaka Ahmadou Singare. L'oeuvre poétique de Léopold Sédar Senghor : esthétique de la reception, procès de la création. Linguistique. Université de Cergy Pontoise, 2012. Français. NNT : 2012CERG0654 . tel-01128046

HAL Id: tel-01128046

https://theses.hal.science/tel-01128046v1

Submitted on 9 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE CERGY-PONTOISE

ECOLE DOCTORALE DE DROIT ET SCIENCES HUMAINES

THESE DE DOCTORAT D'ETAT

Ancien régime
Arrêté du 5 juillet 1984, dispositions transitoires, alinéa 1

ETUDES AFRICAINES

présentée et soutenue par :
ISSIAKA AHMADOU SINGARE
avec l'intention d'obtenir le titre de Docteur d'Etat es-lettres

L'ŒUVRE POETIQUE DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR ESTHETIQUE DE LA RECEPTION, PROCES DE LA CREATION

Sous la direction du Pr Daniel Delas

(Volume 1)

JURY :

Pr Daniel DELAS	**Université de Cergy-Pontoise**	**Directeur de thèse**
Pr Papa Samba DIOP	**Université de Paris-Est**	**Examinateur**
Pr Christian CHAULET-ACHOUR	**Université de Crgy-Pontoise**	**Examinateur**
Pr Oumar SANKHARE	**U. Cheikh Anta Diop Dakar**	**Rapporteur**
MCF /HDR Dominique RANAIVOSON	**U. Lorraine**	**Rapporteur**

Date de soutenance : 15 décembre 2012 ; Salle des thèses

A tous ceux qui me furent chers
et qui ne sont plus

REMERCIEMENTS

Qu'il nous soit permis de remercier :

- le Pr Daniel Delas : il nous a suggéré le titre de cette thèse et a bien voulu en assurer la direction ;

- Mme Singaré Salamatou Maïga, notre épouse qui a assuré la première mise en forme de notre manuscrit après l'avoir relu et apporté des corrections ;

- Mme Kéïta Jacqueline Samaké, notre assistante qui, avec dévouement et abnégation a assuré la mise en forme définitive du manuscrit, ne ménageant ni sa personne ni son temps ;

M. Diarra Doumbia, Informaticien maintenancier à l'IUG de Bamako pour son appui lors de la mise en forme des parties techniques ;

- tous ceux qui, de près ou de loin, ont permis la réalisation de cette thèse ; en particulier, mes collègues professeurs de la Coopération Française qui sont intervenus pour pallier le déficit de documents en mettant à ma disposition les ouvrages que je ne manquais pas de leur indiquer ou en me les faisant parvenir depuis Paris ; ils ont pour noms : Mlle Marie-Thérèse Pautet, M. Alain Gnemmi, Mme Pascale Koenigsberg et son époux M. Gerald Cahen.

AVANT-PROPOS

Pour des raisons de commodité, nous avons combiné les deux méhodes d'indication des références. Les références des ouvrages sur Senghor et des ouvrages divers sont indiquées par des renvois en notes de bas de page. Celles des œuvres de Senghor sont indiquées à l'aide d'un millésime suivi d'un chiffre lequel correspond à un numéro de page. Les différents millésimes utilisés sont rappelés ci-dessous avec en regard les ouvrages auxquels ils renvoient.

1964 : **Liberté 1. Négritude et Humanisme**
1971 : **Liberté 2. Nation et Voie Africaine du Socialisme**
1977 : **Liberté 3. Négritude et Civilisation de l'Universel**
1983 : **Liberté 4. Socialisme et Planification**
1992 : **Liberté 5. Négritude et Dialogue des Cultures**
1980 : **La Poésie de l'Action**
1990 : **Œuvre poétique**

Œuvre poétique est le titre sous lequel les éditions du Seuil ont regroupé la totalité des poèmes produits par Senghor. L'ouvrage a été publié après cinq rééditions de **Poèmes** qui avait regroupé l'ensemble des recueils senghoriens à l'exception de **Elégies majeures** et de **Poèmes perdus**. Son intérêt est donc double : il met à la disposition du lecteur, en un seul volume, la totalité de la production poétique de Senghor ; en outre il permet d'apprécier, plus de quarante ans après leur publication, les tous premiers poèmes de l'auteur.

Les titres des ouvrages comme ceux des revues sont en caractères romains gras. Les titres des articles sont en caractères italiques gras. Les caractères italiques maigres sont utilisés pour mettre en exergue les citations tirées des œuvres de Senghor mais aussi pour écrire les mots et expressions d'origine étrangère.

*

* *

La présente thèse possède une histoire qui mérité d'être relatée. Elle éclaire sur un certain nombre de points en particulier, sur le temps consacré à son élaboration. Il faut se reporter au 15 décembre 1975 pour en situer les origines. Ce jour-là, dans une atmosphère très passionnée, devant un public d'étudiants enthousiastes et un jury présidé par le Pr Marie-Claire Banquart de Paris X-Nanterre et comprenant, comme membres, Jacques Chevrier de Paris XIII Val-de-Marne, Directeur de recherches et Barthélémy Kotchy de l'Université Nationale de Côte d'Ivoire, nous soutenions une thèse de doctorat de spécialité sur le thème : ***André Moraux – Léopold Sédar Senghor : deux hommes et le Destin***. C'était l'époque où, en Afrique francophone subsaharienne, il était de bon aloi de se déterminer « pro » ou « anti » négritude. Nous étions des premiers qui, avec véhémence, refusions d'abonder dans les vues de Kotchy. Cela nous a valut une soutenance plusieurs fois interrompue par de vifs applaudissements à telle enseigne que le président du jury menaça de faire évacuer la salle si cela continuait. Notre audace, voire notre imprudence, nous valut, au bout de trois heures de débats suivies d'une délibération exceptionnellement longue, la mention « très bien mais sans l'unanimité du jury ».

La raison de la restriction, sur le champ, fut connue : nous avions indisposé un membre de jury en le contestant, à la grande satisfaction du public venu assister à la soutenance. Mais, ce qui est resté inconnu de ce même public, c'est que, deux ans auparavant, nous avions déjà fait preuve d'indépendance d'esprit en récusant le sujet que me proposait mon directeur de recherche : un bilan critique des productions des poètes de la négritude. Il avait son idée, il travaillait, à l'époque, sur **Littérature nègre** qui sera publié en 1974 par Armand Colin. Or, depuis fort longtemps, avec l'intention de démontrer que la négritude est liée, non à la couleur de la peau, mais au déni de culture opposé aux Nègres, nous avions choisi d'effectuer une étude mettant en parallèle Malraux et Senghor, une étude fondée sur la comparaison entre les itinéraires de deux hommes, appartenant à deux mondes différents mais qui ont conçu la Culture comme le but ultime de l'activité humaine.

Nous étions trois impétrants, ce mois de décembre 1975 : Cheick Oumar Dembélé qui avait travaillé, à la grande satisfaction de Chevrier, sur la tradition orale recueillie auprès d'un chasseur bamanan du Bélédougou, Amari Diarra, et Abdoulaye Keïta dont la thèse a porté sur la comparaison entre deux épopées : celle de Roland et celle de Soundjata Kéïta. Après nos soutenances, nous fumes admis à dispenser des cours à l'Ecole Normale Supérieure de Bamako pour former des professeurs destinés à exercer dans l'enseignement secondaire général,

technique ou professionnel. Mais, voilà que dès 1976 avec l'appui de notre directeur de recherches, à mon insu, mes deux collègues obtenaient des inscriptions pour préparer une thèse de doctorat d'Etat. Quand j'en fus informé, il était déjà trop tard pour solliciter une inscription. J'ai donc attendu 1977 pour déposer, à mon tour, mon sujet, à la suite de mon inscription à l'Université de Paris X-Nanterre. L'année d'avant, Senghor célébrait son soixante dixième anniversaire. Présence africaine en profita pour lui consacrée un livre d'hommages à la rédaction duquel contribua le Pr Albert Memmi.

La lecture de sa contribution nous permit de connaître son adresse. S'ensuivit, entre nous, un échange de lettres au terme duquel il accepta d'être notre directeur de recherches. Le sujet retenu était **Poésie, poétique et politique culturelle de Léopold Sédar Senghor**. Notre intention était de produire une somme à partir des poèmes et des essais de Senghor. Memmi n'y vit pas d'objection mais nous recommanda de donner un fond sociologique au travail et nous suggéra la lecture de **Traité de sociologie de Gurvitch**, en particulier, la lecture de sa contribution personnelle à l'élaboration de ce traité, contribution intitulée ***Sociologie de la littérature***. Cette suggestion nous permit d'enrichir notre bibliographie avec la lecture d'autres ouvrages relatifs à la sociologie de la littérature.

Voilà donc le terrain balisé pour l'élaboration de cette thèse : un professeur de renom avait accepté de nous guider dans nos recherches, notre sujet de recherche était retenu, notre bibliographie se constituait progressivement. C'était en 1977 et la soutenance était prévue pour 1982. Elle ne put avoir lieu pour la simple raison que, trois ans après le dépôt de notre sujet et son enregistrement au fichier central des thèses de Paris X Nanterre, nous avons été nommé directeur national adjoint de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique. Pendant quatre années, de 1980 à 1984, nous avons dû ranger la thèse dans les tiroirs pour nous occuper de nos nouvelles fonctions, à la grande satisfaction des populations concernées. Lorsque nous avons été libéré de nos charges, nous avons repris les recherches et une soutenance fut programmée dans le courant du dernier trimestre 1987. Elle ne put avoir lieu, les exemplaires de la thèse n'ayant pas été déposés dans les délais requis. Entre temps, le Pr Albert Memmi fait valoir ses droits à la retraite. Avant de partir, il prend soin de nous confier à un de ses collègues, le Pr Bureau, lequel, se sentant non indiqué pour diriger une thèse sur Senghor nous recommanda de nous adresser au Pr. Louis-Vincent Thomas, de la Sorbonne.

C'est alors que nous eûmes un réflexe. Les professeurs Albert Memmi, Bureau et L.V.Thomas sont des sociologues. Or Senghor se veut plus poète que penseur. Par conséquent, pourquoi ne

pas travailler sous la direction d'un professeur de Lettres ? Nous nous sommes donc adressé à l'UFR de lettres de Nanterre qui nous conseilla de prendre contact avec le Pr Daniel Delas. Ce que nous fîmes et ce qui nous permit de poursuivre nos travaux. A notre nouveau directeur de recherches, nous soumîmes le texte qui devait faire l'objet d'une soutenance au cas où il aurait déposé à temps. Ses observations furent formées en trois points : texte bien rédigé, mais ce n'est pas une thèse, le ton y est celui de la polémique. Ses propos lors de notre premier entretien, furent de me préciser ce qui suit : nul ne remet en cause que Senghor soit un grand poète, mais, parallèlement à sa création poétique, il a développé tout un discours sur la poétique négro-africaine ; en un mot, Senghor a eu un projet poétique et son œuvre poétique a inspiré une abondante littérature ; par conséquent, actuellement, il ne s'agit plus de rédiger une thèse pour l'imposer, mais de s'interroger sur la conformité de sa création poétique avec la concrétisation de son projet poétique. Et, comme lecture, il nous conseilla **Pour une esthétique de la réception** de Hans Robert Jauss.

Ces observations, à la fois précises et concises, nous ouvrirent de nouveaux horizons. En particulier, nous comprimes que le temps de la polémique sur Senghor comme sujet de thèse est dépassée. Nous complétâmes la lecture du livre de Jauss par celle de la monographie consacrée à Aimé Césaire – **Aimé Césaire ou le verbe parturiant** – par le Pr Delas qui y traite des différentes formes de réception dont l'œuvre du poète martiniquais a fait l'objet. Le sujet de la thèse modifié, le travail de recherches et de rédaction reprit.

Mais, de nouveau, intervint un événement qui, tout en nous faisant acquérir de nouvelles expériences, allait nous écarter des années durant, de la vie universitaire : notre nomination, d'abord, comme expert du Bureau Exécutif Central de l'Union Démocratique du Peuple Malien (BEC/UDPM) – parti unique et constitutionnel de la République du Mali de 1979 à 1991 – ensuite, comme Directeur de Cabinet du Secrétaire aux Affaires culturelles du BEC/UDPM. De nouveau, les recherches furent interrompues pour être reprises à partir de 1991. Mais, avec plus de difficultés. En effet, à la suite du renversement du régime de l'UDPM, survenu le 26 mars 1991, les facilités dont bénéficiaient les chercheurs furent superbement ignorées par les nouveaux maîtres du pays pour qui la formation et la recherche en particulier, l'éducation nationale en générale ne furent pas des priorités. Il faudra, en définitive, attendre 2002 pour que, avec notre nomination comme directeur général d'un institut universitaire, nous pûmes poursuivre nos recherches et la rédaction de notre thèse grâce aux primes et indemnités afférentes à nos nouvelles fonctions. Ainsi, au terme d'une série de dérogations et d'un report

d'année, la thèse sera prête à être soutenue, deux ans après que nous avons fait valoir nos droits à la retraite survenue en 2010.

On s'en rend compte, le chemin parcouru a été long mais aucun obstacle ne fut suffisant pour nous détourner de notre objectif : nous réaliser à travers l'obtention du diplôme le plus élevé de l'université française, celui-là auquel Senghor dut renoncer pour se lancer en politique et qu'il a fortement recommandé aux jeunes enseignants sénégalais afin qu'ils deviennent à la fois professeurs au sens noble du terme ; c'est-à-dire enseignants et chercheurs. Quand nous déposions notre sujet en 1977 au service du doctorat de Paris X, le Mali connaissait un régime d'exception à la suite d'un coup d'Etat : le Comité Militaire de Libération Nationale. Contrairement à ce qui a pu se dire, s'écrire, en certains endroits par certaines personnes, ce régime d'exception n'était un régime d'obscurantisme. Grâce à ce régime, avec la création du Centre Pédagogique Supérieur de l'Ecole Normale Supérieure, beaucoup de Maliens purent accéder aux études post-universitaires sans quitter le territoire national. Une fois le doctorat de spécialité obtenu, ils pouvaient poursuivre ses études pour obtenir le doctorat d'Etat grâce à une série de mesures incitatives comme la possibilité de bénéficier, chaque année, de frais permettant de séjourner un mois en France pour consulter son directeur de recherches, compléter sa documentation et rédiger, l'obtention du titre de docteur d'Etat donnant droit à une prime d'enseignant supérieure au traitement mensuel.

Nous fumes, à l'Ecole Normale Supérieure de Bamako, au département d'enseignement et de recherches (DER) de Lettres, nombreux à saisir ces opportunités pour nous inscrire dans différentes universités françaises : ceux de la génération des aînés, Alfamoye Sonfo, N'Tji Idriss Mariko, Alfousseyni Konaré et ceux de ma génération, Cheick Oumar Dembélé, Abdoulaye Kéïta. Par la suite à l'exception d'Alfousseyni Konaré, tous ont abandonné. Sans réussir à soutenir dans les délais prévus, nous n'avons pas abandonné et, au cas où nos efforts seraient couronnés de succès, nous serions, après Lassana Sogodogo et Alfousséini Konaré, le troisième Malien – et, peut-être, le dernier - à porter le titre de docteur d'Etat-es-lettres. Pour quelqu'un qui a consacré sa vie aux études et à la formation de l'homme, c'est un titre de gloire et pas des moindres.

RESUME DE LA THESE

Œuvre poétique, publié en 1990 par les éditions du Seuil rassemble la totalité de la création littéraire de Léopold Sédar. Les poèmes qui y sont insérés, examinés à la lumière des déclarations de leur auteur, font déceler trois périodes de création : celle des « poèmes perdus », celle des « poèmes divers » et celle des poèmes de la maturité répartis entre les titres de recueils que sont : **Chants d'Ombre** (1945), **Hosties noires** (1948), **Ethiopiques** (1956), **Nocturnes** (1961), **Lettres d'hivernage** (1973), **Elégies majeures** (1979). Les « poèmes perdus » sont présentés comme des « poèmes imparfaits », les « poèmes divers » comme ceux qui, contrairement aux premiers, se rapprochent de l'esthétique négro-africaine et les poèmes de la maturité comme des textes illustrant « le modèle nègre ».

L'existence de ces trois étapes se justifie par le fait que Senghor a commencé à rédiger des poèmes avant de concevoir un projet poétique. Déjà, sur les bancs du collège, à Dakar, il versifiait et, une fois à Paris, dans le courant des années 1930, il se consacre, en militant nationaliste, à « la défense et l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir » injustement méconnues ou méprisées. L'une des conséquences de ce militantisme fut la découverte et la formulation des lois de l'esthétique négro-africaine ; lesquelles furent suivies de la formulation d'un projet : créer une nouvelle poésie nègre de langue française. Il entend réaliser ce projet, confie l'avoir réalisé, d'une part, à l'attention d'un public constitué par « mon peuple » et « le peuple de France » ; d'autre part, en rompant avec la poétique française traditionnelle pour renouer avec la poétique négro-africaine. Le militantisme dans le cadre de l'affirmation de la négritude a donc mené Senghor à se choisir : un public, une thématique et une poétique.

Que Senghor soit l'auteur d'une œuvre poétique de premier plan est incontestable : poète franco-sénégalais, il a élargi les sources d'inspiration de la poésie française et créé une nouvelle poésie nègre. Cependant, la réalisation de son projet poétique amène à poser deux questions : a-t-il réellement écrit pour le public qu'il s'est choisi ? Ses poèmes constituent-ils réellement une illustration des lois de l'esthétique négro-africaine telles qu'il les a présentées dans plusieurs de ses essais ? Voilà les deux questions auxquelles le présent travail entend répondre. Il y sera question, en premier lieu, d'une biographie conçue pour éclairer la signification des poèmes. Ensuite, l'accent sera mis sur la quête et la découverte de la poétique négro-africaine et des conséquences qui en découlèrent. Enfin, la réflexion portera sur le processus créateur de la réalisation et l'esthétique de la réception

ABSTRACTS

Œuvre poétique, published in 1990 by Le Seuil Edition gathers all the literary creation of Léopold Sédar Senghor. Poems inserted in, examined in the light of the statements made by the author, make reveal three periods of creation : the one of "lost poem", the one of "various poems" and that of maturity poems shared among titles of collections which are : **Chants d'Ombre** (1945), **Hosties Noires** (1948), **Ethiopiques** (1956), **Nocturnes** (1961), **Lettres d'hivernage** (1973), **Elégies majeures** (1979). The "lost poems" are shown as "imperfect poems", the "various poem" as those which, opposite to the first ones, are close to Negro-African aesthetics and the poems of maturity are shown as being the texts illustrating by the "negro template".

Existence of these three steps is justified by the fact that Senghor started to poetize before designing a poetical project. Before, on the benches of school in Dakar, he put into verse and, once in Paris, during the years 1930s, he devoted, while being a nationalist activist, to "defence and illustration of civilizing values of the black world" unjustly ignored of despised. One of the consequences of that activism was the discovery and the formulation of a project : create a new Negro French language poetry. He thinks to implement that project, confides having executed it, on the one hand, to the attention of an audience composed of "my people from France"; on the other, breaking with French traditional poetry to take up with Negro-African again. Activism in the framework of assertion of negritude therefore led Senghor to choose for himself an audience, a theme and Poetry.

The fact that Senghor is the author of uppermost poetical work is unquestionable: as a Franco-Senegalese poet, he widened sources of inspiration of French Poetry and created a new Negro Poetry. However, implementation of his poetical project leads to ask two questions: was he the one who actually wrote for the audience he chose? Do his poems actually constitute an illustration of laws of Negro-African aesthetics as he presented them in many of his essays? These are two questions which the present word undertakes to answer. It will concern, at first a biography designs do enlighten meaning of poems. Then, emphasis will be put on the quest and discovery of Negro-African poetry and consequences which derived from. Finally, reflection will relate to the creating process of the implementation and aesthetics of acceptance.

INTRODUCTION

Léopold Sédar Senghor est entré en poésie dans le courant des années 1930. A l'époque, professeur de lettres à Tours, il ambitionnait de se faire une place dans le cercle des intellectuels français ; ce à quoi, du reste, il a réussi avec une production littéraire qui va s'étendre sur un demi-siècle. Il n'a pas seulement écrit. Il a, également, inspiré beaucoup d'écrits dont des thèses, tant en Europe, en Amérique qu'en Afrique. La littérature sur Senghor est si abondante que quelqu'un comme nous qui entreprendrait de rédiger une thèse sur lui ne manquerait pas de susciter les questions suivantes : de quel intérêt peut être, encore, une étude sur Léopold Sédar Senghor ? L'homme n'est-il pas suffisamment connu ? Son œuvre abondamment commentée ? N'y aurait-il rien d'autre, en matière d'études africaines, que de se prononcer, perpétuellement, sur ce qu'il a écrit ? sur ce qu'il a fait ? et, surtout, à la longue, avec une telle attitude, ne risque-t-on pas de s'installer dans la sclérose ? et empêcher sinon d'ignorer le renouveau dans les lettres africaines ?

Ce sont là des questions qui nous ont été posées. Et elles ne manquent pas de pertinence. Dans le courant, des années 1970, un de nos illustres devanciers Etiemble, à l'époque directeur de l'Institut de Littérature Comparée à la Sorbonne Nouvelle – Paris III, les avait prévenues dans une lettre adressée au poète-président, Léopold Sédar Senghor : « L'Afrique afflue à notre Institut et je m'efforce de l'exploiter ; à son profit. Au lieu d'accepter l'éternel mémoire, l'éternel doctorat sur Césaire, Senghor, Tutuola (...) je demande à l'arrivante, à l'arrivant : « Quelle langue ou quelles langues africaines connaissez-vous ? » S'il me répond : le wolof, le peul, l'éwé, le basaa, je respire et le lance dans son domaine. » [1] Et ce domaine n'est autre que celui de la littérature orale traditionnelle et ces lignes d'Etiemble suggèrent, de manière explicite : orientez-vous vers d'autres directions de recherche, Senghor, comme ceux de sa génération, étant suffisamment connus.

Cependant, bien que n'ayant aucune objection contre les recherches sur la tradition orale, nous estimons que les « classiques » de la littérature écrite négro-africaine ne doivent pas être relégués dans l'oubli. Le fait est indéniable : la glose inspirée par Senghor est des plus volumineuses. Toutefois, si volumineuse qu'elle soit, elle ne doit pas interdire de nouvelles

[1] **Hommage à Léopold Sédar Senghor, homme de culture**. – Présence africaine, Paris, 1976, Page 92.

investigations. Il est, en effet, légitime de concevoir que la densité et la diversité des travaux relatifs à la vie et à l'œuvre d'un homme ne doivent pas empêcher des recherches plus poussées. Plus d'une raison nous conforte dans cette opinion. Au demeurant, plus un écrivain est célèbre, plus son œuvre suscite des commentaires car, plus il écrit, plus il suscite l'intérêt de la critique. Pour s'en convaincre, il suffit de songer à ces « cahiers spéciaux », à ces « cercles d'études », à ces « clubs des amis de... » qui ne cessent de se créer avec, comme objet, l'approfondissement de la pensée de tel ou tel écrivain, l'étude de son œuvre sous ses différents aspects, dans ses rapports avec différents aspects de la vie de son époque.

Ainsi, des hommes de lettres comme : Paul Valéry, Paul Claudel, Charles Péguy, André Malraux ou Saint-John Perse, bien que morts, restent à l'honneur. Michel Mohrt ne s'y trompe pas quand, situant la littérature américaine par rapport à la littérature française, il fait remarquer, à propos de la seconde : « Une littérature, à l'image de la littérature française est caractérisée non seulement pas l'existence d'œuvres de premier plan, mais par tous les écrits que de telles œuvres entraînent dans leur sillage, par l'existence d'une critique destinée à les défendre et, au besoin, à les imposer. »[1]

Et l'on n'a pas attendu le XX^{è} siècle pour faire une telle constatation : déjà, au XVI^{è} siècle, Michel Eyquem de Montaigne écrivait : « Il y a plus affaire à interpréter les choses ; et plus de livres sur les livres, que sur autre sujet : nous ne faisons que nous entre-gloser. » [2]

Le cas de Paul Valéry est suffisamment édifiant en la matière. Il a été, par le passé, une icône de la poésie française, un écrivain phare de la littérature du XX^{è} siècle. En 2006 cependant, Marie Joqueviel-Bourjea note, à propos de l'homme et de l'œuvre : « Les ombres portées de Rimbaud et de Mallarmé, de Proust encore, son exact contemporain, ont-elles eu raison d'une œuvre qui – il faut l'avouer- ne se lit plus guère ? Et que dire, lorsqu'on se trouve confronté à une très officielle pancarte à l'*Université Paul–Valéry* de Montpellier (on s'en veut à *posteriori* d'avoir aussitôt signalé la bévue ...) : « Théâtre de l'Université Paul-*Valérie* » [*sic*]...) [3] Voilà qui peut constituer des éléments de réponse « à la question (rhétorique ?) posée par Yves Bonnefoy, il y a plus de quarante ans : « faut-il oublier Valéry »[4].

---

[1] Cité par Pierre Ollivier Walzer in **La Poésie de Paul Valéry**.- Editions Slatkinef Reprints,Genève, 1967Page 7.
[2] Cité par in **Histoire des littératures** Tome 2. Editions Gallimard Paris 1954, page 554.
[3] **Bulletin des études valéryennes**. Editions l'Harmattan, Paris 2006, page 8
[4] Ibidem

Pourtant, c'est précisément cette question qui a été choisie comme titre de la centième livraison du **Bulletin des Etudes valéryennes** que Marie Joquevien-Bourjea présente comme suit, en page quatre de couverture : « Variation autour de l'idée « Valéry »- telle qu'au moins deux générations de critiques et de poètes ont pu la cultiver, dans l'amour, le rejet ou l'indifférence, dans l'ennui comme dans l'engouement, au grand jour où plus secrètement – ce centième volume d'études valéryennes s'est essentiellement conçu comme une tentative de réponse... » à la question posée ci-dessus.

Ainsi, qu'au sein de l'Université Paul Valéry de Montpellier III se voit créée une revue intitulée **Bulletin des Etudes Valéryennes,** que le dynamisme de cette revue soit attestée par la publication de son centième numéro et par la collaboration de vingt-cinq critiques contemporains vivants suffisent pour éclairer sur le « nous entre gloser » de Montaigne.

Il ne serait donc pas excessif de soutenir que la littérature, sans cesse, réfléchit sur elle-même en réfléchissant sur les œuvres qui la constituent et, par ce moyen, ne cesse de se développer, de s'enrichir. Nonobstant les questions que pourrait susciter la rédaction d'une thèse sur Senghor actuellement, nous nous sommes intéressés à la poésie et à la poétique de cet écrivain sénégalais pour quatre raisons que nous développerons ultérieurement, non limitant, ici, à leur énumération ; l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor est : une œuvre de premier plan, une œuvre qu'éclairent fréquemment de nouvelles données, une œuvre qui s'est constamment renouvelée, une œuvre que les limites de l'essai ne permettent pas de cerner dans sa totalité et dans sa complexité.

I. PROBLÉMATIQUE

Léopold Sédar Senghor se différencie de la majorité des écrivains négro-africains pour les quatre raisons ci-dessous énumérées. Ainsi, son œuvre poétique, son œuvre majeure, à la différence de celle de son ami Césaire, n'a cessé de s'enrichir par le renouvellement des thèmes, des sources d'inspiration [1] ; cette œuvre a été constamment éclairée par de nouvelles découvertes qui, loin d'en épuiser la substance, incitent à une poursuite des recherches.

---

[1] Nul doute que Césaire est un très grand poète. Toutefois, ayant, comme Senghor, choisi de mettre la poésie au service de la négritude, il se différencie de lui quant il s'agit de la variété des thèmes d'inspiration. Sur ce point, il ne serait pas excessif de soutenir que Césaire est l'auteur d'une seule œuvre poétique : **Le Cahier d'un retour au pays natal** (1939). Certes, on ne saurait tenir pour mineurs les recueils que sont : **Les Armes miraculeuses** (1946), **Soleil cou coupé** (1947), **Corps perdu** (1950), **Ferrements** (1960) **Cadastre** (1961), **Moi laminaire** (1992. Mais, ce qui retient davantage l'attention après la lecture de ces différents recueils est que leur auteur axe davantage ses efforts sur l'écriture que sur le thème comme le fait remarquer Hausser dans un article consacré aux différentes réécritures ayant permis le passage de **Soleil coupé** à **Cadastre** : « ... Césaire, récrivant ses poèmes, s'est livré à

Si, dans la littérature négro-africaine, l'homme a pu se créer une telle stature, c'est qu'il a eu, de la création littéraire, une haute conception. Ayant très tôt choisi d'être professeur, il a conçu celle-ci comme le meilleur moyen de se réaliser en prenant sa place auprès des grands intellectuels français dont il a étudié et, par la suite, enseigné les œuvres. En effet, Senghor a considéré l'activité littéraire comme une activité majeure, une activité essentielle en étroite relation avec l'activité politique. De son œuvre, il a exprimé sa préférence pour la poésie. Cependant, pour lui, être poète se différencie du dilettantisme pour être perçu comme un moyen de mettre l'écriture au service d'une cause, celle de la négritude, « la défense et l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir telles qu'elles se manifestent dans la vie et l'œuvre des Nègres. » Par une telle option, il se différencie de bon nombre de poètes négro-africains car, avant de rédiger des poèmes, il précise la raison pour laquelle il a choisi de les rédiger : la création lui devient moyen de concrétiser une ambition : créer une nouvelle poésie nègre de langue française. Il explicite sa volonté de concrétiser cette ambition dans la postface de son quatrième recueil de poèmes **Ethiopiques**, en précisant pour qui il entend produire et comment il entend produire. Du coup, il précise le contour de son public et le modèle poétique qu'il entend illustrer : le modèle nègre, par opposition au modèle albo-européen.

Avant d'opter pour une écriture au service d'une cause, Senghor avait déjà rédigé des poèmes. Cela aide à comprendre la raison pour laquelle **Œuvre poétique** qui rassemble la totalité de sa production fait distinguer, dans celle-ci, trois périodes : celles des « Poèmes perdus », des « Poésies diverses » et des « poèmes frappés du sceau de la négritude. »

Une dernière donnée : Senghor a formulé un projet poétique, il a également formulé un vœu : que, de son œuvre littéraire, la postérité retienne, non les textes en prose, mais les poèmes.

Aujourd'hui, plus d'un quart de siècle après son départ volontaire du pouvoir et, dix ans après sa disparition, la très vive controverse que suscitait le seul énoncé de son nom n'a plus cours, même si certains de ses contempteurs, notamment au Sénégal, au Cameroun ou Zaïre (Amady Aly Dieng, Marcien Towa) sont restés sur leur position d'opposants à sa personne et à sa pensée. Il est donc permis, en toute sérénité, de revisiter son œuvre, moins pour faire un bilan, ce qui

---

une sorte de rage destructrice, non pas contre le monde blanc ni sa société mal faite ni son histoire cruelle, mais contre son propre texte, c'est-à-dire en fin de compte contre lui-même. » Senghor ne néglige pas le travail sur l'écriture mais sait varier ses thèmes ce qui permet de distinguer : **Chants d'Ombre**, poèmes de la nostalgie du Royaume d'Enfance, **Hosties noires**, poèmes de guerre. **Chants pour Naëtt**, poèmes d'amour, **Ethiopiques**, poèmes du député.

relèverait du fastidieux, que pour répondre à la question fondamentale : l'objectif a-t-il été atteint ? En d'autres termes :

- dans quelle mesure la poésie de Léopold Sédar Senghor, poétique et thématique, peut-elle être considérée comme une nouvelle poésie nègre de langue française ?

- le public qu'il s'est choisi se reconnaît-il dans son œuvre ? A-t-il accueilli cette œuvre comme l'auteur l'aurait souhaité ?

- le vœu que soit privilégiée, lors de l'appréciation de l'œuvre littéraire par la postérité, la poésie au détriment de la prose a-t-il été exaucé ?

II. MÉTHODOLOGIE

La méthodologie adoptée pour répondre à ces questions s'inspirera des thèses du critique littéraire Hans Robert Jauss : l'œuvre poétique de Senghor sera considérée, non pas, de façon traditionnelle, comme une simple production de textes, mais comme une totalité qui « englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur. »[1] Deux données seront donc prises en considération : la structure que constitue l'ensemble de la production poétique et la réception que constituent les différentes réactions suscitées par cette production. Il ne s'agira donc pas de s'ériger en laudateur ou en contempteur comme cela fut de bon aloi des années 1950 à la fin des années 1980 sous peine de reprendre des thèmes galvaudés ; il s'agira d'apprécier un homme et une œuvre à la lumière des productions suscitées par cet homme et cette œuvre.

L'intitulé du travail est : ***l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*** : ***esthétique de la réception et procès de la création***. Cet intitulé suggère une subdivision en trois parties à partir des trois expressions-clé : « œuvre poétique », « esthétique de la réception », « procès de la création » ; le « procès de la création » précédemment « l'esthétique de la réception ».

« Esthétique de la réception », « procès de la création ». A propos de ces deux expressions, il convient de rendre à César ce qui est à César. Elles nous étaient totalement inconnues avant la rencontre avec notre directeur de thèse. Le mérite lui revient de nous avoir informé sur leur

[1] JAUSS (H.R.). **L'Esthétique de la réception**.- Paris, Gallimard, 1978, page 31.

contenu : en matière de littérature, la création suppose toujours la réception. Aussi la connaissance de l'auteur reste –t-elle partielle si elle ne s'accompagne pas de la connaissance de son public. C'est l'idée que développe Jauss. Désireux d'en savoir plus sur les relations entre le créateur et son public, nous avons poursuivi nos investigations pour découvrir, respectivement, **Qu'est-ce que la littérature** ? de Jean Paul Sartre,[1] **Sociologie de la littérature** de Robert Escarpit [2] et d'Albert Memmi.[3] Ces critiques, l'Allemand et les trois Français, n'ont pas la même préoccupation : alors que Jauss emploie l'expression « le fait littéraire », Escarpit et Memmi préfèrent celle de « sociologie de la littérature » quand, pour exposer son point de vue, Sartre choisit de répondre à une question. Cependant, chez chacun d'eux existe cette nécessité de prendre en compte l'existence du public. C'est donc leurs thèses sur les rapports entre l'écrivain et son public, en particulier, les thèses de Jauss, qui nous inspire la méthodologie à adopter pour mener notre étude.

Notre propos est de réfléchir, d'une part, sur les rapports entre Senghor et son œuvre et, d'autre part, sur les relations entre Senghor et son public. Pour le développement, nous avons adopté une structure comportant trois parties : le créateur et son œuvre, la conception et la réalisation du projet poétique, la réaction du public.

La première partie est une réflexion sur Senghor. Il y sera question d'une biographie, d'une sociologie et d'une bibliographie.

La biographie s'intitule ***Quatre temps forts d'une vie***. Elle se veut fonctionnelle, destinée qu'elle est, non pas à faire découvrir un homme à travers l'espace et le temps, mais à éclairer la lecture des poèmes de Senghor. La sociologie est celle de l'auteur et sera constituée par les réponses aux questions : pourquoi écrire ? Pourquoi avoir choisi d'écrire des poèmes. La bibliographie présentera l'œuvre poétique à travers la distinction établie par l'auteur lui-même entre « Poèmes perdus », « Poésie diverses » et « Poèmes frappés du sceau de la Négritude ».

La deuxième partie, ***conception et réalisation du projet poétique***, sera constituée par les réponses aux questions suivantes : pourquoi une nouvelle poésie nègre de langue française et comment une nouvelle poésie nègre de langue française. Il y sera donc essentiellement question des articulations entre la poésie et la négritude et des raisons justifiant le choix de la langue

---

[1] Editions Gallimard. Paris, 1948.
[2] Editions Les Presses Universitaires de France. Collection « Que sais-je » ? 5è édition, Paris, 1973
[3] ***Sociologie de la littérature*** in **Traité de sociologie** sous la direction de G. Gurvitch, tome II 3ème édition, Paris, Presses Universitaires de France.

française comme moyen d'expression de la poésie. La réponse à ces deux questions sera suivie d'une réflexion sur l'esthétique négro-africaine, esthétique qui, selon Senghor, inspire la rédaction de ses poèmes. Comment a-t-il découvert cette esthétique et qu'est-ce que la découverte de cette esthétique lui a révélé ? Ici, les développements seront placés sous des titres inspirées de la lecture de Proust : ***A la recherche de la poétique*** et ***La poétique retrouvée***.

La troisième partie de l'étude sera consacrée au développement de cette idée de Jauss : « L'histoire de la littérature c'est un processus de réception et de production esthétique qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour. »[1] Le développement amènera à se prononcer sur le procès de la création et l'esthétique de la réception.

III. LE PROCÈS DE LA CRÉATION

Procès, au double sens de ce mot : au sens où il est synonyme de processus ; mais également, au sens où il est employé en justice, ce qui en fait un synonyme d'accusation, de condamnation. Et qui parle de procès parle de pièces constitutives. Dans le cas qui intéresse, ces pièces sont constituées par des écrits dont l'objet est de faire ressortir que Senghor n'a pas réussi à concrétiser son projet poétique : cette poésie, selon le point de vue de l'accusation, serait plutôt celle d'un intellectuel nègre assimilé que celle d'un nationaliste soucieux de l'émancipation et de l'épanouissement du peuple noir au nom duquel il prétend produire.

La poésie de Léopold Sédar Senghor, perçue par plus d'un critique comme une illustration, sinon une expression de l'idéologie de la négritude, sera contestée au nom de trois concepts : l'*Africain personality*, le marxisme et le nationalisme anti colonialiste et anti impérialisme. La critique fut surtout virulente des années 1950 aux années 1970, une période marquée par ce que Senghor a nommé « l'esprit de Fachoda » et qui a longtemps séparé, en Afrique subsaharienne, anglophones et francophones ; mais, aussi, par l'alignement d'une bonne partie de l'intelligentsia négro-africaine sur les vues de Moscou et, partant, par les prises de position contre les avatars du capitalisme : le colonialisme et l'impérialisme.

L'*African personality* servira de fondement aux intellectuels noirs anglophones, pas tous, il faut le reconnaître, pour contester la négritude et la poésie à laquelle elle a donné naissance. Ces

[1] Op. cit. Page 300.

intellectuels formuleront deux griefs contre Senghor, lui reprochant d'être l'auteur d'une poésie à connotation raciste quand elle n'est pas une idéalisation de l'Afrique noire précoloniale. Racisme et passéisme : tels sont les deux griefs. Ils recommandent, par conséquent, de préférer au terme de négritude celui d'*African personality*, l'estimant plus révolutionnaire, plus engagé, plus enraciné dans l'actualité. L'intervention du professeur nigérian, Abiola Irele, au colloque de l'Union Progressiste Sénégalaise (Dakar, avril 1972), permettra aux francophones de découvrir ce que recouvre l'expression *African personality*, et les raisons pour lesquelles les anglophones la préfèrent au mot de négritude. Cependant, si Irele était un anglophone acquis à la négritude, il n'en allait pas de même pour ces jeunes écrivains, romanciers ou dramaturges pour la plupart, qu'Ulli Beier et Gerald Moore avaient, à l'Université d'Ibadan, regroupés au sein d'une association, le *Mbari Club*, autour d'une publication au titre plutôt paradoxal, vu l'objectif que ces jeunes se proposaient d'atteindre : ***Black Orpheus***. Si Wole Soyinka, membre de ce groupe, ne développera pas la thèse de l'*African personality* contre la négritude, il sera l'auteur d'une boutade restée célèbre : « le tigre ne proclame pas sa tigritude ». La boutade suscitera, par la suite, la polémique avec Senghor et continue d'être rappelée pour condamner, rejeter sa poésie, même si, par la suite, Soyinka a beaucoup nuancé sa déclaration avant de se réconcilier avec Senghor.

Si, pour contester la poésie de la négritude, les anglophones s'appuient essentiellement sur l'*African personality*, les intellectuels francophones préféreront recourir au marxisme ou au nationalisme.

Le marxisme a exercé un grand attrait sur les intellectuels de la génération suivant celle de Senghor, la génération de ceux-là qui, comme les écrivains du *MBari Club*, sont nés dans le courant des années 1920-1930. Ce sont eux qui, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale vont fréquenter le Quartier Latin et la Cité Universitaire du boulevard Jourdan. L'attrait qu'exerce sur eux le marxisme se justifie. Contrairement à leurs aînés qui avaient fait de la revendication de l'identité culturelle leur cheval de bataille, eux vont épouser le sens du vent de la décolonisation pour accorder la primauté à l'action politique. Et, sur ce point, ils trouveront une oreille attentive auprès des partis communistes, français et soviétique. Moscou ayant tenté d'embrigader la Société Africaine de Culture et ayant subi un échec, va se tourner vers ces jeunes gens qui finiront par croire qu'en dehors de l'idéologie marxiste-léniniste, il n'existe point de salut pour les peuples colonisés. Marx n'est pas toujours lu. Du reste, qui, en Afrique, peut soutenir avoir lu et compris **Le Capital** ? Mais les thèses marxistes seront utilisées comme fondement des analyses de la société coloniale. Senghor ne rejette pas le marxisme mais

demande à l'adapter aux réalités négro-africaines. A la notion de socialisme scientifique, il oppose celle de socialisme africain. Il n'en fallut pas davantage pour le ranger dans le camp des « intellectuels petits bourgeois » défenseurs de la cause des « bourgeois compradores ». Trois décennies durant, des années 1950 aux années 1980, une bonne partie de la controverse sera entretenue par des intellectuels se réclamant de l'idéologie marxiste, des Français comme Yves Benot, auteur de **Idéologies des indépendances africaines** [1], les Camerounais Mongo Béti et, surtout, Marcien Towa, auteur de **Poésie de la Négritude. Approche structuraliste**[2], partiellement repris dans **Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude**[3]; le Béninois Stanislas Adotévi resté célèbre avec son pamphlet **Négritude et Négrologues** [4], le Malien Mamadou Lamine Traoré avec la thèse intitulée **Philosophie et géomancie** : **vers une philosophie originelle africaine** [5]. La poésie de la négritude, toujours au nom du marxisme et de la révolution prolétarienne sera brocardée par le poète Paul Dakeyo et la délégation congolaise au Festival Panafricain d'Alger, conduite par le romancier Henri Lopes et comprenant le poète Jean-Baptiste Tati Loutard.

Cependant, il arrive que le fondement du procès contre la poésie de la négritude telle que conçue et réalisée par Léopold Sédar Senghor ne soit ni l'*African personality*, ni le marxisme, mais le nationalisme. Cela se note généralement chez une catégorie d'intellectuels sénégalais opposés à Senghor, pour des raisons d'ordre politique et qui, dans leurs démarches, ont cherché à se frayer une voie médiane entre marxisme et négritude. Tels sont, entre autres, l'égyptologue Cheikh Anta Diop et le linguiste historien des civilisations, Pathé Diagne. Plus d'un point rapproche Cheikh Anta Diop et Léopold Sédar Senghor. Cependant, les deux hommes sont demeurés opposés toute leur vie durant, tant en ce qui concerne le politique qu'en ce qui concerne la place de l'homme noir dans l'Antiquité. L'égyptologue, tout en défendant la réalité que recouvre la négritude, tout en fustigeant ceux qui nient cette réalité, cependant, ne se déclarera jamais militant de la négritude et son rejet de la pensée de Senghor s'accompagne d'un rejet de sa poésie. Pathé Diagne a une autre perception de Senghor et son livre **Léopold Sédar Senghor ou La Négritude servante de la francophonie et le Festival d'Alger, trente ans après**[6] tranche avec les critiques traditionnellement formulées contre l'homme pour proposer une autre lecture de Senghor. Il reconnaît en celui-ci quelqu'un qui, au départ, a épousé le courant de l'histoire avant de se fourvoyer, par la suite : celui qui a provoqué « un succès de scandale », à l'issue

[1] Editions Maspero, Paris, 1963.
[2] Editions Naman, Montréal, 1983.
[3] Editions Clé, Yaoundé, 1985.
[4] Union Générale des Editeurs, Collection 10-18, Paris 1974.
[5] Editions Donnya, Bamako, 2007.
[6] Editions Sankhoré, Dakar 2002.

d'une conférence à la Chambre de Commerce de Dakar, qui fut, ensuite, « le député au complet kaki » « défenseur des ouvriers et des paysans » aurait fini par se faire le porte-parole de Charles de Gaulle pour instaurer la francophonie négation de la négritude et synonyme de génocide culturel [1].

Enfin, un dernier aspect du procès de la création est illustré par des critiques que l'on ne saurait classer. Tel est le cas de Roger Caratini qui, dans son article sur la littérature négro-africaine n'hésite pas à classer Senghor comme un poète de piètre envergure contrairement à Birago Diop et à Alioune Diop [2].

En définitive, le procès de la création, procès du poète-penseur ou du poète-président que de la création poétique elle-même amène à procéder à différentes lectures : lecture anglophone d'un projet poétique francophone, lecture marxiste d'un projet poétique négro-africain, lecture nationaliste du même projet.

IV. L'ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

Si certains critiques se sont intéressés à la poésie de Senghor pour en faire le procès, il en est d'autres qui l'ont appréciée pour ce qu'elle est : une création originale constituant un réel apport à la poésie d'expression française. Très tôt, **Chants d'Ombre** a inspiré des articles dans la presse métropolitaine, des critiques littéraires informant un public de lecteurs que l'on devine très restreint à l'origine de cette poésie d'expression française venue d'ailleurs. Dans l'ensemble, il s'est agi d'un accueil favorable qui n'a cessé de s'intensifier avec le temps, avec l'évolution de la situation coloniale. En effet, à partir de 1944, la France, substituant l'Union Française à l'Empire colonial français, impulse une nouvelle orientation à ses rapports avec les colonies. De 1945 à 1958, Senghor est député au Palais-Bourbon. Quand il devient président de la République du Sénégal, il maintiendra des liens privilégiés avec la France. Or, celle-ci a toujours été soucieuse de son rayonnement culturel par le biais de sa langue. Ce sera une donne dont profitera ce que certains ont nommé « les littératures françaises connexes et marginales », dont profitera la création poétique de Senghor. Progressivement, ses recueils acquièrent droit de cité, figurent dans les anthologies, sont retenus aux programmes de l'agrégation et du baccalauréat. Les prix et médailles décernés au poète attestent de la faveur dont jouit son œuvre.

---

[1] Op. cit. Page 7.
[2] In **Encyclopédie Peruzo**. De cette opinion de Caratini, il sera question au chapitre ***Réception en France***.

Mais la France n'est pas le seul pays à être intéressé par les activités littéraires des colonisés. Les deux Grands de l'époque, l'Union Soviétique et les Etats-Unis vont, pour des raisons différentes s'intéresser à ces activités. Aux Etats-Unis d'Amérique, ce sont « les frères de couleur », les Nègres de la diaspora qui seront attirés par les œuvres des intellectuels francophones produisant depuis Paris. Ils ne trouvent pas toujours leur compte dans les prises de position de ces derniers comme en témoigne l'opposition entre Senghor et Richard Wright lors du Premier Congrès des intellectuels et artistes noirs. Cependant, les faire découvrir outre-Atlantique aux Négro-Américains sera pour eux une option à caractère politique et culturel comme pour illustrer la thèse qu'ils ne sont pas « une race abstraite » uniquement utile pour produire la canne et le coton. Dans cette optique, l'œuvre poétique de Senghor est, pour eux, un motif de fierté.

L'Union Soviétique s'intéressera à cette œuvre pour d'autres raisons. Des années 1950 aux années 1980, nous passons du contexte de la guerre froide à celui de la coexistence pacifique. Ce qui se passe dans les colonies ne laisse pas les Soviétiques indifférents. Pour contrer « l'impérialisme américain » et assurer le triomphe du socialisme, ils auront à cœur d'embrigader l'intelligentsia des pays sous domination européenne. La récente étude de Constantin Katsakioris de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, ***L'Union Soviétique et les intellectuels africains*** [1] près de cinquante ans après les indépendances africaines rend compte des relations entre « internationalisme, panafricanisme et négritude pendant les années de la décolonisation, 1954-1964. »[2] Le texte donne à apprécier l'approche tentée par la patrie des Soviets à travers le Comité soviétique de solidarité avec les pays d'Asie et d'Afrique, l'Union des écrivains soviétiques et l'Association soviétique d'amitié avec les peuples d'Afrique en direction de la Société Africaine de Culture et, particulièrement, en direction de Léopold Sédar Senghor.

La France, les Etats-Unis et l'Union Soviétique ne seront pas les seuls champs de réception de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor. A travers le monde, des universitaires se pencheront sur cette œuvre afin d'en cerner les différents contours. Et, compte tenu du fait que, de 1945 à ce jour, cette œuvre continue d'inspirer critiques et chercheurs, le développement consacré à l'esthétique de la réception sera constitué par des textes ayant comme objet l'appréciation de la poésie de Senghor pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une œuvre de création littéraire, non pour ce que certains contempteurs auraient voulu qu'elle fût : un manifeste anticolonialiste, anti-impérialiste. De tels textes sont légions ce qui nous a conduit à adopter,

---

[1] **Cahiers du Monde russe,** 47/1-2, janvier-juin 2006.
[2] Ibidem.

comme structure, une articulation qui fera distinguer : une réception littéraire, une réception géographique et une réception universitaire.[1]

La réception littéraire sera perçue à travers les grands hommages d'intellectuels, d'écrivains qui, à travers une intervention orale ou un texte, ont reconnu en Senghor un poète original dont l'apport à la poésie francophone est hautement appréciable. La réception géographique sera l'occasion d'examiner la manière dont l'œuvre de Senghor a été accueillie dans un certains nombres de pays, en Afrique ou ailleurs[2]. Enfin, la matière de la réception universitaire sera fournie par la synthèse de travaux sur Senghor dans quatre universités africaines, celles de Bamako, de Brazzaville, de Dakar et de Yaoundé.

[1] Cette subdivision est inspirée par la méthode adoptée par le Pr Delas pour informer sur la réception de l'œuvre poétique d'Aimé Césaire (Cf. **Césaire**.- Editions Hachette).
[2] Les pays en questions sont : en Afrique : les deux Congo, le Cameroun, le Bénin, la Guinée Conakry, le Sénégal et le Mali ; en Europe, la France et l'Union Soviétique ; en Amérique, les Etats-Unis.

QUATRE TEMPS FORTS D'UNE VIE. (*)

Présenter Léopold Sédar Senghor n'est pas tâche aisée, compte tenu du caractère multidimensionnel de sa personne : homme d'Etat, homme de lettres, humaniste du XXe siècle. A l'occasion de la célébration de son soixante-dixième anniversaire, [1] des journalistes ont posé, à différentes personnalités de son entourage immédiat [2], la question : « Que retenez-vous de Senghor ? » Ils ont tous répondu en reconnaissant, implicitement ou explicitement, la difficulté qu'il y a à retenir de Senghor un trait particulier. Tous, y compris l'écrivain Abou Anta Kâ qui, à travers une série d'interrogations et de négations exprime son embarras : « Je ne sais plus comment parler de Léopold Sédar Senghor. Je ne sais que dire d'un homme qui a marqué son peuple et son temps. Je ne sais plus parce que l'on me demande de parler de mon « Père ». Que retenir de l'image d'un Père tel que Léopold Sédar Senghor ? Un Chef d'Etat, un Poète, un Penseur, un Humaniste, un Visionnaire ?

Ainsi, on m'en demande trop et l'embarras est là : que retenir de cette image ? Léopold Sédar Senghor sait-il lui-même ce qu'il y a à retenir de lui ? De ces déchirements, de ses amitiés, de

---

(*) Cette biographie se veut fonctionnelle. Elle est destinée à éclairer la lecture des poèmes de Senghor.
Certains critiques, notamment les structuralistes et les formalistes ont recommandé de considérer le texte littéraire comme un tout, une unité autonome, devant être interprété sans que référence soit faite à la biographie de son auteur.
Ainsi, sous la plume de Lucien Goldmann, dans **Structures mentales et création littéraire** (Editions Anthropos, 1970), Nous lisons : La méthode biographique traditionnellement en usage dans l'enseignement universitaire part d'un postulat, évident en apparence mais en réalité hautement contestable, celui d'un lien significatif (ou, si l'on veut, fonctionnel) décelable entre l'individu qui écrit l'œuvre – l'auteur – et la signification essentielle de celle-ci en tant qu'œuvre culturelle en général et littéraire en particulier.
« Or, rien ne me paraît moins évident que l'existence d'un tel lien et surtout dans les cas exceptionnels où il existe, que la possibilité de le mettre en lumière ». (p. 12) Et de poursuivre en précisant : « En langage plus compréhensible, il ne saurait y avoir aucun lien nécessaire entre l'ensemble du texte de Phèdre et l'individu Racine et si, exceptionnellement, un tel lien existait, il n'y a aucun moyen de le mettre en évidence ». (P. 13)
Cependant, le même Goldmann, à propos d'une autre méthode qui exclut toute référence à la biographie de l'auteur, le structuralisme d'inspiration linguistique, écrit : « Il n'est, bien entendu, pas question de nier la validité de cette méthode dans le domaine proprement linguistique… » (p. 14) Mais, « les textes littéraires sont par excellence des faits de parole et non pas des structures linguistiques significatives. Tout le monde connaît l'analyse des Chats de Baudelaire par Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, qui est un des exemples les plus réussis de l'application des méthodes du structuralisme d'inspiration linguistique à l'analyse du texte poétique. Cette analyse, à juste titre célèbre, fait cependant – et c'est tout naturel dans sa perspective – abstraction de la signification globale du texte, qui Nous paraît être une des dimensions essentielles » (p. 347-348). (Les passages soulignés le sont dans le texte).
A notre avis, tout comme Goldmann a des réserves contre le structuralisme d'inspiration linguistique, on pourrait également lui reprocher un certain excès dans son opinion à propos de la méthode biographique. Certes, il n'existe pas de lien « entre l'ensemble du texte de Phèdre et l'individu Racine». Mais on ne saurait oublier que la littérature classique se fonde avant tout sur le credo pascalien : « le moi est haïssable ».
La poésie de Senghor est, d'abord, l'expression de sa vie, de son expérience au sein d'un univers précis. Aussi la compréhension et l'interprétation de son œuvre gagnent-elles à être enrichies par la connaissance de sa vie.

[1] Le Président Senghor a célébré son soixante-dixième anniversaire le 9 octobre 1976. Cette célébration a donné l'occasion d'organiset un colloque international sur le thème Culture et Développement à l'issue duquel il y eut la réconciliation solennelle entre Senghor et Soyinka.

[2] A l'époque, les personnalités en question étaient : Abdou Diouf, Premier ministre ; Amadou Cissé Dia, Président de l'Assemblée Nationale, Alioune Badara Mbengue, ministre d'Etat chargé de la Justice, Garde des Sceaux, Magatte Lô, Secrétaire politique du parti dominant, l'Union Progressiste Sénégalaise.

ses traumatismes ? Et c'est parce que l'homme Senghor est si complexe, qu'il et grand. Un ami me disait : plus un homme est grand, plus il présente des masques apparemment contradictoires ! Qui est Léopold Sédar Senghor ? « Cette question appartient à l'histoire ! Et peut être seule l'histoire y répondra ! » [1]

Cependant, par delà son embarras, Abdou Anta Ka propose une méthode d'approche pour bien connaître l'homme : le libérer de ce que les hommes ont fait de lui, le libérer de lui-même, pour le voir tel qu'il est : « libérer Léopold Sédar Senghor de Léopold Sédar Senghor. Encore de son vivant ! ! ! » [2]

Mais, comment parler d'un homme de la stature de Senghor, sans parler de ce que l'on a fait de lui, de l'aura (ou du mépris) dont on l'a entouré ? Uniquement, simplement, en allant à sa rencontre, à travers ses écrits, ses confidences, en procédant à des recoupements, chaque fois que cela est possible, avec les écrits, les confidences de ceux qui l'on approché, connu.

Il s'agit donc, avec cette biographie de réaliser une sorte de Senghor par lui-même [3] qui, partant des origines de l'homme le ferait découvrir à travers les différents « temps forts » de sa vie avant d'essayer de cerner les constantes de son caractères. [4]

I. D'UN NOM ET D'UNE ASCENDANCE.

Il existe, chez les Soudano-sahéliens, la forte hiérarchisation de leur société y aidant, une pratique celle qui consiste à se faire descendre d'un ancêtre illustre. En la matière, le nom de famille, le nom patronymique joue un rôle très important et, à ce propos, un adage bamanan enseigne : *Jamufo dé bi jamu sanya*, ce qui se traduit par : *dire le nom le rend propre* ; en d'autres termes : *louer anoblit*. Tout homme qui jouit d'une considération sociale, soit parce qu'il est riche, soit parce qu'il occupe un poste de responsabilité, se voit, *ipso facto*, rattaché à un ancêtre éponyme. Ainsi, en Guinée, le Président Ahmed Sékou Touré a accrédité la thèse selon laquelle il descend de l'Almamy du Ouassoulou, l'empereur Samory Touré dont il serait le petit-fils et le continuateur. De même, au Mali, le Président Modibo Kéïta, bien qu'il ne fût pas

[1] **Le Soleil** – Supplément au N° 1943 du 9 octobre 1976.
[2] Idem.
[3] Avec cette expression, nous songeons à cette collection que publiaient les éditions Seghers, dans le courant des années 1960-1970, collections constituées par une série de monographies.
[4] En fait, cette biographie comprtera deux parties : celle qui constitue la matière de ce chapitre, celle qui sera consacrée à l'homme tel qu'il apparaît dans ses poèmes (cf. infra ***La Poésie et les images du poète poétisé***).

mansarin [1] ne fit rien pour infirmer la thèse selon laquelle il descend du fondateur de l'empire du Mali, Soundiata Kéïta ; bien au contraire !

Au Sénégal, Senghor n'a pas encouragé le culte de la personnalité. Aussi, ne fit-il pas cas de son lignage pour légitimer son pouvoir[2]. Il n'en reste pas moins que, dans ses poèmes, comme parfois, dans ses déclarations à propos de ses poèmes, il exprime sa fierté de descendre des Malinkés du Gabou, d'être le « petit neveu » de Sira Badral. Qui sont ces Malinkés du Gâbou et qui est Sira Badral ?

La réponse à ces deux interrogations sera fournie par la réponse à la question : que signifie le nom Senghor ?

1. « La goutte de sang portugais »

Léopold Sédar Senghor est resté convaincu, sa vie durant que son nom est d'origine portugaise : Senghor serait la déformation du portugais *senhor* qui signifie « monsieur » et dont le féminin est ***signare***, titre de civilité par laquelle, après le divorce d'avec Ginette Eboué, il désignera sa nouvelle compagne en remaniant le recueil ***Chants pour Naëtt*** pour l'intituler Chants pour Signare. Qu'un nom de famille africain, sénégalais, soit d'origine européenne, portugaise, peut, de prime abord, laisser perplexe. Cependant, à y regarder de près, cela n'est pas impossible. En effet, à la suite du contact avec l'Europe avec les conséquences du commerce triangulaire, il y a eu, entre l'Afrique et les Amériques, flux et reflux de populations. Dans un premier temps, désignés par les expressions « bois d'ébène » ou « pièces d'Inde », des hommes furent arrachés à leur continent pour aller en mettre en valeur les terres à canne, à coton ou à café du Nouveau Monde. Ce fut le flux . Mais, avec le développement du machinisme et la propagation de l'esprit des Lumières, l'esclavage fut aboli et, parmi les communautés nègres de la diaspora germa l'esprit du retour vers le continent d'origine. Il n'intéressera qu'une minorité avec des installations en Sierra-Léone, au Libéria, au Dahomey, au Togo. Ce fut le reflux et il explique

---

[1] On établit la distinction entre les Kéïta mansarin et les Kéïta simples. Seuls les prepiers sont les authentiques descendants de Soundiata Kéïta, fondateur au XIIIe siècle, de l'empire du Mali. Contrairement à la hagiographie officielle qui eut cours de 1960 à 1968, époque correspondant à son passage à la Présidence de la République, Modibo Kéïta n'était ni l'un ni l'autre. L'homme était, non pas un Malinké, mais un Soninké dont le père était originaire de la région de Nara dans le Sahel.

[2] Il le fit pourtant et exceptionnellement dans le courant des années 1950 après la rupture avec Lamine Gueye. Quand il s'est présenté à la députation contre ce dernier, ses adversaires ont rappelé à l'opinion publique qu'il est natif de Joal dont le nom originel est Dyong qui en malinké signifie (esclave) et l'ont présenté comme un esclave. Ses partisants réagirent en composant un chant qui le faisait descendre de deux bours Sine célèbres : Suko Ndela et Ma Benda Baya.

que l'on trouve, dans les deux premiers pays nommés, des noms à consonance anglo-saxonne et, dans les deux derniers, des noms à consonance lusophone dont, par exemple, d'Almeida, Da Souza, Quenum, Olympio. Mais, cela n'explique pas que l'on trouve le nom Senghor au Sénégal.

Ce qui pourrait accrédité la thèse selon laquelle ce nom est d'origine portugaise est le résultat de la conjonction d'une série de facteurs. Avec les Croisades, la chrétienté, donc l'Europe occidentale, est entrée en contact avec l'Orient. S'ensuivirent de fructueux échanges. En particulier, ils permirent aux descendants des Croisés de faire connaissance avec la boussole, le papier, la poudre à canon. Et cela a coïncidé avec la remise en question de la géographie de Ptolémée : l'idée selon laquelle la terre est plate est abandonnée pour être replacée par celle selon laquelle elle est ronde. Et, puisqu'elle est ronde, rien ne s'opposeà ce que l'on atteigne les Indes en allant vers l'Ouest. Or, l'Ouest, c'est l'Océan Atlantique. Tout ce qu'il faut pour naviguer là-dessus sans que cela soit sous forme de cabotage est mis au point et, en poète, Senghor en rend compte par l'intermédiaire de son héros Chaka [1990 : 126]:

> *« Ils débarquent avec des règles, des équerres, des compas des sextants*
> *« L'épiderme blanc les yeux clairs, la parole nue et la bouche mince*
> *« Le tonnerre sur leur navire.. »*

Les caravelles vont permettre aux Européens d'accéder aux côtes d'Afrique noire, aux Portugais et aux Espagnols, bientôt suivis des Hollandais, des Français et des Anglais qui, chacun, laissa une empreinte indélébile au Sénégal. « Rufisque » est la déformation de l'espagnol *Rio fresco* (la rivière fraîche), Gorée celle du hollandais « *good rade* » (la bonne rade). Les empreintes laissées par les Portugais à qui nous devons la dénomination du Cap Vert (*Cabo Verde*) pour désigner la pointe occidentale du continent, s'échelonnent de la Petite Côte à la Casamance et par-delà la Casamance (du portuguais : *Casa Mansa*, la maison de l'empereur) aux « Rivières du sud » (ancienne dénomination de la Guinée). C'est à travers ces empreintes qu'il faut chercher à trouver au nom Senghor une originaire portugaise.

Les Portugais, contrairement aux autres peuples d'Europe occidentale ayant connu une expansion outre-mer, n'ont pas de préjugé racial très poussé. Aussi si mélangent-ils très facilement aux peuples qu'ils colonisent pour se métisser avec eux, d'où l'existence d'importantes communautés de métis portugais, aussi bien dans les anciennes colonies

portugaises comme le Cap Vert que dans certaines villes sénégalaises [1]. Mais plus que le métissage, ils baptisent également, pour gagner les populations païennes au Christ. Et, quand ils baptisent, ils font, parfois, plus que les Français : ceux-ci se limitent à imposer un prénom chrétien en laissant au nouveau-né le soin de porter son nom de famille traditionnel, les Portugais imposent et le prénom et le nom de famille. Voilà qui aide à comprendre que, sans être issus d'un métissage récent, des Sénégalais bon teint portent, à la fois, un prénom et un nom d'importation : Louis Gomis, Léonard Miranda, Joseph Mendy, Gabriel Carvalho, Annette Mbaye d'Erneville … A Joal, Basile Diagoye Senghor était seigneur terrien et les Sérères l'avaient surnommé « l'homme », surnom par lequel, le poète de retour au pays natal après seize ans d'errance, va s'adresser à lui, outre-tombe [1990 : 49] :

> *Et mon cœur de nouveau sur la marche de pierre, sous la porte haute d'honneur.*
> *Et tressaillent les cendres tièdes de l'Homme aux yeux de foudre, mon père.*
> *…*
> *Et mon cœur de nouveau sous la haute demeure qu'a édifiée l'orgueil de l'homme…*

Or, le mot qui rend « homme » en langue sérère est *Ghor*, mot à la fois nom commun et titre de déférence[2]. Alors, n'est-ce pas ce mot que les Portugais ont traduit dans leur langue pour en faire le nom par lequel ils ont désigné un ascendant de Senghor qui pourrait être son père ? – un sobriquet donné par un matelot portugais à un « brave laptot ? » Quoi qu'il en soit, Senghor croit à une ascendance portugaise et va la chercher jusque dans son groupe sanguin.

Dans son poème ***Elégie des Saudades***, Senghor s'interroge, moins sur l'origine de son ethnie, celle des Sérères, que sur l'origine de son nom :

> *J'écoute au fond de moi le chant à voix d'ombre des saudades*
> *Est-ce la voix ancienne, la goutte de sang portugais qui remonte du fond des âges*
> *Mon nom qui remonte à sa source ?*
> *Goutte de sang ou bien Senghor, le sobriquet qu'un capitaine donna autrefois à un brave laptot ?*

---

[1] A Thiès, dans les années 1950, ils habitaient à eux seuls un quartier, celui de Nguentt communiquant entre eux par l'intermédiaire d'un créole et pratiquant, dans leur totalité, l'élevage du porc. Avec l'évolution, les jeunes qui avaient fréquenté l'école rompent avec ce mode de vie, quittent le quartier pour s'installer dans la modernité à Dakar. C'est dans ce quartier que résidaient deux de nos jeunes condisciples de l'Ecole Daniel Brothier : Miranda Léonard et son frère Miranda Gabriel.

[2] Etudiant, Senghor signait ses copies du nom de Ghor, nom par lequel, affectueusement, son ami Pompidou le désignait. Devenu président et ayant avancé en age, il eut droit au titre de « Gorgui » par lequel le désignaient, encore affectueusement, ses compatriotes.

> *J'ai retrouvé mon sang, j'ai découvert mon nom l'autre année à Coïmbra, dans la brousse des livres.*

Ainsi, d'après ces vers, *Senghor* serait un nom d'origine portugaise. Le poète le fait dériver du mot *senhor*, comme il l'explique Mohamed Aziza [1980 : 31-32]

> *« Senghor » est un nom d'origine portugaise. Mon père m'a dit que ses ancêtres venaient du Gabou qui est une région de la Haute Guinée portugaise. Les Senghor se trouvent surtout en Casamance, à la frontière de l'ancienne Guinée portugaise, et une partie de la Casamance, comme on le sait, est une ancienne colonie portugaise cédée par échange à la France. Senghor vient du portugais « Senhor » et c'est probablement pourquoi il y a un « h ». Cela signifierait donc « Monsieur ». J'ai probablement une goutte de sang portugais, car je suis du groupe sanguin « A », qui est fréquent en Europe, mais rare en Afrique noire.*

La même explication est reprise ailleurs [1977 : 337] :

> *(...) mon père (...) ne ratait aucune occasion de citer ses « ancêtres mandingues », venus du Gabou. Mais, linguiste en herbe, je lui fis remarquer un jour, un an avant sa mort – c'est, peut-être ce qui l'acheva, avec un sourire respectueux, que le Gabou était situé en Guinée portugaise et que le nom Senghor ou Senhor me semblait plus portugais que malinké : sans doute un sobriquet donné à un mercenaire !...*

Cette explication ne manque pas d'être plausible. Effectivement, les Senghor sont originaires du Gabou ; effectivement, ils sont plus nombreux en Casamance et effectivement, ces deux régions d'Afrique occidentale ont subi, fortement, l'influence de la civilisation portugaise.

Cependant, on peut être amené à se poser la question : et si le nom *Senghor* avait existé avant l'arrivée des Portugais sur les côtes d'Afrique occidentale ? Ces derniers ne débarquent sur ces côtes qu'au XVe siècle. En 1592, l'un d'eux, Senghor d'Albis, donc un Senghor, Portugais authentique, rebaptise le petit village sérère de Fa Sagna du nom de Joal. [1]

Mais, encore une fois, les Senghor du Sine, de Joal, ont-ils attendu l'arrivée des Portugais pour se voir décerner leur nom, « sobriquet qu'un capitaine (…) donna à un brave laptot ? » Rien de moins sûr ! Et l'histoire accrédite la thèse selon laquelle le nom aurait existé avant l'arrivée des Portugais. Il suffit, pour s'en convaincre, de se référer la manière dont le Sine fut peuplé.

---

[1] Nom formé des initiales de Johana (sa femme) et d'Albis.

2. Le petit neveu de Sira Badral

Léopold Sédar Senghor a écrit *: Je suis né en plein cœur du Sine, au croisement des cartes et des routes.* En effet, le Sine, sa région natale, peut être considéré comme un creuset. Son peuplement définitif s'est effectué à la suite d'une série de vagues d'immigrations, suivant deux axes ; du nord-est vers le sud-ouest et du sud-est vers le nord-ouest.

D'abord du nord-est vers le sud-ouest. A partir du XIe siècle, à la suite de la désertification progressive du Sahara et, plus précisément de l'actuelle Mauritanie, du surpeuplement de la vallée du fleuve Sénégal qui en a résulté et, sous la poussée des Almoravides[1], un rameau du peuple Bafour [2] émigre du Hoddh mauritanien vers la Petite Côte. [3] A ces premiers émigrants, des historiens comme le nigérien Boubou Hama donnent le nom de *Proto-Sérères*, tandis que d'autres, comme Henri Gravrand, préfèrent l'appellation de *Serrer-cosaan* [4]

Ensuite du sud-est vers le nord-ouest. Sous la poussée des Peuls musulmans peuplant les hauteurs du Fouta Djallon, des Malinkés animistes quittent le Gabou pour venir s'installer au Sine, s'y mêlant aux *Proto-Sérères* ou *Sereer-cosan*. Ainsi, comme le fait remarquer Henri-Gravrand : « L'ethnie sérère et la culture sérère ne sont parvenues à leur achèvement qu'après leur rencontre (rencontre des sereer-« cosaan) avec des peuples venus du monde mandé. Il est donc justifié d'affirmer que le véritable visage de la culture sereer n'apparaît qu'après le métissage biologique et culturel des sereer-cosaan et des Mandé. Le Sereer historique, l'homme sereer actuel, est issu de ce métissage. » [5]

Le Gâbou, pays d'origine de ces « Mandé » est cette « région de Haute Guinée portugaise » dont il a été question plus haut, dans la déclaration de Senghor à Mohamed Aziza. Le pays était, aux

---

[1] Néophytes musulmans de race blanche dont l'ambition était de convetir à l'Islam les Noirs animiates. Leu nom dérive de l'arabe « al murabitun » qui signifie « ceux des ribbat » c'est-à-dire des couvents, des monastères. Les Almoravides étaient des moines guerriers qui après avoir détruit l'Emire du Ghana, le premier grand empire noir du Soudan nigérien, ont franchi le détroit de Gilbaltar sous la conduite du général Tarik pour conquérir l'Espagne.

[2] Le Nord de l'Afrique occidentale était désigné par le terme de Bafour, par opposition au Darfour (région du Soudan nilotique) du peule Bafour initialement installé en Mauritanie seraient issus trois rameaux : un rameau comprenant les Wolofs, les Sérères, les Lébous ; un rameau comprenant les Maliniés et les Bambaras et un rameau coprenant les Sonrhaïs. Ces précisions sont de Amadou Hampaté Ba et de Boubou Hamma.

[3] Région du Sénégal située sur l'Atlantique et comprise entre Dakar et la Gambie.

[4] Henri Gravrand peut être considéré comme un spécialiste de la culture sérère. Arrivé au Sine vars la fin des années 1940, il eut, d'après Senghor comme « premier mérite, d'avoir choisi de se faire Sérère avec les Sérères ». S'étant mis à l'écoute de Mahékor Diouf « dernier roi du Sine » et d'autres traditionalistes, il publie, en 1983, le premier tome de son livre La Cibvilisation sereer ; (NEA).

[5] GRAVRAN (H).- Op. cit. Page 59. Le mot cosaan signifie, en langue wolof, autrefois. Les Séreer-cosaan sont don les Sérères d'autrefois, les premier Sérères.

XIIIe et XIVe siècles, une province du prestigieux empire du Mali. Tiramakan Traoré, général de Soundiata Kéïta, après sa victoire sur l'empereur du Djolof (Sénégal) : Djolofing Mansa ne retourna pas à Niani, la capitale du Mali. Il passa le reste de ses jours à guerroyer dans les pays de la Sénégambie, s'y taillant un fief qui, toutefois, demeurait tributaire du Mali.

Lorsque le Mali entra en décadence, le Gâbou s'affranchit de sa tutelle, devint indépendant et s'étendit, du Rio Corrubal, au sud, au fleuve Gambie, au nord, englobant ainsi : une bonne partie de la Guinée Bissao, le nord-ouest de la République de Guinée, le sud-ouest de la République du Mali [1](le pays de Khasso), la Casamance et la Gambie, deux provinces méridionales de la République du Sénégal. [2] C'est donc de ce royaume « mandé » ébranlé par les coups de boutoir des Peuls du Fouta Djallon que partirent des Malinkés pour se fixer au Sine et y fonder la dernière dynastie des rois : celle des *Guélowars* [3].

Ainsi, à la suite d'un peuplement en deux temps, suivant deux axes d'immigration, deux traditions orales conservent les origines du Sine : la tradition des *Sereer – cosaan*, la plus ancienne et celle des *Guélowars* qui, plus récente, est mieux connue. Senghor s'en inspire pour rédiger l'épopée de son peuple, dans son poème ***Que m'accompagnent kôras et balafong***, inséré dans le recueil **Chants d'Ombre**.

La sixième strophe de ce poème peut être considérée comme une véritable saga des Sérères. Le poète commence par y faire allusion aux multiples guerres ayant opposé Gabunkés et Peuls, avant l'exode de ceux-là, vers le Sine [1990 : 34] :

> *J'étais moi-même le grand-père de mon grand-père*
> *J'étais son âme et son ascendance, le chef de la maison d'Elissa du Gâbou*
> *Droit dressé, en face du Fouta Djallon, l'Almamy du Fouta.*
> *« On nous tue Almamy, on ne nous déshonore pas »*
> *Ni ces montages ne purent nous dominer ni ses cavaliers nous encercler ni sa peau claire nous séduire*
> *Ni nous abâtardir ses prophètes.*

---

[1] Dont les limites ne corespondant pas àcelles de l'empire du Mali.

[2] Nous avons jugé nécessaires ces précisions sur le Gâbou car, si les historiens ont beaucoup glosé sur les royaumes et empires de l'Afrique occidentale avant la colonisation, ils ne dirent pratiquement rien de ce royaume qui se situait en Guinés portugaire ; or les Portugais ne firent rien pour encourager la connaissance de leurs colonies, bien au contraire ; aussi faudra-t-il attendre l'indépendance pour que, sous l'égide de la Fondation Léopol Sédar Senghor, un colloque international fournisse des détails sur le rayonnement de l'Etat et de la civilisation gabunké (cf. n° spécial de la revue ***Ethiopiques*** d'octobre 1981).

[3] La sociéé sérère traditionnelle comme toutes les sociétés traditionnelles soudano-sahéliennes comprennent trois castes : celle des hommes libres, celle des artisans et celle des exclaves. Chacune d'elles comprend des subdivisions. Ainsi, la première comprend, à côté des lamanes ou « maîtres de terre », les *Guélowars* constituant une aristocratie militaire au sin de laquelle étaient choisis les rois.

Les néophytes peuls voulaient convertir les Malinkés animistes à l'Islam. Ceux-ci refusèrent. Aussi, les guerres furent-elles longues et meurtrières [1990 :34] :

> *Et seize ans de guerre ! seize ans de battements des tabalas de guerre des tabalas des balles*
> *Seize ans les nuages de poudre ! seize ans de tornade sans un beau jour un seul.*

Finalement, submergés par le flot des adversaires, fidèles à leur devise[1] ; les Malinkés choisirent de se faire sauter sur leurs poudres [1990 : 34] :

> *« On nous tue, Almamy ». Sur ce haut bûcher, j'ai jeté*
> *Toutes mes richesses poudreuses : mes trésors d'ombre gris et de cauris*
> *Les captifs colonnes de ma maison, les épouses mères de mes fils*
> *Les objets du sanctuaire, les masques graves et les robes solennelles*
> *Mon parasol, mon bâton de commandement qui est de trois kintars d'ivoire*
> *Et ma vieille peau.*

Cependant, deux princesses (et quelques paysans) échappèrent au massacre [1990 :34] :

> *Et parmi elles, la mère de Sira-Badral, fondatrice de royaumes*
> *Qui sera le sel des Sérères, qui seront le sel des peuples salés.*

L'épopée, telle que relatée par Senghor, a pris des libertés vis-à-vis de l'histoire. Le poète confond la chute de Kansala, capitale du Gâbou, survenue en 1867, avec celle d'Elissa, survenue en 1850, dix-sept ans, plus tôt. D'ailleurs, pour lui, les deux villes ne font qu'une :

> *... Les Guélowars du Sine descendaient des Mandingues du Gâbou, et l'on citait le village d'Elissa, qui, après une longue guerre contre les Peuls, envahisseurs, seraient partis de leur pays pour soumettre au bout de leur course, le Royaume du Sine ; J'ai découvert « Elissa » en Guinée Bissao. C'est Kansala.* [2]

En fait, l'épopée-odyssée dont fit partie « la mère de Sira Badral » se situe bien avant le XIX^{è} siècle. Si l'on ne peut dire à quelle date précise les *Guélowars* arrivèrent au Sine, des recoupements ont permis de situer cette arrivée au XIVe siècle. Donc, cinq siècles avant la chute de Kansala et la destruction du Gâbou par les Peuls.

---

[1] « On ne tue, on ne nous déshonore pas » Ou encore : « Plutôt la mort que la honte ».
[2] «Discours d'ouverture du colloque ***Les traditions orales du Gâbou***. N° spécial d'**Ethiopiques**, octobre 1981.

Selon le R.P. Henri Gravrand : « La tradition orale a conservé « quelques noms, parmi les héros de cet odyssée, en attachant à leur non celui de *Badiar*, qui est devenu par la suite *Bandiâne* : Bourama Badiar Mané, Sira (ou Siga) Badiar Mané et Toukoura Badiar Senghor. Ces deux personnages étaient nés de Mousso-Koto, sœur de Mady Badiar Mané. Toukoura Badiar Senghor est le légendaire ancêtre du Président Léopold Sédar Senghor dont les traditions familiales s'enracinent dans la province du Badiar au Gâbou . (1)

Donc, la tradition orale sérère mentionne le nom *Senghor* bien avant l'arrivée des Portugais sur les côtes d'Afrique Occidentale (2). C'est dire que la linguistique peut autoriser le rapprochement avec le portugais *senhor*, elle n'établit pas, avec certitude, que *Senghor* soit d'origine portugaise.

Au début de ce chapitre, trois questions ont été posées. Des investigations récentes ont permis de dire qui sont les Malinkés du Gâbou, qui est Sira Badral. Des précisions ne purent pas être obtenues pour savoir l'origine exacte et, partout, la signification exacte du nom *Senghor*. Sur ce point, deux thèses sont en présence, et ne concordent pas : celle de Léopold Sédar Senghor lui-même, qui fait appel à la linguistique et à la génétique pour soutenir son point de vue ; celle du R.P. Henry Gravrand qui fait appel à la tradition orale, source de l'histoire en Afrique noire, à l'appui du sien. [3]

Nous préférons laisser le débat ouvert pour répondre à cette dernière question : Senghor est-il d'une illustre ascendance ? Nous répondrons par l'affirmative, tout simplement, parce que cela nous paraît cadrer avec la réalité. Lui-même s'est présenté *: le chef de la maison d'Elissa du Gâbou* . Et de poursuivre à l'intention de Mohamed Aziza [1980 : 32]

> *Mon père soutenait même que la fameuse Sira Badral, qui est à l'origine de la noblesse guelware, appartenait à sa famille.*

Ce point de vue du père de Senghor se trouve confirmé par le R.P. Gravrand : « Toukoura Badiar Senghor était le fils de Mousso Koto, elle-même sœur de Mady Badiar Mané. Or, ce dernier, tout comme la princesse Siga Badiar (Sira Badral) porte l'un des deux patronymes [1]

---

[1] N° spécial de la revue ***Ethiopiques*** d'octobre 1981

[2]Senghor, au cours de notre entretien du 23 janvier 1985, a contesté la version de HenriGravrand. En plus de la linguistique, il fit également appel à la génétique pour appuyer sa thèse : il est du groupe sanguin « A » très répandu en Europe (donc au Portugal), très rare en Afrique. Il a fait, à Mohamed Aziza, la même remarque, dans **La Poésie de l'Action.**

[3] En accédant au trône du Gâbou, le roi (*le mansaba*) devait, obligatoirement, porter l'un des deux patronymes : *Sané ou Mané* équivalents de *Kéïta* et *Traoré*.

que seuls portaient ceux qui accédaient au trône du Gâbou : les *Nianto* [1] . Senghor est donc bien d'une illustre ascendance car, si l'histoire se confirme, si les données de la tradition orale sérère recueillie par Henry Gravrand s'avèrent, il descend d'une princesse *niantio* : Sira Badral Mané ».

Bien sûr, il ne faut pas attacher à cette ascendance l'importance qu'elle ne possède pas. Les contacts, d'abord, avec la civilisation arabo-islamique, ensuite, avec l'Europe occidentale, ont profondément bouleversé les sociétés négro-africaines traditionnelles. Senghor ne l'ignore pas, qui écrit [1990 : 63] :

... Ni maîtres désormais ni esclaves ni guelwars ni griots de griots.

Et il eut le mérite de ne pas se prévaloir, au plan politique, de cette ascendance pour légitimer son pouvoir, asseoir son autorité, en se situant dans une continuité historique.

Cependant, il n'était pas non plus inutile d'évoquer cette ascendance. La saga des Sérères, qui est d'abord celle des Gâbounkés, a beaucoup inspiré le poète. Aussi, remonter aux origines de ce dernier c'est, du coup, découvrir le matériau dans lequel il a puisé pour composer certains de ses poèmes.

Maintenant, après l'ascendance, l'homme lui-même !

Léopold Sédar Senghor est né en 1906, à Joal ; le 9 octobre, d'après le registre d'état civil ; le 15 août d'après l'acte de baptême. Cet écart entre les ceux dates ne le préoccupe pas outre mesure. Bien au contraire, à propos de cet écart, il ne manque pas d'ironiser: c'est un détail qui n'intéresse que les amateurs d'astrologie.

Plus importantes sont les précisions qu'il a fournies à Edouard Maunick, le poète mauricien, concernant ce qu'il considère comme étant les temps forts de sa vie. Ceux-ci sont au nombre de quatre : la période de la première enfance, l'inscription à l'école des Blancs, le passage au Collège-séminaire Libermann de Dakar et, enfin « les années ardentes », celles qu'il eut à vivre au Quartier Latin, à Paris, dans le courant des années 1930.

---

[1] La société gabunké est très hiérarchisée. Au sommet d'une pyramide figurent les *Niantio*, caste d'où étaient toujours choisis les rois, les *Mansaba*. On était *niantio* uniquement par sa mère, de sorte que, l'enfant d'un prince *nianto* n'était plus *niantio* et ne pouvait pas prétendre au trône. Il était, simplement, *mansading*, (fils de roi).

II. LA PÉRIODE DE LA PREMIÈRE ENFANCE

Elle s'étend sur les sept premières années de la vie de Senghor, de 1906 à 1913 et se caractérise par des fugues hors de la villa paternelle : l'enfant s'en échappe constamment pour aller folâtrer, en compagnie des jeunes bergers, à travers les champs, sur les *tann* [1] ou nager dans les *bolong*. [2]

C'est la période du *séjour au Royaume d'Enfance*, séjour que le poète a beaucoup évoqué, sur lequel il a beaucoup insisté, sur lequel nous reviendrons plus longuement dans le chapitre consacré à l'univers imaginaire pour découvrir : le cadre, les êtres et les choses qui charmèrent ces sept premières années.

Cependant, dès maintenant, nous pouvons déjà essayer de dégager l'importance de ce séjour et apprécier ainsi la raison pour laquelle Senghor le considère comme un temps fort de sa vie.

Dans la controverse qui l'a, près de quatre décennies durant, opposé à divers détracteurs, Senghor a été constamment accusé d'être un intellectuel nègre occidentalisé à cent pour cent, coupé des réalités du monde noir, ignorant tout des us et coutumes de son terrain de son Sénégal natal : en un mot ; un intellectuel assimilé, un renégat, un « nègre blanc ». « Il n'est africain que de peau », a-t-on pu dire.

Ceux qui soutiennent une telle thèse s'appuient sur deux données, d'abord, très jeune, âgé seulement de sept ans, il eut une éducation différente de celle de ses compagnons d'âge, son père ayant confié aux prêtres de la mission catholique de Joal le soin d'assurer cette formation ; ensuite, après son succès au baccalauréat, il est resté longtemps absent du Sénégal, pour un séjour prolongé en France.

Au total, Senghor est resté un quart de siècle à l'école française, effectuant : six années d'études primaires, sept années d'études secondaires, « douze ans d'errance », selon sa propre expression, en France. Cependant, il faut se garder de conclure hâtivement qu'au terme de ces vingt-cinq ans passés à « l'école étrangère », il soit devenu un assimilé, les choses n'étant aussi simples que l'on pourrait le croire.

---

[1] Le *tann* : « bras de mer ou cheval bordé de palétuviers le plus souvent. » note de Senghor.
[2] Le *bolong* : « terre plate que recouvre la mer ou le bras de mer à l'époque des grandes marées ». (Note de Senghor).

Que Senghor ait fortement subi l'influence de l'Occident est un fait indéniable. Du reste, lui-même ne le dissimule pas, s'imposant un style de vie à la française. Mais, s'il reconnaît volontiers sa dette envers l'Occident, singulièrement envers la Francs, c'est toujours pour reconnaître qu'à part l'esprit d'organisation et de méthode, le monde blanc ne lui a pas appris grand-chose.

Certes, très tôt, il a été confié aux prêtres. Mais le séjour au Petit Séminaire de Ngazobil ne ressemble en rien à un séjour dans un cloître : après les heures de cours, le jeune séminariste retrouve, avec prédilection, cette vie au sein de la grande nature [1990 : 31]:

> *Mais après les pistaches grillées et salées, après l'ivresse des Vêpres et de midi*
> *Je me réfugiais vers toi, Fontaine des Eléphants à la bonne eau balbutiante*
> *Vers vous mes ancêtres, aux yeux graves qui approfondissent toutes choses*.

Et il n'y avait pas que les moments de récréations. Il y avait également les vacances : les petites et grandes. Le jeune séminariste en profitait pour aller rejoindre les siens, à Djilor, et revivre *les charmes du Royaume d'Enfance*, comme l'atteste un de ses compagnons de jeu, Oumar Ndof Diouf : « Léopold et moi, nous sommes du même âge. Quand il revenait de Ngazobil, je ne cultivais plus. Je ne gardais plus le troupeau de mon père. Je l'accompagnais jour et nuit. Nous nous baignons dans le Mama Ngueth. Nous nous promenions dans la brousse ».[1] Donc, la même vie d'avant l'inscription à l'école : les mêmes baignades dans les *bolong*, les mêmes promenades sur les *tann.*

Certes, Senghor est resté longtemps en France : « douze ans d'errance », a-t-il confessé. Mais ces douze années ne sont pas passées dans l'oubli du pays natal. Les études peuvent l'occuper, les amis l'intéresser, Paris, par mille aspects, l'attirer, la capitale française et sa région n'arrivent pas à lui faire oublier Joal et le Sine. Ainsi, dans son poème ***A l'appel de la race de Saba,*** après avoir évoqué *les jours de (ses) pères ; les soirs de Djilor*, en un mot, *les charmes du Royaume d'Enfance,* s'adressant à sa mère, il écrit [1990 : 62] :

> *Je ne souffle pas le vent d'Est sur ces images pieuses comme sur le sable des pistes*
> *…*
> *Mais je n'efface les pas de mes pères ni des pères de mes pères dans ma tête ouverte à vents et pillards du Nord.*

[1] **Le Soleil**. Supplément au N° 1943 du 9 octobre 1978.

C'est donc un homme exposé à diverses influences culturelles qui résiste contre l'assimilation. Aussi, de retour au pays natal, pourra-t-il écrire, s'adressant à la nuit, une nuit symbolisant, sous les traits d'une femme, l'Afrique-mère et, plus précisément *le Royaume d'Enfance* [1990 : 39] *:*

> *Nuit qui me délivre des raisons des salons des sophismes des pirouettes des prétextes, des haines calculées des carnages humanisés*
> *Nuit qui fonds toutes mes contradictions, toute contradiction dans l'unité première de ta négritude.*
> *Reçois l'enfant toujours enfant, que douze dans d'errances n'ont pas vieilli.*
> *Je n'amène d'Europe que cette enfance amie, la clarté de ses yeux parmi les brumes bretonnes*

La restriction contenue dans le dernier vers, restriction exprimée par la négation « n'… que » est significative : « cette enfant amie » symbolise l'innocence, la candeur, la pureté : l'ensemble des traits de caractère du jeune Senghor, avant son inscription à l'école, en un mot, *les charmes du Royaume d'Enfance*. Du reste, au début du poème ***Que m'accompagnent kôras et balafong***, la précision : [1990 : 30]

> *Au détour du chemin la rivière, bleue par les prés frais de Septembre*
> *Un paradis que garde des fièvres une enfant aux yeux clairs comme deux épées*
> *Paradis mon enfance africaine, qui gardait l'innocence de l'Europe*

C'est dire que la longue pérégrination outre-mer ne lui a pas fait oublier les délices du *séjour au Royaume d'Enfance*. Aussi, rien d'étonnant que, de retour de cette longue pérégrination, il veuille revivre cette enfance, comme le confirment les lignes suivantes :« Ndig Ndong, mari de Coumba Sène (la fille de la nourrice de Léopold) et compagnon de jeu du président Senghor, nous a appris qu'à Joal ce dernier a voulu se retremper dans les traditions sérères quand il est revenu de France : « il nous a tous invités, nous ses anciens camarades d'enfance. Nous avons porté le costume traditionnel sérère : pagne noir et culotte sérère teints à l'indigo. Lui-même n'a pas failli à cette exigence. Nous avons beaucoup dansé ce jour-là. Il parlait un bon sérère encore. A Djilor, il a reçu le même accueil de la part de ses amis de là-bas. » [1]

Le comportement de Senghor, retour d'Europe, tranche nettement avec celui de Sarzan, personnage des contes de Birago Diop : alors que celui-ci ne verra que « manières de sauvages »

[1] **Le Soleil**. Op. cit.

dans les us et coutumes des siens [1], celui-là, agrégé de l'université, « pasteur de têtes blondes » aura à cœur de revivre les pratiques ancestrales Cette différence de comportement permet de dégager l'importance du *séjour au Royaume d'Enfance* : grâce à lui, Senghor a pu éviter l'écueil de l'assimilation. [2], le rejet de l'assimilation culturelle constitue le fondement du combat qu'il ne cesse de mener : rejet de l'assimilation, au nom de *l'ensemble des valeurs civilisatrices du monde noir* ; valeurs qu'il s'agit de redécouvrir (par-delà les tentatives d'oblitérations et de falsifications des différents impérialismes), de défendre et d'illustrer. De ce rejet de l'assimilation sont sorties : sa poésie, sa poétique et sa politique culturelle. Mais, n'anticipons pas.

III. L'INSCRIPTION À L'ÉCOLE FRANÇAISE

De 1913 à 1928, Léopold Sédar Senghor, tout en restant dans les limites de son canton, va évoluer dans un cadre différent de celui de ses sept premières années. Son père, Basile Diogoye, ayant confié les soins de son éducation aux Pères du Saint Esprit, il fréquente, successivement, la Mission Catholique de Joal et le Petit Séminaire de Ngazobil : « En juillet 1913, Basile Diogoye Senghor, mécontent des escapades de son fils, l'envoya à la Mission Catholique de Joal, dirigée par le Normand, le père Léon Dubois (…) l'année suivante, il (le Père Dubois) le confia à la Mission Catholique du Ngazobil, à six kilomètres au nord de Joal. » [4] Pour quelles raisons Basile Diogoye a-t-il choisi de confier l'éducation de son fils aux missionnaires ?

A cette question, deux réponses : une première que l'on déduirait des déclarations de Senghor lui-même ; une seconde que l'on déduirait du statut social de son père, de la vision que ce dernier avait du monde, au début de ce siècle.

Donc, la première déclaration est celle que corroborent les déclarations de Senghor : il s'agissait de soustraire l'enfant à l'influence du clan de sa mère.

---

[1] Sarzan (déformation du français « sergent »), de son vrai nom Thiémoko Kéïta, est un ancien compbattant de la Seconde Guerre. Démobilisé, il voulut suivre le conseil donné par un administrateur colonial : retourner parmi les siens pour les « civiliser ». Ayant rompu avec ses racines, il est rejeté par sa communauté et sombre dans la folie.

[2] Tous les intellectuels ne purent éviter cet écueil et il y eut des pionniers de la renaissance nègre pour les stigmatiser, condamner leur comportement. Parmi ceux-ci, David Diop avec son poème ***Le Renégat*** (cf **Coups de pilon** / Présnce africaine) et Fily Dabo Sissoko (**Crayons et Portraits**). Une longue querelle opposa ce dernier à Ousmane Socé, Sénégalais originaire de la ville de Saint -Louis qui, après ses études universitaires en France, de retour au Sénégal, fut un partisan de l'assimilation d'où la polémique entre lui et Fily Dabo Sissoko par journeaux interposés.

« C'est le ventre qui anoblit ».[1] a-t-on coutume d'entendre chez les Sérères dont la société est fondée sur le matriarcat. Aussi, l'enfant y appartient-il plus à sa mère et aux frères de celle-ci (dont il hérite), qu'à son père. Durant les sept premières années de sa vie, Senghor fut lié à sa mère, Nyilâne Bakhoum [2] et à son oncle Waly Bakhoum [3]. Concernant l'éducation à donner à l'enfant, il dut y avoir, entre le père et l'oncle, comme un conflit de compétence chacun voulant s'adjuger le rôle de formateur. Animiste attaché au culte ancestral[4], l'oncle voulait faire, de son neveu, un Sérère selon l'éthique traditionnelle. Tout en lui accordant une totale liberté pour folâtrer au sein de la nature, en compagnie de ses camarades d'âges, il l'initiait aux mystères de sa création et au culte animiste. Djilor n'était séparé de Djilas que par un bras de mer[5] . Constamment, Senghor s'échappait de la demeure paternelle pour aller rejoindre son oncle. Ni Basile Diogoye, le père, ni Nyilâne Bakhoum, la mère, n'approuvaient ces escapades. A propos du désaveu de la mère, le poète écrira, plus tard, rappelant le « jour jadis de (ses) » fugues [1990 : 60]:

> *Mère, oh ! J'entends ta voix courroucée.*
> *Voilà tes yeux courroucés et rouges qui incendient nuit et brousse noire (…)*
> *Je ne pouvais rester sourd à l'innocence des conques, des fontaines et des mirages sur les tanns.*
> *Et tremblait ton menton sous tes lèvres gonflées et tordues.*

Donc, le père Diogoye, contre ces fugues, eut une réaction en deux temps : d'abord, les bastonnades ; ensuite, l'inscription à l'école française [1990: 165]

> *Mon père me battait, souvent, le soir, me reprochant mes vagabondages ; et il finit, pour me punir et « me dresser », par m'envoyer à l'école des Blancs, au grand désespoir de ma mère, qui vitupérait qu'à sept ans, c'était trop tôt.*

Par conséquent, mettre fin à des fugues, à l'emprise de l'oncle sur le neveu, telle est la première raison ayant incité Basile Diogoye à inscrire Léopold Sédar à l'école. Cependant, il nous semble qu'il y ait une seconde raison, plus sérieuse et plus motivée, bien que Senghor n'en parle pas ou

---

[1] Comme chez les Gabunkés, chez les Sérères, on est noble, pas parce qu'on a été engendré par un père noble, mais parce qu'on a été le fruit des entrailles d'une femme noble. Ce qui éclaire le sens de ce vers de Senghor exprimant son mépris à l'endroit des *marchands et banquiers, seigneurs de l'or… : Ils ont acheté leur noblesse et les entrailles de leur mère étaient noires.*[1990 : 51] :

[2] Ce qui est dans l'ordre des choses, donc parfaitement compréhensible : en Afrique noire, traditionnellement, l'éducation de l'enfant avant l'âge de spet ans est exclusivement l'affaire de sa mure.

[3] Ce que Basile Diogoye concevait mal.

[4] Touché par la grâce, il finit par se convertir à l'Islam.

[5] Senghor naquit à Joal et passa son enfance à Djilor où son père possédait une villa. Sa mère et son oncle étaient originaires de Djilas.

en parle peu. Basile Diogoye Senghor n'était pas n'importe quel Sérère. Il appartenait au clan des *Rabor* [1] et gérait une immense fortune accumulée par son père. Il faisait prospérer ses affaires en entretenant de fructueuses relations commerciales, aussi bien avec les maisons bordelaises installées sur la côte qu'avec les autochtones de l'hinterland. Riche traitant converti au catholicisme, il possédait, en plus de ces terres et de ses troupeaux, deux « villas au sens romain du terme », l'une à Joal, l'autre à Djilor.

L'architecture de ces villas, leurs mobiliers, les photographies qui ornent l'intérieur des salons et différentes pièces[2] amènent à conclure que Diogoye était, déjà, un Sérère occidentalisé. Ainsi, face-à-face, le roturier [3] Waly Bakhoum et l'aristocrate Basile Diogoye Senghor. En avance sur son époque grâce à son commerce avec deux mondes complémentaires entre lesquels il servait d'intermédiaire, Diogoye aurait eu d'autres ambitions pour son fils : ne pas faire de celui-ci un paysan tourné vers le passé, mais un homme capable d'épouser le rythme du monde moderne. Donc, le souci de s'inscrire dans le sens d'une évolution de la société négro-africaine (qu'il aurait sentie inévitable) peut être considéré comme la seconde raison l'ayant incité à inscrire son fils à l'école. De son séjour au Séminaire du Ngazobil, Senghor a laissé le souvenir d'un pensionnaire sérieux et studieux comme en atteste ce témoignage de Sœur Jérôme : « Léopold a commencé avec moi. Je l'ai eu dans ma classe, de 1917 à 1921. La première année, j'avais cinquante-quatre élèves. Il était parmi eux. Nous sommes arrivés en même temps à Ngazobil. Moi pour enseigner et lui pour apprendre (…) Il était plutôt un élève très studieux, très sérieux, très obéissant et très correct. Jamais je n'ai eu à le réprimander. Il avait toujours de bonnes notes… » [4]

Cependant, si Senghor a retenu, parmi les temps forts de sa vie, son inscription à l'école française, ce n'est pas à cause de ses succès scolaires, mais pour une raison toute autre. A la Mission Catholique du Joal, comme plus tard, au Petit Séminaire de Ngazobil, s'effectue un premier élargissement de son univers culturel. En effet, si, au *Royaume d'Enfance* , il n'était initié qu'aux seules réalités du terroir sérère, avec les Pères du Saint Esprit chargés de son

---

[1] Cf. GRAVRAN (Henri).- Op. cit. Page 30.

[2] Des expositions de photographies furent organisées par les promoteurs du colloque Culture et Développement (Dakar, octobre 1976) et par la Bibliothèque Nationale de Paris, pour mieux faire connaître Senghor. Ce sont ces photographies qui nous permettent d'apprécier les détails caractéristiques de ces villas.

[3] Bakoum, d'après Senghor, est une variante dialectale de Bocoum, nom porté au Mali par les Diawambé (singulier). Diawando) qui, chez les Peulhs (et la mère de Senghor est d'origine peulh) constituent un groupe socio-professionnel de second plan.

[4] **Le Soleil**. Op. cit. (Sœur Jérôme (Marie-Louise Auber) née le 29 avril 1886 (…) est la seule suivivante de l'équipe de Ngazobil qui eut à guider les pas du jeune Léopold, sur le chemin des études. » (Suppl. au n° 1943 du 9 octobre 1976).

éducation à partir de sept ans, il va découvrir d'autres réalités car :« Pendant un an, le père Dubois lui apprend le catéchisme en wolof, tout en l'initiant peu à peu à la France. »[1], et « Entré à Saint-Joseph de Ngazobil en 1914, (il) y fit ses études primaires et le début de ses études secondaires. Il y apprit parallèlement le français et le wolof dont l'enseignement reposait sur celui du catéchisme, de la Bible et de la politesse. » [2] C'est donc, à partir de sept ans, l'initiation à une religion nouvelle et l'apprentissage de deux langues vivantes en plus de sa langue maternelle : le wolof et le français. Avec l'initiation au catholicisme, s'effectue le passage de l'univers animiste à un univers qu'éclaire une vérité révélée. Face à ces deux univers, Senghor ne connaîtra pas le déchirement qui, plus tard, sera fatal à Samba Diallo, le héros de **L'Aventure ambiguë.** Certes, il ne sera pas, comme son père Diogoye, une catholique plutôt tiède dans la pratique[3]. De même, on ne lui connaîtra pas la pratique du syncrétisme très répandu en Afrique noire. Mais, à sa manière, il saura tirer profit, et de l'animisme ancestral et du christianisme. Il opte, une fois pour toutes, pour le monothéisme qu'il considère comme représentant un progrès par rapport à l'animisme. Mais il ne manquera pas de s'inspirer de cet animisme quand il s'agira de réfléchir sur les fondements culturels de la société sérère ou pour rédiger des poèmes. D'ailleurs, animisme et catholicisme ne paraissent pas si antagonistes que cela pourrait paraître : le catholicisme doit être compris comme une « greffe », un apport étranger dont le rôle : [1964 : 56]

> *(…) est de dégager, plus nettement, la personne de la famille et Dieu des génies et des Ancêtres ; (…) de donner une unité plus consciente à de sentiments d'autant plus forts qu'ils sont plus mêlées, un caractère d'universalité à la religion familiale et nationale.*

Avec l'apprentissage du wolof et du français s'effectue une ouverture sur le reste du Sénégal : le wolof est parlé par l'ethnie dominante du pays et est couramment utilisé par les autres ethnies pour communiquer entre elles. Mais, c'est surtout sur l'apprentissage du français que Senghor a insisté. La langue du colonisateur n'a pas manqué d'exercer un certain attrait sur les Sérères colonisés : le poète se rappelle ses grand-mères l'utilisant en période de sécheresse pour « dérider le dieu des nuages » et faire tomber la pluie. Celles-ci étaient sensibles, non à la signification des mots qu'elles employaient en la circonstance[4], mais plutôt à leur charme. C'est ce que Senghor rappelle à sa mère, dans un passage de son poème ***Ndessé*** [1990 : 85]:

---

[1] **Léopold Sédar Senghor**. Bibliothèque National, 1974. Page 8.
[2] Op. cit. Page 10.
[3] Bien que baptisé, Diogoye était polygame.
[4] Il s'agit d'une cérémonie rituelle. Lorsque l'on restait longtemps sans qu'il pleuve, les femmes se déguisaient en hommes, s'armaient de fusils, se rendaient sur les tanns et riraient des coups de feu en direction du ciel en baragouinant des mots français auxquels elles ne comprenaient rien. « Paragnessé » serait la déformation de « français ».

> *Si je te pouvais parler Mère ! Mais tu n'entendrais qu'un gazouillis précieux et tu n'entendrais pas.*[1]
> *Comme lorsque, bonnes femmes de sérères, vos déridiez le dieu aux troupeaux de nuages. Pétaradant des coups de fusil par-dessus le cliquetis des mots paragnessés.*

L'expression « gazouillis précieux » désigne la langue française. Senghor a commencé à en balbutier les premiers mots sous la direction du R.P. Dubois, à Joal [1977 : 459] :

> *J'avoue qu'enfant, j'étais fasciné par le français que je n'ai commencé d'apprendre qu'à huit ans.*

En apprenant le français, Senghor découvre, en même temps que les charmes d'une langue étrangère [2] un pays nouveau, ses classiques, et, du coup, un autre univers, d'autres hommes, d'autres valeurs incarnées par d'autres héros. Il le confesse, rappelant : [1964 : 126] :

> *C'était dans les années qui suivirent la Première Guerre Mondiale. J'étais interne à l'Ecole des Pères, à Saint Joseph de Ngazobil (...)A qui nous aurait demandé quels étaient nos poètes préférés, nous aurions répondu sans aucun doute :Pierre Corneille et, avant Corneille, Victor Hugo. Les vers de Hugo chantaient à nos oreilles ; plus exactement ils déliaient notre langue, ils faisaient danser, avec la bouche, la tête, les bras, les jambes, tout le corps comme le tam-tam. Lorsque, le dimanche, nous jouions aux soldats sur les sentiers de brousse, nous n'étions ni Joffre, ni Foch, mais Olivier et Roland, Ruy Diaz le grand Campéador des Castilles, mais Napoléon Bonaparte et ses « grognards* ».

Ainsi, le passage à la Mission Catholique de Joal et le séjour au Petit Séminaire de Ngazobil auront été profitables pour trois raisons : l'initiation à une religion nouvelle, l'ouverture du Sénégal, la découverte de la France.

---

[1] Elle « n'entendrai(t) pas » soit parce qu'elle ne comprend pas français, soit parce qu'elle aurait mal utilisé le téléphone qui, à l'époque, pour permettre la communication exigeait que l'on décroche, séparément, donc en utilisant les deux mains, le microphone et l'écouteur.

[2] « J'ai appris, a-t-il confié à Edouard Maunick, le français avec des mots comme bonbon, chocolat, confiture et c'était merveilleux ». Par la suite, il consacrera aux beautés, aux merveilles du français de longs développements.

IV. LE PASSAGE AU COLLÈGE-SÉMINAIRE LIBERMANN DE DAKAR

De son passage au Collège-Séminaire Libermann de Dakar, Senghor a surtout retenu un incident : celui qui l'opposa au R.P. Lalouze, Directeur « du saint lieu ». Constamment, il le rappelle, pour en dégager l'heureuse conséquence. Chaque fois qu'il veut définir, avec précision la Négritude, il commence par y faire allusion. Ainsi, en 1969, lors du banquet au cours duquel lui fut remise son épée d'académicien [1] il déclare :

> *Comme je grandissais donc, on m'envoya au Collège Libermann, qui était encore un séminaire. C'est là que les choses se gâtèrent et que je devins contestataire. Il est temps de rendre mon troisième hommage au Père Lalouze. Il n'était breton ni normand, alsacien ni basque, mais angevin sans l'apparence de douceur. Lorsque devant nos exigences de pensionnaires relativement privilégiés, il nous renvoya aux pagnes ancestraux : à ce qu'il appelait, je crois, le « vide » de notre civilisation, qu'il niait, je pris la tête de la rébellion. Je lui dois non pas le mot de négritude (…), mais son idée : au sens de valeurs de civilisation du monde noir.* [2]

De même, en mai 1970, dans un texte de conférence prononcée dans différentes universités de Scandinavie, après avoir posé la question : *Mais encore, qu'est-ce que la Négritude ?* il déclare [1977 : 216] :

> *Je me réfère, ici, à ma propre expérience, car c'est en quatrième ou troisième – en la quatrième ou troisième année de l'enseignement secondaire – que j'ai découvert le problème et commencé de militer. C'était au Collège Libermann à Dakar, qui était tenu par les pères du Saint-Esprit. Nous étions, déjà, une poignée de contestataires, qui, relativement privilégiés, réclamions d'autres privilèges, dont celui d'avoir des draps blancs. Le Directeur nous renvoyait toujours aux lits bas et aux pagnes de nos parents, nous déniant même l'honneur d'avoir une civilisation car nous étions des « sauvages » au sens étymologique du mot : des « hommes de la brousse. Je protestais avec d'autant plus de vigueur que, mon père étant propriétaire terrien, j'avais vécu, à la campagne, notre civilisation négro-africaine, qui était une certaine manière, non européenne, de penser le monde et d'être au monde, de concevoir et de vivre la vie : une certaine façon de manger et de travailler, de rire et de pleurer, de danser et de chanter, de peindre et de sculpter. Et aussi et surtout de prier.*

---

[1] Il s'agit de l'élection à l'Académie des Sciences Morales et Politique, le 3 mars 1970. Les deux discours prononcés lors du banquet en question ont été publiés sous le titre : **Pour L.S. Senghor**, 12 décembre 1969, Tours, Editions Mane, 1970.

[2] Op. cit. Page 39.

Et enfin, au cours de l'allocution prononcée le 27 mai 1975 (…) au dîner annuel du *Pen Club* des écrivains américains, Senghor, une fois de plus, revient sur la question. Définissant la négritude, à ses confrères américains, il déclare : [**Ethiopiques**. N° 4. octobre 1975]:

> *Il est temps de vous définir la Négritude. Je le ferai, d'abord, à l'africaine en partant du réel – j'allais dire des « faits ». Je l'ai souvent raconté. C'était au collège – séminaire Libermann à Dakar. Me destinant à la prêtrise, je m'entraînais à la discipline de l'obéissance : à dompter mon caractère, naturellement rebelle, par le jeûne, la confession et les exercices spirituels. Cependant quand il s'agissait du problème national, plus exactement de ma dignité d'homme noir, alors je ne pouvais plus me soumettre. Contrairement à ce que disait le père-directeur, je sentais que nous n'étions pas des « sauvages », c'est-à-dire des hommes sans culture, sans œuvre de bonté, de beauté, de vérité.*

En définitive, Senghor a fréquenté le Collège Libermann durant quatre année [1]car :

> *A la fin de la troisième, le Père Lalouze décréta que ma vocation était littéraire et point religieuse. C'est ainsi que j'entrai au « cours secondaire » officiel qui deviendra le lycée Van Vollenhoven.*
>
> Pour L.S. Senghor. Page 40.

Mais ces quatre années ont suffi pour faire de lui le militant qu'il ne cessera plus d'être, sa vie durant.

V. « LES ANNÉES ARDENTES »

Les années ardentes, l'expression est de Senghor lui-même, s'étendent de 1928 à 1935 : de son arrivée à Paris à son départ pour le lycée Descartes de Tours, à la suite de son succès au concours de l'agrégation. En un mot, elles coïncident avec la période de son séjour au Quartier Latin Le 20 avril 1961, reçu par le Conseil municipal de Paris, le chef d'Etat qu'il est devenu rappelle les circonstances de son premier contact avec cette ville [1963 : 312]:

> *C'est sous la pluie froide et ciel d'octobre que j'ai débarqué, un matin, à Paris. Et tout était gris, jusqu'aux monuments fameux. Quelle déception :*

[1] D'autres sujets de désaccord ont dû opposer Senghor au Père Lalouse. Ses biographes. E. Milcent et M. Sordet font remarquer : « En fait Léopold est devenu une sorte de secrétaire général du parti des séminariste. Il est leur porte-parole et le plus souvent à l'occasion de doléances. Ainsi, Senghor dit tout haut ce que les autres élèves grognent tout bas ». (Op. cit. Page 29).

En effet, l'écart était énorme, entre ce qu'on lui avait dit de « la douce France », qu'il avait lu là-dessus et ce qu'il découvrait. Mais vite, la déception allait céder la place au ravissement [1963 : 313]:

> *…déjà, j'avais découvert un rayon de soleil sur les visages pâles : un sourire attentif, une gentillesse que je ne devais trouver nulle part en Europe, qui est une invitation à l'Amitié.*

1. La rencontre avec Georges Pompidou.

Suivant les conseils de M. Ernout, professeur à la Sorbonne, il s'inscrit en hypokhâgne, au Lycée Louis-le-Grand. Là se situe sa rencontre avec Georges Pompidou. Entre eux se noue une solide et fructueuse amitié ; fructueuse surtout pour le jeune sérère qui, reconnaissant sa dette envers son camarade de promotion écrira, plus tard [1963 : 405]:

> *Pourquoi ne pas le dire ? L'influence de Georges Pompidou a été, ici, sur moi, prépondérante. C'est lui qui m'a converti au socialisme, qui m'a fait aimer Barrès, Proust, Gide, Baudelaire, Rimbaud, qui m'a donné le goût du théâtre et des musées.*

Influence déterminante donc, tant sur le plan politique que sur le plan littéraire. Pompidou aide Senghor à combler des lacunes, à parfaire la formation reçue au Sénégal, oriente son choix politique, ses lectures ; et, l'écartant du Paris *by night* [1], lui fait découvrir le monde des arts et des spectacles.

Cette influence fut telle que Senghor jugea minime l'apport de ses maîtres. Certes, il ne prétend pas qu'il n'ait rien appris en année de Khâgne. Seulement, de ses déclarations, il ressort qu'il y a eu complémentarité entre l'apport de Pompidou et l'apport de ses professeurs : celui-là l'a aidé à parfaire des connaissances, à acquérir de nouvelles connaissances ; ceux-ci lui ont fait acquérir « l'esprit de méthode» [2][1963 : 404]:

---

[1] Ce qu'il a surtout intéressé, ce fut « moins le Paris *by night* que le capitale aux visages si divers sous la lumière du jour. » (Op. cit. Page 312). « C'est, peut-être, une lacune, j'ai fréquenté les théatres et les musés, les salles de concert et les salons d'art, puisque les *night-clubs* (Idem. Page 313).

[2] Souvent, il précise : « l'esprit d'organisation et de méthode. »

> *Des leçons de mes maîtres, j'ai retenu, essentiellement, l'esprit de méthode. je l'ai souvent dit (...), la seule chose que j'ai apprise en khâgne, c'est la méthode. Encore une fois, pour être précis, l'esprit de méthode.*

Examinons à profondeur ce en quoi la rencontre avec Pompidou fut déterminante aussi bien au plan des études, de la formation en générale qu'au plan politique ; en d'autres termes ce que l'amitié entre les deux hommes a recouvert.

De l'amitié entre Senghor et Pompidou, il a été plusieurs fois question. Nouée en 1930, alors que les deux jeunes gens étaient en classe préparatoire à l'entrée à l'Ecole Normale Supérieure, elle a survécu à bon nombre de vicissitudes et ne prit fin qu'avec la mort de Pompidou, en 1974. A un certain moment, leurs voies ont divergé : après ses études, Senghor est devenu professeur, chercheur et parlementaire ; après ses études, Pompidou fera carrière, non dans l'enseignement, mais dans le monde de la finance, occupant un poste de cadre à la banque Rothschild. Cependant, les rigueurs des milieux financiers ne lui ont pas oublié son passé de littérature, surtout, d'amateur de la poésie : il rédige une **Anthologie de la poésie française** qui reproduit, abondamment, et ce n'est pas surprenant, des poèmes extraits des **Fleurs du Mal** de Baudelaire. Il en adresse un exemplaire dédicace à son ami Senghor, dédicacé comme il suit : « Cher « Ghor » ce n'est pas au président c'est au poète et à l'ami que j'adresse ce modeste ouvrage. Affectueusement Georges 27/10/61. »[1] Dans sa lettre de remerciements datée du 16 novembre 1961, Senghor écrit [2]

> *Merci et bravo ! Merci de m'avoir envoyé ton anthologie dédicacée, ce qui signifie que tu n'as pas oublié ton vieux Ghor.*

Et d'ajouter, le 1er décembre de la même année [3] :

> *Tu penses bien que je n'ai pas manqué de parcourir, le soir même du jour où je l'ai reçue, ton Anthologie. Depuis, j'ai relu ta préface à tête reposée, admirant que les hautes finances ne t'aient pas fait perdre le goût de la Poésie française, à laquelle tu m'initiais dans les années 28-31. Je t'entends encore lisant Baudelaire d'une voix grave et chaude. Vraiment, c'était l'âge heureux...*

---

[1] Bibliothèque Nationale, Paris, 1972.
[2] Idem
[3] Idem

Le 16 juin 1969, Pompidou est à l'Elysée, après avoir succédé à Charles de Gaulle démissionnaire. Le temps n'a pas effacé le souvenir des jeunes années comme en témoigne ce passage de lettre datée de ce jour : « J'évoque avec nostalgie Louis le Grand... Nous voici tous deux chefs d'Etat. Quelle aventure ».

Des études récentes ont jeté plus d'éclairage sur les différentes facettes de cette amitié. Parmi ces études, celles de Janet G Vaillant qui constate : « ... que la première impression que Senghor avait eue de Paris, perçue comme une ville sombre et austère s'était prolongée durant ses deux premières années à Louis-le-Grand. A Senghor qui n'avait pas de goût pour Paris, Pompidou a ouvert les portes d'une nouvelle ère au cours de laquelle il passait moins de temps à sa table de travail, moins de dimanches chez Blaise Ndiagne et plus de temps à musarder dans les rues avec son nouvel ami (...). La pluie froide de la première année ne domine plus les souvenirs de Senghor, à l'époque suivante. Et les moments passés avec Georges Pompidou sont ceux qu'il a choisis de se remémorer plus tard parmi les plus chaleureux de tous ».[1]

Pompidou a fait découvrir bon nombre d'écrivains français à Senghor, lui permettant ainsi de parfaire sa formation littéraire, lui qui, au Sénégal, ne possédait pas de bibliothèque personnelle suffisamment riche. Il lui fit découvrir également la famille du Docteur Cahours à Château-Gontier. De ce château est daté le poème *Que m'accompagnent koras et balafong (octobre-décembre 1939).*

> *Je n'amène d'Europe que cette enfant amie, la clarté de ses yeux parmi les brumes bretonnes.*

Qui est « cette enfant amie » restée si longtemps énigmatique pour bon nombre de critiques ? Robert Jouanny lève le coin, du voile en l'associant à une brève aventure amoureuse qu'aurait eue Senghor à Château Gontier. Le Docteur Cahours avait deux filles dont l'une, Claude, sera, par la suite, l'épouse de Pompidou [2]. Et, commentant le verset ci-dessus, Jouanny écrit : « Senghor a toujours été d'une extrême discrétion tant en ce qui concerne sa vie privée que ses douloureux problèmes de père. Mais nul n'ignore qu'il fut introduit par son ami Pompidou dans la famille du Docteur Cahours à Château-Gontier et que les deux filles de ce dernier firent rêver les futurs Présidents... Senghor m'a confirmé que le vers cité ici est en relation avec un projet (ou un rêve) de mariage auquel il aurait renoncé au nom de la Négritude. Une seule fois, me parlant de la sœur de Madame Pompidou (...) il fit allusion à un projet de mariage, sans que je

---

[1] Vaillant (J.G.) .- **Vie de Léopold Sédar Senghor**, Karthala Sépias, Paris, 2006, pages 103, 104
[2] Cf. la dédicace du Poème ***Prière de paix*** (**Hosties Noires**) : *A Georges et Claude Pompidou.*

sois en mesure de dire qui aurait été l'élue ? La seule certitude est que l'enfant amie » est attachée au souvenir de Château-Gontier de même que les poèmes de ***Par-delà Eros*** (Chants d'Ombre) suggèrent une aventure sentimentale sur les bords de la Méditerranée. »[1]

Des spécialistes outre que Janet G. Vaillant et Robert Jouanny se sont penchés sur les raisons de cette amitié. Ainsi, Buata B. Malela les cerne en ces termes : « La proximité entre Senghor et Pompidou, qui fait partie de la même génération que lui (né dans le Cantal en 1911), s'explique par les dispositions communes des deux hommes : l'un est fils de grand propriétaire terrien en AOF, l'autre petit fils de paysan dans le Sud-Ouest. En plus, tous les deux sont en ascension sociale grâce aux pères : pour l'un, le père est devenu instituteur de la III^{è} République, pour l'autre les affaires ont prospéré grâce au commerce avec les maisons bordelaises. Enfin les deux agents ne sont pas parisiens et leur entrée à l'Ecole Normale Supérieure au début des années trente constitue pour eux l'occasion de connaître la société et la vie culturelle parisienne ainsi que d'y nouer de profondes amitiés. C'est sans doute là l'une des origines du rapprochement entre Pompidou et Senghor. »[2]

Sur les origines de ce rapprochement, Daniel Delas a des propos plus explicites. D'abord, au rapprochement, à l'amitié entre Senghor et Pompidou il consacre douze pages [3] qui, sous le sous-titre : ***les années Pompidou (1928-1931)...*** traitent successivement de *la khâgne* [4]et de *Georges Pompidou une amitié qui catalyse les premiers choix* [5]. Il commence par faire constater, à propos de Senghor : « Mais ce sont sans doute ses relations avec Georges Pompidou et avec Aimé Césaire qui accompagnent le plus en profondeur la constitution de la personnalité affective et intellectuelle de Léopold Sédar Senghor ». Ensuite, deux questions : « Pourquoi Georges Pompidou (...) qu'est-ce qui peut expliquer la profonde amitié de ces deux khâgneux qui devaient plus tard devenir, l'un et l'autre et en même temps, présidents de leurs pays respectifs ? » A ces deux questions, Delas trouve trois réponses, trois justifications qui ne sont pas loin de recouper celles de Malela.

La première tient aux origines sociales des deux hommes : « Georges Pompidou est certes un pur produit de la méritocratie républicaine tandis que Senghor sort de la filière confessionnelle, mais ils sont l'un et l'autre de souche paysanne et le revendiquent haut et fort. »

---

[1] JOUANNY (R.) .- **Senghor « le troisième temps »**. Edition L'Harmattan, Paris, 2002, page 20.
[2] MALELA (B.B.) .- **Les écrivains Afro-antillais à Paris** (1920, 1960) Carthala, Paris 2008, page 156.
[3] DELAS (D.).- **Léopold Sédar Senghor. Le maître de langue.** Editions Aden, Paris 2007, pp. 72-83.
[4] Idem. Page 72.
[5] Idem. Page 76.

La seconde justification se fonde sur « les sympathies politiques ». Senghor a confié à ses biographes Ernest Milcent et Monique Sordet qu'à son arrivée en France, il était monarchiste, ce qui inspire à Delas le commentaire suivant : « Il aurait donc pu sympathiser avec Thierry Maulnier son disciple de khâgne qui affichait des convictions puisées à la lecture de Mauras, mais il ne semble pas y avoir eu aucun atome crochu entre ce bourgeois, cet héritier et le jeune Sénégalais alors que le courant est passé avec Georges Pompidou (« qui a toujours gardé le sens populaire » dit son ami qu'il surnommait Ghor), dont les opinions politiques se situent, elles, résolument à gauche. Cet ancrage à gauche est naturel pour Georges Pompidou dont le père était un administrateur de Jean Jaurès (par ailleurs professeur de philosophie au lycée d'Albi) et qui à l'époque de la khâgne milite dans les rangs d'une organisation opposées aux menées fascisantes, la Ligue d'action universitaire républicaine et socialiste (LAURS), créée à l'initiative de Pierre Mendès-France et qui regroupe des gens qui feront parler d'eux plus tard : Jacques Soustelle, Roger Ikor, Léo Hamon et Maurice Schumann par exemple. (...) Et voilà Senghor petit à petit entraîné par son ami dans les débats passionnés entre socialistes, voire dans les bagarres homériques qui étaient fréquentes en ce temps-là au Quartier latin, où les Camelots du Roy tenaient le haut du paré malgré l'opposition des étudiants de gauche. Senghor se met lui aussi à lire l'éditorial de Léon Blum chaque jour dans *Le Populaire*, fréquente les cercles d'étudiants socialistes et s'inscrira quelques années plus tard à la SFIO. »

Outre les origines sociales et « les sympathies politiques », il existe une troisième justification de l'amitié entre les deux jeunes normaliens : « Le troisième lien entre Senghor et Pompidou, le plus solide peut-être, c'est l'amour de la littérature, et singulièrement de la poésie ».

En définitive, l'amitié avec Georges Pompidou, comme celle qui sera nouée plus tard avec Césaire, sera déterminante pour les années de formation de Senghor en France. Ce ne sont pas seulement les cours que deux étudiants suivent ensemble. C'est également Paris, avec ses musées, ses théâtres, c'est également la France profonde avec « dix grandes vacances chez le docteur Pierre Cahour (...) à Château-Gontier ». Bien des années plus tard, cette amitié se révélera utile lorsque, par l'intermédiaire de Pompidou évoluant à l'époque dans l'entourage de Charles de Gaulle, Senghor réussira à faire admettre par ce dernier la possibilité pour les Territoires d'Outre-Mer d'évoluer vers l'indépendance après avoir voté oui au référendum constitutionnel de septembre 1958.

2. « La découverte des autres ».

Cependant, Pompidou n'est pas la seule personne que Senghor rencontre durant ces *années ardentes*. Paris, surtout le Paris de l'entre-deux-guerres, est un carrefour où se rencontrent des hommes de toutes les nationalités. Dont, comme Senghor, des étudiants originaires d'Afrique occidentale. Ceux-ci se regroupent au sein d'une association, l'association des Etudiants Ouest-Africains, fondée en 1934, pour défendre des intérêts corporatifs. D'eux, la postérité a retenu certains noms : « Faisaient partie du Bureau de l'association, comme le fait remarquer Michèle Dorsmaine, responsable de l'exposition Senghor à la Bibliothèque nationale : L. Sédar Senghor, président ; Mlle A. Jallard, vice-présidente ; Soulèye Diagne, Secrétaire ; Ousmane Diop, secrétaire-adjoint et Aristide Issembe, trésorier ».

L'association profite de l'existence d'une revue fondée par des étudiants martiniquais[1] pour faire entendre sa voix, préciser son objectif : « Mais encore et surtout, elle a un but culturel précis. On pourrait lui donner comme devise : « assimiler la culture européenne en restant près de son peuple. C'est à cela que répond l'organisation de ses causeries mensuelles suivies de discussion. C'est grâce à ces fréquents échanges d'idées que les étudiants Ouest-Africains pourront élaborer, peu à peu, un idéal commun, né de l'accord entre leurs civilisations indigènes et les exigences du monde moderne. » [2]

Mais Senghor ne restreint pas le cercle de ses amitiés aux seuls étudiants originaires d'Afrique occidentale. Il l'élargit aux Nègres de la diaspora ; aux Négro-Américains, aux Antillais et aux Guyanais. La fréquentation du salon des sœurs Nardal rendit possible cet élargissement.

Trois Martiniquaises : Paulette, Jane et Andrée Nardal, avec le concours d'un Haïtien, le Dr. Sajou, avaient créé ***La Revue du Monde noir*** et dans leur salon de Clamart, recevaient des intellectuels noirs originaires des Etats Unis et des Antilles. Ayant eu à fréquenter ce salon, Senghor, par la suite, déclarera [1977 : 274]

> *C'est grâce à Paulette Nardal, la Martiniquaise, fondatrice de* **La Revue du Monde noir***, dans les années 30, que j'ai rencontré Alain Locke et Mercer Cook.*

---

[1] **L'Etudiant martiniquais.**
[2] **Léopold Sédar Senghor.** Bibliothèque Nationale Page 47.

Mais, si les rencontres furent nombreuses et instructives, il y en aura une qui sera plus décisive que les autres. Il s'agit de la rencontre avec le Guyanais Léon Gontran Damas et le Martiniquais Aimé Césaire. A Edouard Maunick, Senghor a précisé : *tout est sorti de cette rencontre.*

Que recouvre ce « tout » ?

La réponse à cette question sera fournie par les trois développements qui suivent, développements consacrés, successivement, à la rencontre avec Aimé Césaire et aux conséquences de cette rencontre sur le plan culturel et à la connaissance de soi.[1]

3. D'une rencontre et de ses prolongements

La rencontre entre le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Martiniquais Aimé Césaire fut un événement décisif pour les deux hommes et pour la communauté culturelle négro-africaine. Il en résulta une amitié indéfectible, une rencontre entre Nègres de souche et Nègre de la diaspora. Il en résulta, surtout, l'engagement au nom du pan-négrisme et, par ricochet, la lutte politique pour l'émancipation des colonisés. Les lignes qui suivent traitent de cette amitié, de ses conséquences pour les deux hommes et pour les milieux intellectuels nègres, des années 1990 aux années 1960. Elles seront suivies d'un développement sur la carrière parlementaire de Senghor, la lutte pour l'émancipation des colonies françaises étant perçue comme le prolongement au militantisme culturel.

a. Une amitié indéfectible

Aimé Césaire arrive à Paris en septembre 1931 pour y poursuivre ses études après l'obtention du baccalauréat. Senghor, pour les mêmes raisons, y séjourne déjà depuis octobre 1928. Dans la capitale française, le premier Négro-Africain que rencontre le Martiniquais ne se nomme pas Senghor, mais Ousmane Socé Diop un natif de Saint-Louis, étudiant en médecine-vétérinaire, un des précurseurs de la littérature sénégalais d'expression française avec deux romains : **Karim, roman sénégalais** [2] et **Mirages de Paris**. [3] La rencontre a eu lieu à la Sorbonne où les deux jeunes gens étaient venus s'inscrire pour des études littéraires. Césaire relate, dans un entretien

[1] En annexe sera traitée « la tombée en politique » sous le titre **Par-delà controverses et paradoxes, un nègre au Palais-Bourbon.**

[2] **Karim, roman sénégalais suivi de Contes et Légendes d'Afrique noire**, préface de Robert Delavignette. – Paris, Nouvelles Editions Latines, 1935.

[3] **Mirages de Paris**.- Paris, Nouvelles Editions Latines, 1937.

avec M.a. M. Ngal, les circonstances dans lesquelles elle s'est effectuée : « Le premier Africain que j'ai rencontré, ce n'était pas Senghor, c'est Ousmane Socé. La rencontre eut lieu, je me rappelle fort bien, dans le long couloir de la Sorbonne, qui va du côté de la rue des Ecoles jusque du côté de la cour. C'est là qu'était le secrétariat. J'étais assis sur un banc de la Sorbonne. Nous attendions de nous inscrire au secrétariat. C'était trois ou quatre jours après mon arrivée. Je vois arriver un grand Noir très sympathique. On s'adresse la parole mutuellement ; il se présente : « Ousmane Socé du Sénégal »- Socé, c'est son nom de plume, je crois. On bavarde. Il me dit qu'il était venu à Paris pour des études de vétérinaire mais qu'il préparait en même temps une licence es lettres. C'est lui le premier Africain que j'ai connu. »[1]

La rencontre avec Ousmane Socé Diop fut sans suite. Les deux étudiants se retrouveront plus tard pour animer la revue **l'Etudiant noir**. Mais, par la suite, ils ont dû cesser de se fréquenter. A cela, deux raisons possibles : le fait qu'étudiant en médecine vétérinaire, Diop logeait à Alfortville, dans la banlieue parisienne, mais, surtout, le fait qu'après ses études, il opta pour une voie que combattait Césaire, celle de la politique de l'assimilation culturelle.[2]

Après Ousmane Socé Diop, c'est Senghor que Césaire rencontre et les deux hommes ont toujours saisi les occasions qui s'offraient à eux pour relater les circonstances dans lesquelles pour la première fois, ils ont fait connaissance l'un avec l'autre. Dans son entretien avec M.a. M. Ngal, Césaire poursuit : « Puis, quelques jours après en allant à Louis-le-Grand, je rencontre L.S. Senghor. Présentation mutuelle. Lui quittait le Lycée, moi j'y entrais. Et puis, nous avons lié connaissance et pris des rendez-vous. Nous nous sommes beaucoup vus à cette époque là. »[3] Des décennies après cet entretien, Césaire revient sur les circonstances de la rencontre et ses souvenirs restent précis. En juillet 2004, il confie à Françoise Vergès : « Au lycée Louis-le-Grand, le proviseur me reçut très aimablement. Je m'inscrivis en hypokhâgne et, en sortant du secrétariat, je vis un homme de taille moyenne, plutôt court, en blouse grise. Tout de suite, je compris que j'avais affaire à un interne. Il avait les reins entourés d'une ficelle au bout de laquelle pendait un encrier, un encrier vide. Il vint à moi et me dis : « Bizuth, comment t'appelles-tu, d'où viens-tu et qu'est-ce que tu fais ? « Je m'appelle Aimé Césaire. Je suis de la Martinique et je viens de m'inscrire en hypokhâgne. Et toi ? » « Je m'appelle Léopold Sédar Senghor. Je suis sénégalais et suis en khâgne. » « Bizuth – il me donne l'accolade -, tu seras mon

---

[1] NGAL (M. M). **Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie**. Dakar, Abidjan, NEA, 1975.

[2] Les voies de Diop et Senghor finirent également par diverger et, après la rupture entre ce dernier et Lamine Guèye, celui-ci le choisit comme co-listier aux élections législatives de 1951. Ousmane Socé Diop est également resté célèbre par la polémique qui l'opposa à Fily Dabo Sissoko par l'intermédiaire du journal **Dakar Jeune**. Il en sera question lorsque sera étudiée la réception de l'œuvre, de Senghor au Mali.

[3] Op. cit. Page 43.

Bizuth. » Le jour même de mon arrivée au lycée Louis-le-Grand ! Nous sommes restés très amis, lui en khâgne, et moi en hypokhâgne. On se voyait tous les jours, on discutait. Il était en première supérieure avec Georges Pompidou et avait sympathisé avec lui. »[1]

De son côté, Senghor est souvent revenu sur les circonstances de la rencontre. Dans une interview accordée à l'hebdomadaire **Jeune Afrique**, [2] il déclare : « J'ai connu Césaire d'abord au lycée Louis-le-Grand. Il était plus jeune que moi. J'allais souvent discuter avec lui ; il venait souvent à la Cité. Nous avons commencé à nous fréquenter à Louis-le-Grand. Il venait souvent à la Cité et moi j'allais souvent chez lui. Il habitait en ce moment-là à Cachan, dans un hôtel. Nous avions des discussions longues, passionnées, vraiment nous menions une vie de ferveur, une vie de militants, nous étions dans une tension perpétuelle ».

A la différence de la rencontre avec Ousmane Socé Diop, la rencontre avec Senghor a débouché sur une solide amitié, une amitié que rien ne put altérer, comme l'a confié Senghor à Armand Guibert : « Je l'ai admis une fois pour toutes comme il m'a admis une fois pour toutes. Avec lui, je ne suis jamais sûr d'avoir raison. » [3] Certes, il y a eu des divergences de points de vues entre les deux hommes : d'abord, en 1948, quand Césaire adhère au Parti communiste français ; ensuite, dans le courant des années 1970 quand, au plus fort de la controverse à propos de la négritude, Césaire crut bon de se démarquer des thèses de Senghor. Mais ces divergences n'ont pas entamé l'amitié et Janet G. Vaillant en donne la raison : « Plus tard, ils ont divergé dans leurs opinions politiques. Césaire a été de longues années membre du Parti communiste – mais ces divergences n'ont jamais détruit leur amitié ou leur respect mutuel. Comme dans sa relation avec Pompidou, Senghor veillait à ce que les divergences politiques n'altèrent pas les liens personnels ». [4] Et, quand, dans le courant des années 1970, les contempteurs de la négritude se sont fondés sur les thèses de Césaire pour pourfendre ce concept, le Martiniquais intervint vigoureusement pour dissiper tout malentendu. Il profite du voyage de Senghor à Fort-de-France pour déclarer, dans son discours d'accueil à la mairie et à propos de la négritude : « Je n'en parlerai pas aujourd'hui, vous l'évoquerez demain et mieux que moi.

---

[1] CESAIRE (A). – **Nègre je suis, nègre je resterai**. Editions Albin Michel, Paris 2005. Pages 22/23.
[2] GUIBERT(A).- **Léopold Sédar Senghor**. Editions Pierre Seghers, Paris, 1963. Page 23. Commentant cette dernière phrase. Guibert écrit : « Lequel des deux a pu bien me faire cette confidence si émouvante dans son humilité ? Il n'importe : l'autre aurait pu prononcer les mêmes mots. »
[3] VAILLANT (J.G.).-Op. cit.Page 121.
[4] Ibidem.

« Mais, je tiens, dès aujourd'hui, à dire que seules les âmes basses peuvent en parler bassement ».[1]

Si l'amitié entre Césaire et Senghor fut si solide, c'est qu'elle a su aller au-delà d'une simple rencontre entre étudiants noirs esseulés dans la grisaille parisienne, pour amener les deux hommes à effectuer une descente en soi afin de se poser des questions fondamentales, de leur trouver une réponse et militer. Césaire le rappelle, toujours dans son discours d'accueil : « Nous avions été étreints par les mêmes angoisses et surtout, nous nous étions colletés avec les mêmes problèmes. C'est vrai, Monsieur le Président, notre jeunesse ne fut pas banale. Traversée, elle l'a été, comme d'un trait de feu par la passion qui finit par l'embraser toute entière, et par l'angoisse d'une question, celle-là même qui tourmentait Augustin : *quis sum* ? *quae natura* ? Qui suis-je ? Quelle est ma nature ? *Et mihi fui* – et nous devînmes question à nous-mêmes...

« A cette question, nous tâchâmes, vous et moi, de répondre... « Et ce fut la Négritude ».[2]

Réponse des plus pertinentes car cette idée de Négritude sera le fondement de bon nombre de rencontres, de bon nombre d'œuvres littéraires et d'une vigoureuse activité parlementaire qui finira par déboucher sur l'indépendance du Sénégal et les débuts de l'édification d'une nation moderne.

b. D'abord, les rencontres

Paris a toujours été, pour les ressortissants des colonies françaises, un lieu privilégié de regroupement autour d'un idéal. La liberté d'expression, et même d'association dont ils étaient privés chez eux, ils en jouissaient dans la capitale française et la mettaient à profit pour attirer l'attention sur leur condition de colonisés. Généralement, ces regroupements s'effectuaient autour de revues et l'on conserve le souvenir des parutions éphémères que furent : **la Voix des Nègres** [3] de Tiémoko Garan Kouyaté, **la Revue du Monde Noir** des sœurs Nardal et du docteur Sajou, **Légitime Défense** d'Etienne Léro et de René Ménil. Ces revues avaient la particularité

[1] **Hommage à Léopold Sédar Senghor, homme de culture**. Page 46.
[2] Ibidem.
[3] **La Voix des Nègres** était l'organe mensuel du Comité de Défense de **la Race Nègre**. Fondée par Lamine Senghor, la revue n'eut que deux numéros, dont celui de janvier 1927. Lui succéda, la Race Nègre, organe de la Ligue de Défense de la Race Nègre, animée par Tiémoko Garan Kouyaté et Emile Faure. Dans **Liberté 3**, Senghor rend hommage à ces obscurs devanciers : « J'aurai garde de ne pas oublier le courant prolétarien qui, tout communisant qu'il fût, n'était pas moins influencé par Du Bois et Garvey. Je songe à **la Voix des Nègres**, journal parisien, qui était, au lendemain de la Première Guerre Mondiale, animé par Tiémoko Garan Kouyaté et Lamine Senghor.

d'être, exclusivement, de par leurs animateurs, soit africaine [1]soit caribéenne. Cette dichotomie s'est poursuivie jusqu'en 1934 qui verra un début de collaboration et de coexistence entre étudiants sénégalais originaires d'Afrique noire, donc, des Nègres de souche et étudiants antillais et guyanais, des Nègres de la diaspora. Cette collaboration, cette rencontre avec l'Afrique et la diaspora sera l'une des conséquences manifestes de l'amitié entre Senghor et Césaire.

Au départ ont existé, séparément, deux associations d'étudiants nègres : l'Association des Etudiants Martiniquais en France et l'Associations des étudiants ouest-africains. La première avait, comme revue, **l'Etudiant martiniquais**.

En 1935, Césaire devint président du comité de cette association et en profita pour charger le nom de la revue qui devint **l'Etudiant noir**. L'intention est manifeste : il n'y avait plus d'étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais ou africain mais seulement un étudiant noir : c'était donc la fin de la vie en vase clos au Quartier Latin ce qui, dans l'immédiat, a amené des étudiants de divers horizons à se rassembler pour militer et, par la suite, a permis la création de **Présence africaine**, de la Société africaine de culture, la tenue de deux congrès d'écrivains et artistes du monde noir et le succès du Premier Festival Mondial des Arts Nègres. Ainsi se décèle aisément la raison pour laquelle, même s'il ne fut pas le premier mouvement exprimant une prise de conscience des intellectuels nègres colonisés, il demeure tout de même le mouvement le plus connu.

Avant la création de **l'Etudiant noir**, Antillais et Africains s'ignoraient les uns les autres quand ils ne se méprisaient pas. Janet G. Vaillant le souligne : « Traditionnellement, les Antillais considéraient les Africains comme des barbares (...) Ils avaient été élevés dans une culture – la culture française – qui considérait les Noirs comme des inférieurs (...) Pour eux, le noir était donc inacceptable. Ils réservaient la noirceur aux Africains...

« De leur côté, les Africains associaient les Antillais à l'administration coloniale. Les seuls Antillais qu'ils avaient pu rencontrer en Afrique étaient des hommes comme René Maran ou Félix Eboué qui servaient dans l'administration. Les Africains ne considéraient pas les Antillais

[1] Senghor sera l'unique Africain ayant milité au sein de deux regroupement d'intellectuels nègres à Paris : La **Revue du Monde Noir** et **l'Etudiant martiniquais**.

comme supérieurs, ils les voyaient plutôt comme des petits bureaucrates, des soutiens et des valets des Français ».[1]

Donc, un net clivage entre les deux communiqués d'étudiants colonisés en France. Bien qu'ayant « fait lui-même l'expérience du mépris des Antillais pour les Africains » Senghor encourageait les contacts entre étudiants africains et antillais de Paris. Il révélait ainsi ce qui allait devenir la marque caractéristique de son style politique, la volonté et la capacité de rassembler et de réconcilier des gens jusque là opposés ».[2]

Ernest Milcent et Monique Sordet ont insisté sur la différence entre **l'Etudiant noir** et les deux revues que l'ont précédé : **la Revue du Monde noir** et **la Revue du Monde noir** et **Légitime Défense** : « L'étudiant noir se distingue fondamentalement de **la Revue du Monde Noir** et de **Légitime Défense** en ce sens qu'il ne consentira jamais à suivre sans réserve les maîtres européens quels qu'ils soient et qu'il ne voudra en aucun cas se mêler de politiquer. Les animateurs de la nouvelle revue critiquant bien trop les partis et les jeux traditionnels du parlementarisme pour accepter qu'elle apparaisse comme l'organe d'un groupement politique. *Culture d'abord* dit Léopold et il préfère de beaucoup la lecture de Léo Frobenius à celle de Marx. Ni lui, ni Aimé Césaire ne consentent à entrer au Parti Communiste. Les prises de position ne se font pas *ex cathedra*. Les jeunes gens, et quelques jeunes filles du groupe se comportent en militants et, dans les réunions d'Antillais et d'hommes de couleur, vont porter la contradiction aux bourgeois, ils commencent à écrire leurs premiers articles, à engager leurs premières polémiques, ils ont surtout de libres discussions qui se poursuivent dans les cafés du Quartier Latin ou du boulevard Saint Germain. Aimé Césaire et Léopold Senghor se voient chaque jour mais toute la bande se réunit souvent dans un restaurant près de l'avenue de Béarn, où, à condition d'être introduit par un « parrain », l'on fait crédit aux intellectuels désargentés. Lorsqu'ils viennent de toucher leurs bourses d'études, dans l'euphorie d'une richesse neuve sinon durable, ils déjeunent aussi place de la Sorbonne, chez *Alina* où ils se délectent de cuisine grecque. Véritables Maîtres Jacques du journal, ils se procurent l'argent nécessaire pour payer l'imprimeur en organisant des soirées à la mairie du V^{è}. » [3]

---

[1] JANET (G.) Vaillant. Op. cit.
[2] Ibidem.
[3] Op. cit. Pages 54-55.

4. « La connaissance de moi-même ».

Avant de débarquer à Paris, Senghor avait, déjà, une idée claire de l'homme qu'il était, d'où son conflit avec le Père Lalouze : il appartient à une ethnie, celle des Sérères, qui a un monde de vie propre, des traditions séculaires, une histoire, un code de civilité : en un mot, une civilisation. Pour en avoir soutenu l'existence, il est renvoyé du Séminaire. Mais l'idée de différence culturelle entre Blancs et Noirs s'était déjà ancrée en lui. Jusqu'à son arrivée en France, il se connaissait sérère, homme du Sine. Avec son arrivée en France, il va se découvrir comme homme appartenant à une communauté culturelle : il va se découvrir nègre ; donc, approfondir la connaissance qu'il a de son être, comme il le précise, lors de sa réception en avril 1961, par le Conseil Municipal de la ville de Paris [1964 : 313] :

> *Cependant, la plus grande leçon que j'ai reçue de Paris est moins la découverte des autres que de moi-même. En m'ouvrant aux autres, la Métropole m'a ouvert à la connaissance de moi-même (...) véritablement Paris, en me révélant les valeurs de ma civilisation ancestrale, m'a obligé à les assumer et à les faire fructifier en moi.*

Cette découverte de soi sera favorisée par des lectures. En particulier, par la lecture de Léo Frobenius, ethnologue allemand, homme de terrain. A la suite d'une série de voyages effectués en Afrique, il publie deux livres qui exercent, sur la génération de Senghor, une grande influence : **Histoire de la civilisation africaine** et **Le Destin des Civilisations.** Senghor n'a rien caché de ce qu'il doit à l'ethnologue allemand.[1] Dans une étude datant de 1973 et intitulée ***Les leçons de Léo Frobenius***, il écrit [1977 : 399]

> *C'est Léo Frobenius, plus que tout autre, qui a éclairé, pour nous, des mots comme émotion, art, mythe, Eurafrique.*

En fait, de Frobenius, Senghor retient quatre leçons. D'abord, l'ethnologue allemand contribue à ruiner la thèse de la *tabula rasa*, du vide culturel qu'aurait été l'Afrique avant l'arrivée des Européens qui a, par contrecoup, dominé l'Europe jusqu'au début de ce siècle. »[2] Puis, partant du fait qu'il existe, non des peuples civilisés face à des peuples sauvages, mais des peuples différents les uns des autres par leur civilisation respective, il indique la raison de cette

---

[1] Chaque fois qu'il en avait eu l'occasion, Senghor rendait hommage Léo Frobinius. Président de la République du Sénégal, il fit baptiser la rue qui passe devant sa résidence dakaroise du nom de l'ethonologue. Son adresse à Dakar était : Villa les Dents de la Mer, 3, rue Léo Frobenius, Fann – Résidence, Dakar.

[2] Cf. **Liberté 3**, page 399.

différence en la fondant sur la notion de *païdeuma*. Et, à propos de cette notion, Senghor a écrit [1977 : 400] :

> *… chaque peuple possède sa païdeuma, c'est-à-dire sa faculté et sa manière originales d'être ému : d'être « saisi »*

pour préciser, par la suite [1977 : 402] :

> *… chaque peuple, ayant sa païdeuma – encore une fois son âme réagit d'une façon originale à l'environnement et se développe d'une façon autonome.*

En insistant sur cette notion de *païdeuma*, Frobenius réhabilite ces valeurs de la civilisation négro-africaine que sont : dans le domaine de la philosophie et de l'ontologie, la connaissance intuitive ; dans le domaine de la création littéraire, le mythe ; dans le domaine de la création artistique, la fonction existentielle de l'art dans la vie de l'homme et du peuple.

Ensuite, la troisième leçon que Senghor retient de Frobenius est la possibilité de convergence, de ressemblance culturelle. Parce que chaque ethnie possède sa *païdeuma*, chaque culture se développe en affirmant son originalité. Cependant, il arrive que des peuples différents mettent l'accent sur les mêmes valeurs de civilisation, bien que très éloignés les uns des autres, n'ayant jamais eu de contact entre eux, ne possédant pas le même niveau d'évolution scientifique et technique. D'où l'existence de peuples qui, comme « Allemands et Ethiopiens appartiennent à la même famille spirituelle » [1]comme le constate Frobenius : « L'Occident créa le réalisme anglais et le rationalisme français, l'Est, la « mystique allemande… L'accord avec les civilisations correspondantes en Afrique, est complet. Sens du fait dans les civilisations française, anglaise et hamite, sens du réel dans les civilisations allemande et éthiopienne. » [2]

Enfin, quatrième et dernière leçon, Frobenius reconnaît le fondement culturel de l'Eurafrique, l'unité culturelle qui, au Paléolithique supérieur a existé entre les peuples habitant le bassin méditerranéen.

Ainsi, Léopold Sédar Senghor découvre, en Léo Frobenius, un Européen qui , ruinant les préjugés européens, aide à « la défense et (à) l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir ». Frobenius a affirmé l'existence d'une culture négro-africaine, réhabilité les valeurs

---

[1] Op. cit. Page 402.
[2] Idem. Page 402.

privilégiées par cette culture, reconnu sa parenté spirituelle avec des cultures européennes, démontré le métissage issu de contacts entre peuples autour de la Méditerranée. La lecture a été, pour Léopold Sédar Senghor, des plus enrichissantes et ce, pour deux raisons.

La première raison [1977 : 398] :

> *… nul mieux que Frobenius ne révéla l'Afrique au monde et les Africains à eux-mêmes.*

La seconde raison [1977 : 13] :

> *Au moment que sévissait encore, au Quartier Latin, la théorie du « primitivisme nègre » et de « la mentalité prélogique », un ethnologue – un savant allemand doublé d'un philosophe – nous restituait notre vérité : notre dignité. Cette vérité est que, loin d'être inférieure à « la civilisation du fait » de la logique et de la raison discursive, la civilisation négro-africaine appelée « éthiopienne » par Frobenius est simplement autre (…) C'est que Frobenius définit cette civilisation comme « civilisation du sens », du « réel » et de la raison intuitive.*

En définitive, d'une part, Frobenius a aidé à la découverte de soi et, d'autre part, rendu légitime la démarche de Senghor et de sa génération dans leur quête d'une indentité culturelle à défendre et à illustrer.

Outre Léo Frobenius, Senghor lira, au Quartier Latin, d'autres penseurs s'étant intéressés aux peuples dits primitifs. Deux livres ont dû, en ces années de formation, retenir son attention : l'**Essai sur l'Inégalité des races humaines** et **La Mentalité primitive**. Mais, s'il lit Arthur de Gobineau et Lucien Lévy-Bruhl, c'est moins pour souscrire à leurs thèses que pour les contester. Du reste, Senghor a une façon particulière de lire les ethnologues : il ne prend chez eux que ce qui sert ces thèses, évitant d'entrée en polémique avec eux.

D'autre part, le Paris que découvre Senghor dans ces années 1930 n'est pas seulement la Métropole où l'on peut lire divers auteurs, divers penseurs. En effet [1964 : 313] :

> *Si Paris n'est pas le plus grand musée d'art négro-africain, nulle part ailleurs, l'Art nègre n'a été, à ce point, compris, commenté, exalté, assimilé.*

Donc, Paris n'autorise pas seulement la découverte des ethnologues. Il met également en contact avec l'art nègre. [1] L'engouement pour cet art, de la part des intellectuels européens et américains, son influence furent tels que l'on a pu parler de négromanie, ou comme Emmanuel de Berl, de « révolution nègre ».

L'art nègre, c'est en premier lieu, la sculpture [2] : les fétiches des « primitifs » d'Afrique et d'Océanie[3]. En Occident, il est resté longtemps, sinon inconnu, du moins méprisé [4] : Il ne saurait en être autrement si l'on sait que sa différence avec l'art européen est fondamental.

L'art européen, hériter de la Grèce antique, se fonde sur l'imitation de la nature : la *physêos mimesis* (pour reprendre une expression chère à Senghor). Et, durant près de deux mille ans, il n'a connu aucune évolution notoire, ne faisant que varier les manifestations des deux tendances : l'idéalisation du modèle ou sa représentation réaliste. L'art nègre, au contraire, se fonde sur la stylisation et le symbolisme.

Donc, d'un côté, un art destiné à satisfaire un besoin esthétique ; de l'autre, un art n'ayant pas encore rompu avec la magie et la religion. La différence entre les canons de beauté et les fonctions sociales a conduit les Occidentaux à ne découvrir, dans un premier temps, dans l'art nègre, que des représentations horribles ou, tout au mieux, des bizarreries de bazar, des « curiosités esthétiques » pour « bourgeois somnambules. »

Mais, au début du XX^{è} siècle, s'opère un changement de mentalité. Des intellectuels et des artistes, en particulier des poètes, des peintres et des sculpteurs vont jeter un regard neuf, émerveillé, sur ces « fétiches » et voir le profit qu'ils peuvent en tirer. Selon le critique Pierre

---

[1] Cela est d'autant plus important que Senghor n'aurait pas pu, au Sénégal, découvrir, à cette période, l'art nègre. En effet, sous l'influence de l'islam, les ethnies du Sénégal, même celle des Sérères qui ne fut islamisé que très tard, ont, depuis longtemps, abandonné la statuaire. Elle n'on concervé, comme objet de culte, que le morceau de pilon ficné en terre.

[2] D'où la remarque d'André Malraux dans l'avant-propos qu'il rédigea pour le livre de Michel Renaudeau : Le Musée de Dakar témoin de l'art nègre (Editions Delroise, p. 1) : « C'est à travers sa sculpture que l'Afrique reprend sa place dans l'esprit des hommes ».

[3] Il n'y aura pas, cependant que les fétiches. En effet, la négromanie amènera également à s'intéresser à la danse et à la musique des Négro-Américains et des Négro-Caraïbes. De l'influience des Nègres de la Diaspora sur Senghor, il sera question au chapitre A la Recherche de la poétique.

[4] Certains, en Occident, sont allés jusqu'à nier l'existence de l'art nègre. Le sociologue Pauvert n'hésite pas à écrire : « Il n'y a pas d'art africain, parce qu'il n'y a pas de conscience artistique, pas de réalisation d'une essence de la réalité humaine africaine en tant qu'elle est esthétique ». (in Ethiopiques. N° 3, page 81). Comme pour commenter un tel point de vue, le R.P. Engelbert Mveng écrit : « Ils ont voulu retrouver dans notre art l'incarnation de l'Idéal bourgeois prôné par Hegel et exalté par Nietzsche. Or l'Art nègre étant la négation même d'une telle esthétique à leurs yeux est la négation même de l'art. L'art nègre n'existe donc pas. Il n'est que fétiches et idoles immondes ». (Op. cit. Page 73).

Daix : «… à un certain moment de 1907, Picasso a relayé dans sa peinture la réflexion sur la statuette ibérique par la réflexion sur l'art africain. » [1]

L'expérience de Picasso, artiste qui a profondément renouvelé la peinture au XXè siècle, n'est pas une expérience isolée. [2] Son mérite, « c'est que », d'après Vlaminck « comprenant le premier le parti qu'on pouvait tirer des conceptions plastiques des nègres d'Afrique et des îles océaniennes, il les fit progressivement entrer dans sa peinture. » [3]

Voilà qui aide à comprendre la raison pour laquelle il y a eu un engouement pour l'art nègre : il fallait renouveler les sources d'inspiration taries par deux mille ans de *physêos mimesis*, enrichir le legs grec par l'apport des peuples « primitifs ». La première exposition d'art nègre et d'art océanien fut organiséepar Paul Guillaume [4] qui, en la circonstance, constate : « Des peintres (…) des écrivains (…) des poètes (…) ont exalté dans leur œuvre ou dans leurs écrites les vertus d'une esthétique dont leur inspiration s'est nourrie, enrichie, renouvelée. [1]

En débarquant donc à Paris en 1928, Senghor débarquait dans une ville où « les plus éminents des artistes ou des écrivains européens (…) ont défendu » l'art nègre [5] l'ayant conçu comme « le sperme vivificateur du XXe siècle spirituel » [(4)] S'il avait lu le numéro du mois de février de La Dépêche africaine, cette phase de Paul Guillaume n'aurait pas manqué de retenir son attention : « En 1991, à la comédie des Champs Elysées, je proposais ce précepte :

« L'INTELLIGENCE DE L'HOMME (OU DE LA FEMME) MODERNE DOIT ETRE NEGRE. »

L'art nègre produira donc, sur Senghor, le même effet que la lecture des ethnologues : un effet révélateur. Il ne pouvait pas, jeune étudiant ayant déjà commencé à militer, rester insensible à l'intérêt marqué pour un art qui autorisait le renouveau des sources d'inspiration de l'art

---

[1] DAIX (P.).- **Art nègre et Civilisation de l'Universel** NEA, 1975, page 14.

[2] A propos de la généralisation de cette expérience, André Malraux écrit ; « En s'imposant lentement et de façon décisive au monde entier, la sculpture africaine a détruit le système de référence qui le niait et il a contribué, de façon décisive, à substituer l'antiquité gréco-romaine le domaine des hautes époques.
Le patrimoine culturel de l'humanité est alors devenu la grande scupture de l'Inde, la grande sculpture de la Perse, la sculppture du bousshisme, Sumer et les précombiens. Et quand l'Afrique fait sauter le vieux domaine de références pour ouvrir les portes à tout ce qui avait été l'immense domaine de l'au-ddelà (…) ce jour-là, l'Afrique est entrée de façon triomphale dans le domaine artistique de l'humanité ». (Op. cit. Page 1).

[3] Cité par Pierre Daix. Op. cit. Page 13.

[4] Du 10 au 30 mai 1919, la Galerie Devambez.

[5] ***Senghor par Senghor*** in **Afrique nouvelle** n° 1402 du 2 au 18 mai 1976.

[(4)]GUILLAUME (P.) **Action cahier de philosophie et d'art** n° 3, Avril 1920.

européen. La preuve est ainsi donnée que ceux de sa race n'arrivent pas « au banquet de l'Universel », les mains vides car :

> *Depuis qu'un nègre apparut, comme un fantôme, dans un bistrot de Paris, depuis que la première trompette bouchée retentit sur les charniers de Première Guerre Mondiale, on ne peint plus on ne sculpte plus, on ne chante plus je dis : on ne pense plus ; du moins ne vit-on plus de la même façon de par le monde. La chaleur est communiquée, le dialogue s'est engagé de l'homme à l'homme, qui a repris le goût de vivre.*

Extrait du Discours à Howard University, 28 Septembre 1966

L'art nègre, comme la lecture des ethnologues, conforte Senghor dans sa quête des valeurs civilisatrices du monde noir, dans sa conception selon laquelle, bien que différentes, les cultures sont égales et complémentaires, qu'elles s'enrichissent en s'interpénétrant.

En définitive, le séjour à Paris aura été, pour Senghor, une étape décisive pour sa formation. La capitale française lui a offert, en premier lieu, l'occasion de terminer ses études : celles-ci sont sanctionnées, en 1935, par le titre d'agrégé de grammaire. En second lieu, Paris lui a révélé l'Afrique dans ce que ce continent porte en lui et peut apporter, comme contribution, à « l'édification de la Civilisation de l'Universel » : une culture originale dont certaines valeurs, réhabilitées par des ethnologues, des philosophes, des écrivains et des artistes, étaient en train de régénérer la vie de l'art et de la pensée en Occident. Enfin, en troisième lieu, Paris lui a permis d'établir de fructueux contacts avec des hommes provenant d'horizons très divers : des Français de France, certes, mais également, des Négro-Américains, des Antillais, des Guyanais. Et, comme il l'a déclaré à Edouard Maunick, tout est sorti de sa rencontre avec ces derniers, avec les Nègres de la Diaspora. Par ce « tout » il faut comprendre trois itinéraires : itinéraires du poète, de l'homme d'Etat et de l'humaniste.

CONCLUSION

Cette biographie de Senghor ne s'est intéressée qu'aux « années de formation » : celles qui s'étendent de la première enfance au séjour au Quartier Latin. Dans un premier temps, elle a traité des origines de Senghor et, dans un second temps, des moments qui ont profondément marqué son existence, lui imprimant l'orientation que nous lui connaissons actuellement.

En rédigeant cette biographie, nous nous sommes efforcés d'éviter deux écueils qui auraient empêché une démarche scientifique : le panégyrique et l'anecdote. Ainsi, nous ne nous sommes pas intéressé à l'ascendance de Senghor afin d'en déduire son appartenance à la caste des Guélowar (appartenance qui l'aurait placé au-dessus des autres) pour légitimer son pouvoir. De même, pour ce qui est des temps forts de sa vie, ce ne sont pas les détails piquants qui ont retenu notre attention.

L'on pourrait, comme l'ont fait Roman Jakobsom et Claude Lévi-Strauss avec le poème ***Les Chats*** de Charles Baudelaire, étudier les poèmes de Senghor sans recourir à sa biographIe. Le résultat d'une telle étude ne présenterait d'intérêt que pour les linguistiques. L'on ne saurait réellement cerner la signification profonde de l'œuvre d'un poète comme Léopold Sédar Senghor sans partir de l'unviers qui a inspiré cette œuvre en lui conférant la forme et la densité qui sont les siennes. Que l'on se rappelle l'intérêt d'une œuvre comme **L'Univers imaginaire de Mallarmé** [1] de Jean-Pierre Richard pour la compréhension des textes de Mallarmé, poète jugé des plus hermétiques. L'oeuvre poétique de Léopold Sédar Senghor s'est faire l'expression de la vie de ce dernier : de son combat, de ses espoirs, de ses angoisses, de son humanisme. Aussi, connaître les grandes lignes, les principales étapes de cette existence est-il nécessaire à une saine perception de ce qui en a résulté.

En rédigeant cette « tranche de vie » s'étendant sur une trentaine d'années et en la plaçant au début de notre étude, nous n'avons retenu que les éléments susceptibles d'éclairer la signification de l'œuvre et de l'action de Léopold Sédar Senghor. Le chapitre qui suit est consacré à la sociologie de cette œuvre.

[1] RICHARD (Jean-Pierre).- **L'univers imaginaire de Mallarmé**. Editions Le Seuil, Paris, 1962.

UNE ŒUVRE :
ESSAI DE SOCIOLOGIE DE LA PRODUCTION LITTERAIRE
DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR

Jean Paul Sartre est l'auteur d'un livre qui, pour des générations d'étudiants et de professeurs, a constitué un texte de référence par excellence, chaque fois qu'il s'est agi de cerner les problèmes littéraires. Il s'agit d'un livre très dense, au style clair, parce que destiné à toucher un vaste public et qui pose une question fondamentale : **Qu'est-ce que la littérature** ? Si fondamentale qu'elle a fini par être le titre du livre en question.[1] La réponse à cette question fondamentale est fournie par les réponses à ce que l'on pourrait considérer comme trois questions secondaires [2] et par le rapport qui suit ces réponse [3].

Ainsi, par sa structure, **Qu'est-ce que la littérature** renseigne, successivement, sur l'acte d'écrire, les raisons qui poussent à écrire, le public auquel s'adresse l'œuvre et, enfin, sur la conception que l'écrivain eut de son art, en une période historique déterminée.

Vingt années après la publication du livre de Sartre paraît, aux Presses Universitaires de France une œuvre collective sous la direction de Georges Gurvitch : **Traité de Sociologie**. Albert Memmi en rédige le chapitre ***Sociologie de la Littérature.*** Le livre de Sartre et l'article de Memmi nous ont guidé dans notre intention de rédiger un essai de sociologie de la production littéraire de Léopold Sédar Senghor [4]

Cet essai de sociologie s'efforcera d'élucider un triple rapport : les rapports entre Senghor et sa production littéraire ; les rapports entre cette production et des situations historiques déterminées, susceptibles d'éclairer sa genèse, son évolution et, enfin, les rapports entre cette production et le public auquel elle est destinée. Il s'agira donc d'une sociologie de l'auteur, d'une sociologie de l'œuvre et d'une sociologie du public. Cette triple sociologie sera précédée d'une présentation générale de la production littéraire en question.

---

[1] SARTRE (J.P.).- **Qu'est-ce que la littérature** ? Paris, Gallimard, 1948.

[2] ***Qu'est-ce qu'écrire*** ? ***Pourquoi écrire*** ? ***Pour qui écrire*** ? Titres des trois premiers chapitres d'un livre qu'en comporte quatre, au total.

[3] ***Situation de l'écrivain en 1947***. Titre au dernier chapitre.

[4] Dans notre introduction, nous avons considéré ce chapitre comme une nouveauté dans les études senghorienne. Nous sommes confortés en cela par le propos de Memmi sur la sociologie de la littérature ; « La sociologie de la littérature souffle d'un évident et excessif retard : nous pensons ne vexer personne en disant qu'aujourd'hui, en 1960, elle est encre pratiquement à fonder. On hésite sur les perspectives méthodologies- hiérarchiques : on n'est certain ni de la manière de poser les problèmes, ni de leur hiérarchie : on n'est pas assuré du champ exact de la discipline : d'où sa fréquente noyade dans la sociologie de l'art ou dans la sociologie de la connaissance : on ne distingue pas avec une vigueur suffisante les problèmes spécifiques des problèmes comuns avec d'autres secteurs.

I. LA PRODUCTION LITTERAIRE DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR

La production littéraire de Léopold Sédar Senghor est prodigieuse. Elle débute dans la période de l'entre-deux guerres, dans les années 1930, et prend fin avec la publication de **Liberté 5**. Le 9 octobre 1976, il a célébré son soixante-dixième anniversaire. Cependant, à la question : « Soixante-dix ans dans vos mains, qu'est ce que c'est ? », il répondait :

> *Soixante-dix ans dans mes mains … Je me dis qu'il ne me reste plus beaucoup d'années pour réaliser tous mes projets et alors c'est un encouragement mieux faire encore. A ne pas perdre son temps. A perfectionner son organisation et sa méthode pour être plus efficace.* [1].

Ainsi, comme chez Kama-San, le peintre-musicien du roman d'André Malraux, La Condition humaine, l'approche de la mort n'est pas vécue avec angoisse. Elle est plutôt sentie comme une incitation à plus de créativité, avec le souci d'améliorer la quantité.

Senghor se savait « faillible et mortel ». Mais, au soir de sa vie, « alors qu'il se rapproche de la mort, il se sent plus serein (…) En vérité, disait-il, *j'accepte la mort, je m'y prépare en m'appliquant à faire ce qu'il me reste à réaliser dans le domaine littéraire et politique. »* [2]

Cette déclaration date de 1976. Par la suite, Senghor a volontairement mis fin à son activité politique comme pour mieux s'occuper de ses activités littéraires. Celles-ci l'amènent à concrétiser des projets.

1. Des projets

Des projets, Senghor en a eu ! Il suffit de le suivre dans différentes déclarations pour s'en convaincre. Déjà, en 1962, son ami Armand Guibert lui pose la question : « Avez-vous en

---

[1] ***Senghor par Senghor*** in **Afrique nouvelle**. Op. cit.

[2] Toujours, à propos de cette acceptation de la mort, Senghor, au cours de la même interview confie : « … j'envisage la mort sans panique. Je me dis que si je vis aussi vieux que mon père et ma mère, qui sont morts à 86 ans, j'ai encore à peu près 15 ans. Cela ne m'effraie plus, j'ai l'impression que mes idées survivront (…). Et puis je suis croyant. Oui, je suis croyant. Je pense qu'il y a un Dieu et que je me perdrai en lui. « (Afrique Nouvelle. N° 14702, du 12 au 18 mai 1976). Et, sept ans après dans le n° 1774 du 6 au 12 juillet 1983, on lit : « Mon père et ma mère dont vacu sagement, l'un et l'autre, jusqu'à l'âge de 86 ans. C'est bon signe. » Avec les progrès de la médecine, j'espère pouvoir faire mieux qu'eux ».

chantier des poèmes, des essais et, qui sait ? pour faire suite à ***Chaka***, des œuvres dramatiques ? » [1] A la question, il répond :

> *Actuellement, j'ai interrompu mon activité poétique. Je suis en train d'écrire, lentement, un essai sur la civilisation négro-africaine. Je pense que c'est là l'œuvre la plus urgente, pour donner, justement, à notre politique, un fondement culturel… Pour l'avenir, je compte écrire encore quelques Elégies*[2]*, dont le thème central sera l'accord conciliant entre les exigences contraires et la situation négro-africaine. Plus tard, je compte me mettre au théâtre. Ce sera, je l'espère, un théâtre symbolique et lyrique dans la tradition négro-africaine.*
>
> (Entretien avec Armand Guibert.)

Le 12 décembre 1969, lors de la cérémonie intime au cours de laquelle lui fut remise son épée d'académicien [3]il déclara son désir de revenir à ses premières amours, à la linguistique [4] non pour rédiger un volumineux traité, mais une série de petites études comparatives. [5]

L'année la plus féconde en déclaration sur ses projets est l'année 1976. A cela, rien d'étonnant : le 9 octobre 1976 de cette année, il célébrait ses soixante-dix ans. Ce fut donc, pour les journalistes, de s'intéresser plus particulièrement à sa personne.

Ainsi, à **Top Africa**, en guise de réponse à la question : « n'y a-t-il pas un livre que vous aimeriez écrire, si la conjoncture internationale allégeait quelque peu la tâche du président et accordait à l'écrivain et au poète des loisirs un peu moins chichement comptés ? »[6] il déclare :

> *Je songe, depuis longtemps, à un* **Essai sur la Négritude** *Pour le moment, je travaille, pendant les vacances, à deux recueils de poèmes :* **Les Grandes Elégies** *et* **Poèmes d'Octobre**.

Toujours, en 1976, à des journalistes belges, [7] il confie :

> *L'année prochaine, je vais écrire une étude que j'intitulerai :* **La Prospective de la danse chez Béjart.**

---

[1] GUIBERT (A).- **Léopold Sédar Senghor**. Présence Africaine. Coll. « Approches ». Page 153.
[2] Le recueil Nocturenes, publié en 1961, avait porté à la connaissance du public les premières élégies de Senghor.
[3] A la suite de son élection à l'Académie des Sciences morales et politiques, le 3 mars 1969.
[4] Senghor a commencé par être linguiste. En 1958, il avait, en projet, une thèse de doctorat sur les formes verbales des langues sénégalaises.
[5] **In Pour Léopold Sédar Senghor.** Op. cit.
[6] **Top Africa n° 11, février 1976.**
[7] **Remarque africaines**. N° 486, décembre 1978.

En 1977, les éditions du Seuil font paraître le troisième tome de la série des **Liberté.** Dans l'introduction, [1] l'auteur y annonce la parution, ultérieure des tomes 4, 5 et 6 de la série.

L'exposition que lui consacra la Bibliothèque Nationale de Paris, en novembre 1978, fit découvrir quelques unes des pièces d'un recueil, à l'époque en chantier [2]: **Chansons du Farba Kaymôr.**

On s'en rend compte, par l'énoncé des titres, Léopold Sédar Senghor a beaucoup de projets. Certains de ses projets ne seront jamais concrétisés. **La Prospective de la Danse chez Béjart**, annoncé pour 1977 n'a jamais été publié ; comme restent non publiés, l'**Essai sur la Négritude** annoncé depuis 1961 et la pièce de *théâtre lyrique et symbolique*. Aussi était-on en droit de se poser la question : tous ces projets restent-ils valables ? Cette question, nous n'avons pas manqué de la poser.[3] Et, comme qui procéderait à une mise au point, Senghor à répondu :

> *J'ai écrit les Elégies majeures et je vais écrire encore quelques élégies dont l'**Elégie pour Soundjata Kéïta**. J'ai écrit quelques **poèmes d'Octobre** , j'en écrirai d'autres. Mais j'écrirai surtout des élégies. Je suis en train d'écrire pour la collection **Ce que je crois** des éditions Grasset, un essai que je terminerai probablement en 1986, au plus tard, en 1987 : un essai que j'ai intitulé : **De la Négritude à la Civilisation de l'Universel**. Et après cela, j'ai bien l'intention d'écrire un essai que j'intitulerai : **Béjart et la Danse.***

De cette réponse, il ressort que des titres ont changé. Mais hormis la pièce de théâtre et le recueil **Chansons du Farba Kaymor**, les autres projets restaient inscrits au programme : deux recueils de poèmes et deux essais, à ajouter aux trois tomes devant compléter la série des **Liberté**. A côté de ces projets, Senghor est l'auteur d'une production déjà prodigieuse qu'il s'agit de présenter.

2. Une prodigieuse production

La production littéraire de Senghor se répartit entre l'essai et la poésie. Entre les deux, l'auteur a, à maintes reprises, exprimé sa préférence. A un journaliste belge qui lui demande : « Pouvez-

---

[1] **Liberté 3**. Le Seuil, 1977. Page 7.

[2] Projet depuis lors abandonné. « Je n'étais plus inspiré de ce côté-là » nous-a-t-il confié » lors de notre entretien du 23 janvier 1984.

[3] Notre question était la suivante : « Toujours à propos de votre œuvre, tant en prose qu'en vers, vous étiez des projets. Vous projetiez d'écrire : une étude sur la danse, une étude sur la négritude, une poèce de théâtre, Poèmes d'Octobre et Grandes Elégies, actuellement, où en sont ces projets ?

vous me dire ce qui vous tient le plus à cœur dans tout ce que vous avez écrit ? Que considérez-vous comme essentiel ? », sans hésiter, il répond :[1]

> *Je pense que se sont mes poèmes. Le reste, c'est de la politique ou des articles de critique. L'essentiel de ma création n'est autre que ma poésie.*

Ailleurs, toujours à propos de cette préférence, on peut lire : [2]

> *Pour moi, l'essentiel, c'est la poésie, et je brûlerais mes autres œuvres sans beaucoup de regret.*

Elu membre de l'Académie française le 2 juin 1983, il ne soumet à ses confrères de l'illustre institution que son œuvre poétique. Et de s'en justifier : [3]

> *Je n'ai envoyé, à mes futurs confrères, que mes poèmes, qui sont les œuvres les plus littéraires, car c'est sur ces dernières qu'on devrait me juger. D'autant que, ce sont en même temps, les plus nègres.*

C'est donc de la poésie que Senghor attend, en plus de la consécration, l'immortalité. Cependant, l'affirmation de sa préférence pour sa poésie ne doit pas conduire à mésestimer ou sous-estimer les œuvres en prose. L'étude de celles-ci est indispensable pour trois raisons : elles donnent des précisions sur la politique culturelle de Senghor : elles éclairent la signification de ses poèmes, renseignent sur sa poétique ; enfin, elles permettent d'apprécier les qualités de style de leur auteur, sa maîtrise de sa langue française, qualité et maîtrise qui autorisent le directeur de la revue ***Esprit***, Jean-Marie Domenach à écrire : « Le Président est écrivain et est resté grammairien. Le pouvoir suprême qui est de légiférer sur la langue, il l'exerce avec une attention méticuleuse et une compétence souveraine (….) Mais il se veut, il se vit d'abord comme un humaniste, et ses discours publics sont d'une qualité littéraire probablement unique dans le monde d'aujourd'hui. » [4]

Une présentation de la production littéraire de Léopold Sédar Senghor pourrait donc comporter deux parties. La première serait relative aux textes en prose ; la seconde, aux recueils de poèmes.

---

[1] **Remarques africaines** n° 486, déc.1976.
[2] **Le Monde**. 3 et 4 septembre 1978.
[3] **Afrique nouvelle**. N° 1774, 1983.
[4] **Esprit**. N° 5 mai 1976.

2.1. Les textes en prose.

L'on ne saurait mentionner, citer les titres de tous les textes en prose de Léopold Sédar Senghor. Ce serait, à la fois, travail harassant et fastidieux car, la totalité de ces textes, leur volume, fait de lui l'un des plus grands écrivains noirs. C'est dire qu'ils sont nombreux. On retiendra tout simplement que leur production s'étend sur un demi-siècle et qu'elle est, cette production, constituée par des articles publiés dans différents journaux et revues, des textes de discours et de conférences, des préfaces, des lettres « et même une interview ».

Après l'indépendance du Sénégal, il entreprend de réunir, en volumes, ces textes dispersés, dont les premiers ont été rédigés avec la publication des recueils de poèmes. De cette entreprise naît la série des **Liberté** : **Liberté 1. Négritude et Humanisme** (1964), **Liberté 2**. **Nation et voie africaine du socialisme** (1971) ; **Liberté 3. Négritude et Civilisation de l'Universel** (1977) ; **Liberté 4**. **Socialisme et planification** (1983) ; **Liberté 5**. **Négritude et Dialogue des cultures**.

Est resté à l'état de projet, comme cela a été signalé plus haut, **Liberté 6,** dont le sous-titre n'a même pas été précisé

On aura remarqué que le mot de ***négritude*** figure dans le sous-titre des tomes premier, trois et cinq ; qu'il est absent du sous-titre des tomes deux et quatre, comme il l'aura été, probablement, du sous-titre du sixième tome. Cela se justifie par l'orientation générale que l'auteur a voulu donner à la publication de ses œuvres en prose [1977 : 7]

> *J'ai précisé, dans l' « introduction » au tome premier, que les deux sous-titres (ceux des deux premiers tomes) indiquaient les « quatre idées » qui, depuis mes années de Quartier - Latin, avaient orienté, obsédé toute ma vie, tandis que les tomes 4 et 6, à l'image du tome 2, le seront aux problèmes politiques et, partant, économiques*.

Introduisant le quatrième tome, il revient sur la précision [1977 : 7] :

> *Ce tome est le quatrième d'une série intitulée* **Liberté**. *En vérité, il serait plus exact de dire qu'il s'agit de deux séries alternées. Il y a ou il y aura, d'une part, les* **Libertés 1**, **3**, **5** *et, d'autre part les* **Libertés 2**, **4**, **6**. *La première série traite des problèmes culturels tandis que la seconde le fait des problèmes politiques, mais aussi des problèmes économiques et sociaux.*

Les sous-titres se trouvent donc justifiés par les thèmes abordés et le mot de **négritude** apparaît chaque fois que le thème culturel oriente le sens des essais. Il disparaît quand l'auteur s'occupe essentiellement de politique. En somme, la série des **Liberté** sont, d'une part, l'œuvre de l'homme de culture et, d'autre part, l'œuvre de l'homme d'Etat.

Cependant, l'on se gardera d'établir, entre les deux niveaux de réflexion, une cloison étanche : Senghor parlerait difficilement de politique sans faire intervenir la culture. N'a-t-il pas constamment rappelé, en ces temps de crise universelle qu'un nouvel ordre économique suppose, comme préalable, un nouvel ordre culturel ?

Après ces précisions sur les sous-titres, l'on pourrait se poser la question, et Senghor lui-même la pose : *Pourquoi ce titre de Liberté* ? La réponse est donnée dans l'introduction au tome premier :

> *C'est que les écrits ici réunis ont pour thème général, la conquête de la liberté, comme recouvrement et affirmation, défense et illustration de la personnalité collective des peuples noirs : de la Négritude. L'Indépendance ne saurait avoir un autre sens.*

Ainsi, les textes en prose que réunissent les différents tomes des **Liberté** sont à consulter pour connaître les différentes étapes et la signification du combat que leur auteur a entrepris, âgé seulement d'une quinzaine d'années. Ils donnent des précieux renseignements sur l'originalité de la culture négro-africaine, la nécessité du métissage à la fois biologique et culturel, sur un essai d'adaptation du socialisme aux réalités africaines. A travers ces textes dont la lecture est à compléter par celle de **Pierre Teilhard de Chardin et la politique négro-africaine**,[1] on découvre Senghor, tour à tour, philosophe [2], pédagogue, homme d'Etat, leader de parti politique, critique littéraire et critique d'art. Donc, même si leur auteur les « brûlerait… sans beaucoup de regrets »[3], les **Liberté** sont à lire, à méditer.

2.2. L'œuvre poétique

Léopold Sédar Senghor a exprimé sa préférence pour son œuvre poétique, et cela, à juste titre. En effet, c'est réellement avec ses poèmes qu'il s'impose par son pouvoir de créateur original.

---

[1] Editions du Seuil, 1962. Il s'agit d'un important texte de conférence auquel Senghor a voulu conserver son autonomie en ne l'incorporant pas dans un tome des Liberté.
[2] On notera l'importance de l'expression *sans beaucoup* ».
[3] Anonyme. **1er Festival Mondial des Arts Nègres**. Ed. Delroisse, page 17.

La rédaction de ses essais est toujours liée à des circonstances déterminées : prononcer un discours ou une conférence, préfacer un livre, présenter un rapport devant les assises du parti... La rédaction des poèmes, elle, répond à cette éternelle ambition de l'homme de se prolonger pour se perpétuer, par l'intermédiaire de l'œuvre d'art car :

> *Seul l'homme peut rêver et exprimer son rêve en des œuvres d'art qui le dépassent.* [1]

C'est de cette œuvre qu'il attend l'immortalité. Il a eu à le dire à Alexis Gnononfoun qui l'interviewait après son élection à l'Académie française, pour le compte de l'hebdomadaire **Afrique nouvelle** ; il avait déjà eu l'occasion de la préciser, également, à Edouard Maunick

> *Il faut attaquer la mort sur son terrain, sur le terrain de l'existence. Et le seul moyen d'exister et de prévaloir contre la mort, c'est d'exister, non seulement dans le corps de ses enfants, mais surtout dans l'esprit des autres, dans l'esprit des générations suivantes. On ne peut exister que par la poésie.*

Entretien avec Edouard Maunick

On pourrait, à propos de cette préférence accordée à la poésie, reprendre la distinction établie par Paul Valéry entre l'œuvre en prose et l'œuvre en vers, dans son essai : **Poésie et pensée abstraite**. Etablissant la supériorité de celle-ci sur celle-là, Valéry fait remarquer : «la prose est, par essence ; elle s'abolit dès qu'elle a atteint son but, a servi ; la poésie, au contraire ; est « re-création » par la vertu de procédés stylistiques qu'exige son élaboration ; elle ne s'abolit pas mais se perpétue par le plaisir toujours renouvelé qu'elle procure à chaque lecture. » La préférence de Senghor se justifierait donc au nom de l'excellence du genre.

D'autre part, c'est grâce à cette œuvre poétique que Senghor est celui sous le patronage de qui les autres écrivains noirs ont accepté de se ranger. Depuis que francophones et anglophones ont choisi de mettre fin à leur différend, ils mirent sur pied une ***Union des Ecrivains du Monde noir*** ouverte à la diaspora. Et, comme pour lui rendre hommage, ces écrivains le choisissent président d'honneur de leur association [2]

---

[1] Nous avons déjo dégagé l'impact de la mort sur ce désir du poète de réaliser ses projets. Dans son entretien avec Senghor.

[2] Union créée à Dakar en 1976 par le Guinéen Djibril Tamsir Niane, le Camerounais Engelberg Mveng, le Congolais Tchicaya U'Tamsi, le Nigérian Wole Soyinka.

Bien sûr, par l'âge, il est leur doyen. Mais, il n'est pas le seul à détenir le privilège de l'âge. Il le partage avec bien d'autres. Avec Birago Diop, par exemple ; ou Amadou Hampaté Ba ; tous deux nés en 1906, comme lui. Ce qu'il ne partage avec nul autre, c'est bien cette œuvre poétique qui, dès le départ, tout en étant fonctionnelle, sut s'élever à la hauteur d'un art original, s'affranchir des contingences pour accéder à l'universel, éviter de n'être qu'un discours versifié.

Léopold Sédar Senghor se distingue des autres poètes négro-africains par un ensemble de traits caractéristiques, constituant, chacun, un motif de satisfaction.

D'abord, ses poèmes sont rédigés après qu'il eut conscience d'une esthétique à respecter : l'esthétique négro-africaine. Comme pour se laver de toute influence qui n'autoriserait pas l'épanouissement de l'originalité, il n'hésitera pas à « détruire » ses premiers poèmes, après avoir découvert la rythmique des chants gymniques [1] de son Sine natal.

Puis, dès le départ, il sut varier ses sources d'inspiration, diversifier la gamme des thèmes à développer. Certains l'accusent d'avoir consacré sa poésie à l'unique exaltation de la race noire. A tort. Ainsi, croyant déceler dans les **Lettres d'hivernage** un renouvellement de sources d'inspiration de leur auteur, le poète congolais Jean-Baptiste Tati Loutard déclare : « Même Senghor vient de trouver une très belle porte de sortie avec ses **Lettres d'hivernage** » [2]. A travers une telle déclaration, il précise plutôt sa méconnaissance de l'œuvre poétique de Senghor : les **Lettres d'hivernage** ne font que continuer le développement d'un thème déjà amorcé des **Chants d'Ombre** et continué dans **Chants pour Naëtt**, **Ethiopiques**: le thème de l'amour. Tati-Loutard a lu Senghor, mais il n'en a retenu que ce qui sert sa cause et justifie sa critique.

Ensuite, Senghor sut maintenir constant le rythme de sa production poétique. Il sut se préserver d'être l'auteur d'un seul recueil quand, en Afrique noire, beaucoup d'écrivains, à partir d'un moment déterminé, sont comme frappés de stérilité et cessent d'écrire. Là où la majorité d'entre eux reste l'auteur d'un seul livre, lui a continué de produire ; et, comme pour attester la fécondité de sa créativité, il ne manquait pas de donner, des années à l'avance, des indications sur ses projets.

---

[1] Chants de lutte que composent les athlètes ou leurs admiratrices soit pour défier l'adversaire, soit pour célébrer le triomphe.
[2] Cf. **Notre Librairie**. Numéros 92-93 mars-mai 1988, spécial consacré à la **Littérature congolaise**.

Enfin, il a eu des épigones. C'est là un trait très important car seul le Maître est continué même si lui-même ne s'est pas voulu maître. Son influence s'est fait sentir sur beaucoup de poètes appartenant aux deux générations qui suivirent la sienne : sur David Diop comme sur Lamine Diakhaté, sur Lamine Niang comme sur Mbaye Gana Kébé ou Siriman Sissoko. Les épigones sont nombreux. Si nombreux qu'il a déclaré sa gêne d'être ainsi continué alors qu'il s'attendait plutôt à être remis en question, quand il écrit [1977 : 279] :

> *Quand, dans les poèmes à lire que m'envoient de jeunes écrivains noirs de langue française, je reconnais des réminiscences de Damas, de Césaire ou de Senghor, je résiste difficilement à l'envie de bâiller. Et je pense en moi-même : « Ce n'est pas bon. « Et quand je lis, quand j'entends un écrivain de moins de trente ans s'écrier : « La Négritude de Césaire, de Damas ou de Senghor doit être dépassée, j'applaudis des dix mains comme on dit au Sénégal.*

Donc, une poésie qui est l'illustration d'une poétique nègre, une diversité de sources d'inspiration, un rythme de production soutenu, l'existence d'épigones : ce sont là autant de traits pour lesquels Senghor a raison d'être satisfait de son œuvre poétique.

Outre ces traits, une autre raison justifie la préférence pour l'œuvre poétique : c'est par son intermédiaire que Senghor est mondialement connu en tant qu'écrivain.

Les poèmes, à l'heure actuelle, sont traduits dans la plupart des langues du monde [1]: en serbo-croate comme en japonais, en portugais comme en roumain, en anglais comme en russe, en tchèque comme en arabe. En Allemagne, Janheinz Jahn lui a consacré, en plus d'une anthologie, divers travaux destinés à la faire découvrir Outre-Rhin. [2] Après la disparition de Jahn, l'œuvre de diffusion en Allemagne est continuée par Janos Riesz.[3] Au Sénégal même, avec la renaissance des langues nationales de plus en plus utilisées comme support de la création littéraire à côté du français toujours considéré comme langue officielle, s'effectuent les premières traductions en ouolof de ses poèmes. [4]

---

[1] Nous recevant le 23 janvier 1985, il nous a déclaré : « Actuellement, un Polonais est en train de me traduire. Ce sera la dix-huitième traduction de mes poèmes en langue étrangère.

[2] La plupart des œuvres de Janheinz Jahon sont restés non traduits de l'allemand. Mais, grâce aux soins de Briand de Martinoir, le public francophone put apprécier Muntu (Le Seuil, 1958).

[3] Riesz, actuellement professeur émérite à l'Université de Beyraut et l'auteur d'une série d'études sur la littérature négro-africaine en général, sur la littérature de la négritude et sur la littérature togolaise en particulier. Nous reviendrons en détail sur son œuvre de vulgarisation de la poésie de Senghor lorsque nous aborderons la réception de cette œuvre en Allemagne.

[4] **L'Unité Africaine**, organe du Parti Socialiste Sénégalais publia certaines de ces traductions, dans le courant des années 1970.

Mais, ce n'est pas seulement la traduction qui vulgarise cette œuvre. Le XXe siècle a fait renaître, à côté du public-lecteur, le public-auditeur et l'audio-visuel continue à accroître d'avantage le nombre de personnes sachant jouir de l'œuvre littéraire sans pour autant posséder le livre.

Ainsi, dans la diffusion de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor, le rôle joué par les musiciens, la radio et la télévision n'est pas à négliger. Beaucoup de compositeurs ont mis en musique certains de ses poèmes, aidés, en cela, par les indications musicales qu'il place fréquemment en tête de ses morceaux pour en préciser la scansion. Des artistes comme Francis Bebey, Bachir Touré, Lamine Konté ont déclamé, s'accompagnant ou accompagnés d'instruments de musique [1] certains de ces poèmes. La troupe du théâtre Daniel Sorano de Dakar s'inspire de ces mêmes poèmes pour créer ou enrichir des Khawaré. [2] La défunte Office de Radio diffusion Télévision Française (O.R.T.F.) a porté, au petit écran, le poème dramatique ***Chaka***. Enfin, l'œuvre poétique de Senghor a inspiré à Maurice Béjart un ensemble de ballets.

Donc, à l'égard de cette œuvre, Senghor a de réels motifs de satisfaction ; plus d'une raison pour lui accorder la préférence.

Cette œuvre a commencé à se constituer à partir de 1936, à la suite de l'acte de purification dont il a été question plus haut : donc, après que le poète se fut débarrassé des influences jugées stérilisantes. Ce ne sont pas d'abord des recueils qui sont publiés. Comme cela se passe avec la plupart des poètes, avec Paul Valéry ou Guillaume Apollinaire par exemple, ce furent des poèmes isolés que commencèrent par publier différentes revues. Parmi ces revues, **Les Cahiers du Sud**,[3] **Charpentes** : **revue mensuelle d'expression française** [4], **l'Etudiant de la France d'Outre-Mer.**

Le 20 juin 1940, le poète est fait prisonnier par les Allemands. Durant sa captivité, de Front-stalag en Front-stalag [5] il continue la rédaction de ses poèmes. Ainsi, en 1941, un prisonnier autrichien libéré put-il remettre à Georges Pompidou, de sa part, deux cahiers constituant le manuscrit du recueil **Hosties noires**.

---

[1] La guitare pour Francis Bebey, la kora pour Lamine Konté.
[2] Spectacle faisant revivre l'armosphère d'une veillée populaire avec chants, danses, récitals de poèmes et accompagnement musical.
[3] Ils publièrent ***Neige sur Paris***.
[4] Il publia : ***In Memoriam***, ***Lettre à un poète***, *l'Ouragan*, ***Masque nègre***, ***C'est le temps de partir***, ***Chants d'Ombre***, ***Femme noire*** . (mars 1934).
[5] Camp de prisonniers de guerre allemand.

Après sa propre libération, dans une lettre adressée à Maurice Martin du Gard et portant la date du 4 décembre 1943, il écrit :

> *Jusqu'ici, j'ai publié des poèmes dans différentes revues. J'ai actuellement la matière de deux recueils. Le premier doit paraître prochainement (c'est une question de censure et de papier) sous le titre de « Que m'accompagnent Koras et Balafong ». Le second, intitulé « Hosties noires », paraîtra après la guerre.*
>
> in **Léopold Sédar Senghor**. B.N. page 84

Le titre ***Que m'accompagnent Koras et Balafong*** sera, par la suite, non celui du recueil, mais d'un poème. Le premier recueil de vers de Léopold Sédar Senghor s'intitulera **Chants d'Ombre**. Il sera suivi de sept autres recueils. L'œuvre poétique de Senghor se trouve donc constituée par les recueils suivants : **Chants d'Ombre** (1945), **Hosties noires** (1948), **Chants pour Naëtt** (1949), **Ethiopiques** (1956), **Nocturnes** (1961), **Elégie des Alizés** (1969), **Lettres d'hivernage** (1973), **Elégies majeures** (1979).

A ces recueils s'ajoutent des pièces encore dispersées dans différents journaux, différentes revues : ***Chant pour Yacine Mbaye*** (1974), ***Chant pour Jackie Thomson*** (1973), ***Quand je serai mort***… sont également à signaler les **Poèmes divers** : une dizaine de poèmes rédigés à Tours en 1936. Après Elégies majeures, l'auteur entreprend de regrouper la totalité de cette production en un seul volume sous le titre Œuvre poétique (1990). Cette publication offrira l'occasion de faire apprécier des pièces que Senghor avait déclaré avoir brulées.

Les poèmes constituant les recueils obéissent à la même esthétique, illustrent la même poétique. Cependant, compte tenu des circonstances, ils possèdent également des caractéristiques les différenciant les uns des autres.

Cette présentation générale de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor a fait ressortir la fécondité de cette œuvre, tant en ce qui concerne la prose qu'en ce qui concerne les vers. Avant d'en arriver au contenu et aux caractéristiques de l'œuvre en vers, il nous est apparu nécessaire d'esquisser une sociologie de cette production. Cette esquisse comprendra deux parties : une sociologie de l'auteur suivie d'une sociologie de l'œuvre.

II. SOCIOLOGIE DE L'AUTEUR

Qu'est-ce qui a incité Léopold Sédar Senghor à écrire ? Nul critique ne s'est encore posé cette question. Nous la posons et essayerons d'y répondre en examinant différents statuts afin de déceler ceux qui ont été déterminants dans la carrière littéraire de Senghor.

1. Le statut économique

La carrière littéraire de Léopold Sédar Senghor débute par un essai intitulé : ***L'humanisme et nous-« René Maran*** ». Il s'agit d'un texte datant de mars 1935, pratiquement inconnu du grand public : il fut publié dans **L'Etudiant noir**. Or, à l'époque cette revue paraissait dans des conditions très précaires et souffrait d'une diffusion très limitée, très restreinte. Aussi, seuls quelques étudiants de couleur, africains, antillais ou guyanais purent-ils le lire.

C'est également à partir de 1935 que Senghor commença à faire paraître dans différentes revues (**Les Cahiers du Sud**, **Volontés**, **Charpentes**) les poèmes qui, après la seconde Guerre mondiale vont constituer, regroupés, les recueils **Chants d'Ombre** et **Hosties noires**. Mais, si en 1937, il rédige un texte de conférence intitulé ***Le problème culturel en A.O.F***., il faudra attendre 1939 pour qu'un public plus large que celui constitué par les seuls militants de la négritude découvre ses essais. En effet, en 1939, il publie, dans la deuxième livraison de la revue **Charpentes**, l'essai intitulé ***La Culture et l'Empire*** et, dans un cahier spécial, **L'Homme de couleur** [1]: ***Ce que l'homme noir apporte***. [2]

Le texte possède une genèse. En 1939, les éditions Plon préparent un cahier spécial auquel ils ont choisi, pour titre, **L'Homme de couleur**. Différents spécialiste sont sollicités pour y collaborer, sous la direction du cardinal Verdier : des Européens, comme le R.P. Aupias et le chanoine belge J. Leclercq ; des Antillais, comme le Haïtien Jean Price Mars ; beaucoup d'intellectuels indochinois. L'Afrique était représentée par Senghor. Or, en 1939, Senghor n'était plus un inconnu dans les milieux nègres de Paris : il avait milité au sein du groupe de **L'Etudiant noir** ; avait réussi, en tant que premier Africain, au concours de l'agrégation ; enseignait le grec et le latin au lycée René Descartes de Tours. Il pouvait donc, à cette date, se prévaloir d'une double expérience : celle qu'il tire de sa grande maîtrise de la langue française

[1] Editions Plon. Collection « Présence ».
[2] Ils constituent les deux premiers textes du recueil d'essais **Liberté 1**.

et de sa carrière de professeur. Par conséquent, c'est au militant de la négritude, au grammairien et au professeur que les éditions Plon font appel afin qu'il apporte sa contribution au cahier spécial qu'elles ont conçu. C'est ainsi que Léopold Sédar Senghor rédigea ***Ce que l'homme noir apporte***.

Après la publication de cet essai, Senghor fera paraître, aux éditions du Seuil, entre 1945 et 1979, sept des huit recueils qui constituent son œuvre poétique. Les mêmes éditions publieront, entre 1964 et 1983, ses principaux essais, en quatre volumes, ainsi qu'un texte fondamental pour la compréhension de son itinéraire et de sa pensée : **Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine.**

Le Seuil n'est pas le seul éditeur de Senghor. Seghers a publié, en 1948, son troisième recueil de poèmes, **Chants pour Naëtt**; Hachette **La Belle Histoire de Leuck-le-lièvre, (**recueil de contes servant de livre de lecture à l'usage des classes du cours préparatoire des écoles d'Afrique de l'Ouest) [1] ; tandis que Présence africaine et les Nouvelles Editions Africaines ont porté à la connaissance du public certains de ses essais comme : **Les Fondements de l'Africanité : Négritude et Arabité**, **La Parole chez Paul Claudel et les Négro-Africains,** textes par la suite insérés dans **Liberté 3**.

Le contact entre Léopold Sédar Senghor et les maisons d'édition, reste, par conséquent, permanent. Alors, partant de cette constatation, compte tenu du volume de sa production, de la traduction de son œuvre en plusieurs langues, la question que l'on peut se poser est la suivante : existe-t-il un rapport économique entre cette production et la vie de Senghor ? En d'autres termes, peut-on « découvrir (des) liens entre les nécessités quotidiennes de vivre et les aléas de la production »[2] de Senghor ?

Répondre à ces questions serait assez aisé si l'on se fonde sur « un inventaire fouillé et raisonné d'une biographie. »[3] Mais, si les biographes de Senghor sont nombreux, aucun d'entre-eux n'a encore eu l'idée de partir des « contrats d'éditions, carnets de comptes, journaux intimes… (pour) estimer correctement (son) niveau de vie … (ses) gains et (ses) difficultés. » [4] Cette lacune ne nous paraît pas être, cependant, un handicap insurmontable si l'on veut découvrir un rapport entre la reproduction de Senghor et son niveau de vie.

---

[1] En collaboration avec Abdoulaye Sadji.
[2] MEMMI (A.).- Op. cit. Page 300.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem.

Tout de suite, l'on peut soutenir, sans risque de se tromper, que ce ne sont pas les nécessités financières qui incitèrent Senghor à écrire. Bien sûr, les premiers essais qui le firent connaître du grand public grâce au concours d'une maison d'édition peuvent être considérés comme des travaux effectués sur commande. Mais cette rédaction ne se justifiait pas par son désir de gagner de l'argent. Au demeurant, ce qui est certain, c'est que, durant son séjour en France, l'homme n'a jamais connu de difficultés financières rendant la vie insupportable.[1] Différents témoignages corroborent ce fait. Ces témoignages couvrent la période allant des années 1930 aux années 1960. Ils sont donc relatifs à la période durant laquelle Senghor a déjà produit une bonne partie de son œuvre. Et ces témoignages concordent : ni l'étudiant, ni le professeur, ni l'homme d'Etat ne s'est senti contraint d'écrire pour vivre.

On ne saurait concevoir Léopold Sédar Senghor comme un « forçat des lettres » et ce, pour deux raisons. La première raison est que, au XX^{è} siècle, et même depuis la fin du XVIIIe siècle, avec l'ascension politique de la bourgeoisie, en Occident, nul écrivain ne saurait attendre sa subsistance de sa plume : le métier des lettres peut consacrer la gloire d'un homme ; il ne lui procura plus la fortune [2] La seconde raison est que, même si « le forçat des lettres » pouvait exister au XXe siècle, Senghor n'aurait pas été contraint de l'être, compte tenu de l'aisance matérielle dans laquelle il a toujours vécu. Les rapports avec ses éditeurs n'auraient pas été identiques à ceux d'un Lamartine (sur le tard de sa vie) ou d'un Balzac, avec les leurs. Cela est facile à justifier. Il suffit uniquement d'étudier la condition financière qui était la sienne, durant la période concernée.

Léopold Sédar Senghor arrive, pour la première fois en France, nanti d'une demi-bourse d'études allouée par le gouvernement français. Cela représentait, à l'époque, deux cent cinquante francs. C'était peu nettement au-dessous de ce qu'il fallait pour vivre à Paris car, cette « bourse mensuelle de 250 francs (…) ne lui suffisait même pas pour vivre et payer sa chambre à la (…) Cité Universitaire. » [3]Cependant, il ne connaîtra pas pour autant la misère car, « pour payer cette

[1] Sur ce point, ses biographes ne sont pas unanimes. Ernest Milcent et Monique Sordet d'une part, Janet G. Vaillant d'autre part, ont, de Senghor, boursier, des considérations différentes dont il sera question dans les développements ultérieurs. Toutefois, ici, l'on retiendra que, pour les deux premiers, avec 500 francs par mois (250 francs versés par le gouvernement de l'AOF et 250 francs versés par René Senghor), Senghor ne connaissant pas de difficultés financières alors que Vaillant insiste sur les lettres qui ne cessait d'envoyer à Dakar pour solliciter soit la rigulariation de sa bourse soit son rétablissement.

[2] Exception faite de quelques grands écrivains comme Paul Valéry après la publication de **Charmes** ou de Jean-Paul Sartre.

[3] Benoît (J.-B.).- in **Hommage à Léopold Sédar Senghor**, Présence africaine, 1976, p. 220.

chambre, son frère René lui envoyait tous les mois 250 F. Avec ces 500 F, il pouvait prendre un repas par jour, acheter les livres dont il avait besoin et aller au théâtre une fois par mois. » [1]

Donc, dès le départ, une situation financière assez satisfaisante. Si satisfaisante que l'on n'a pas manqué de souligner sa prodigalité envers ses camarades du Quartier Latin moins nantis. Et cette situation ne pouvait que s'améliorer au fil des années ; avec l'ascension de l'homme. En 1935, il est nommé professeur de lettres à Tours. Avec cette nomination, il intègre la catégorie des « 6% des cadres qui avaient le plus haut salaire en France »[2], à l'époque. Dix ans plus tard, débute sa carrière politique avec son élection comme député, d'abord, aux deux constituantes de l'après-guerre, ensuite, à l'Assemblée Nationale Française. Or, à cette époque, « selon une récente déclaration du Président Sékou Touré, le salaire mensuel (d'un député) était de 850 000 F CFA. [3] Enfin, « pendant plus d'un demi-siècle, Senghor occupe les postes les plus élevés, et les plus rétribués au monde. » [4]

Plus haut, nous évoquions ce que pourraient être ses rapports avec ses éditeurs, au cas où l'existence du « forçat des lettres » aurait été encore possible. Même si cette existence n'est plus possible, il arrive de la publication de ses œuvres, un écrivain ayant atteint une certaine renommée, attende, non la fortune, pas forcément la richesse, mais un gain assez substantiel, lui permettant d'améliorer ses conditions d'existence. Mais, pour ce qui est de Senghor, nous disposons de trois témoignages confirmant que, de la publication de ses œuvres, il n'attend, ni la fortune, ni même ce gain assez substantiel.

Certes, il eut à être publié par plusieurs maisons d'éditions [(4)]. Mais, de toutes ces maisons, et ce, de 1945 à nos jours, c'est avec le Seuil que ses relations sont restées privilégiées, parce que suivies. C'est là qu'il fait paraître tous ses recueils de vers [(5)] et l'essentiel de sa prose : la série des **Liberté** [(6)] . Or, concernant ses relations avec Le Seuil, le directeur de la maison, Paul Flamand, confie : « Pour nous « ce qui prévaut c'est l'honneur d'avoir été les propagateurs à travers le monde des œuvres de Léopold Sédar Senghor. Remonter aux sources de cette entente,

---

[1] Ibidem.
[2] **L'Unité africaine** n°74 du vendredi 14 décembre 1979.
[3] Idem.
[4] Idem.
[4] Aux maisons d'édition déjà signalées (Plon, Le Seuil, Seghers, Hachette. Les Nouvelles Editions Africaines, il faut ajouter : Les Presses Universitaires de France qui publièrent l'**Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française** et stock qui publia **La poésie de l'action**.
[5] Même **Chants pour Naëtt** qui parut d'abord chez Seghers sera repris dans **Nocturnes** (sous le titre ***Chants pour Signare***) ; publié par le Seuil.
[6] Cette série intègre progressivement les textes en prose publiés chez d'autres éditeurs.

c'est refaire tout le chemin parcouru depuis qu'un jeune universitaire noir, à peine liberté des camps allemands, et deux apprentis éditeurs partageaient à Paris, chaque semaine, le pain de l'espoir et de l'amitié.»[1]

Les propos de Paul Flamand sont donc assez explicites : ses relations avec Senghor ont pour fondement, non le gain que pourrait procurer la publication d'œuvres littéraires, mais l'amitié. Au demeurant, quand ils commençaient à se fréquenter, l'écrivain Senghor n'était encore qu' « un jeune universitaire noir ». Or, en France, dans le monde de l'édition et dans ces années d'après-guerre [2], les deux épithètes « jeune » et « noir » sont bien indicatives. D'autre part, ceux qui venaient de fonder le Seuil ne jouissaient pas de la notoriété dont jouissait déjà une maison comme Gallimard, dont ils jouissent actuellement : ils n'étaient, à l'époque, que « deux apprentis éditeurs ».

Si, rendant hommage à Léopold Sédar Senghor lors de la célébration du soixante-dixième anniversaire de ce dernier, Paul Flamand choisit de rester allusif sur leur amitié, préférant l'évoquer plutôt que d'en parler [3] Senghor, au contraire, à propos de cette amitié, a des propos suffisamment explicites. Remerciant ses amis lors de la remise de son épée d'académicien, il déclare :

> *Paul Flamand est mon éditeur depuis quelque vingt-cinq ans. Si nous nous sommes choisis à la fin de la deuxième guerre mondiale, ce n'était pas modeste éditeur et poète obscur que nous étions alors, pour faire opération de commerce en francs métro ou C.F.A., mais pour entretenir commerce d'amitié.*

Pour Léopold Sédar Senghor. P. 35

Du reste, toute amitié, pour être solide doit être assise sur un fondement. D'appartenir à la même race et de militer pour la même cause, celle de la négritude, expliquent, en grande partie, l'amitié entre Senghor et Césaire ; il en sera question, ultérieurement. Rapprochés par le voisinage que crée le fait de partager le même pupitre dans une salle de classe, aimant affirmer avec force leur souche paysanne, justifient celle de Senghor et de Pompidou ; de cela, également, il en sera question ultérieurement. Pour l'instant, tentons de cerner ce qui peut rapprocher un jeune éditeur et un poète à ses débuts.

---

[1] In **Hommage à Léopold Sédar Senghor**. Page 137.
[2] La situation s'est depuis, améliorée avec la création de maisons comme Présence africaine ou l'Harmattan.
[3] *Cette amitié, je l'évoque mais je n'en parlerai pas. Car de ce qui a été vécu entre deux hommes, dans un si long parcours, il n'est pas de mots pour rendre compte, mais seulement une silencieuse reconnaissance*. (Op. cit.)

Tout de suite s'impose une évidence : le contexte dans lequel sont nées les éditions du Seuil et les objectifs – les objectifs, car il y en aura deux – qu'elles se sont fixées aident à mieux comprendre l'amitié entre Paul Flamand et Léopold Sédar Senghor.

D'abord, le contexte.

Les éditions du Seuil sont nées dans un conteste de crise en novembre 1935. Elles sont l'œuvre de deux hommes : un publicitaire d'origine suédoise, Henri Sjoberg et un abbé, Jean Plaquevent. A l'époque, la France ne s'est pas encore remise des conséquences de la Grande Guerre laquelle sera perçue comme une coupure dans un tissu historique : à l'euphorie de la Belle Epoque vont succéder le désastre, la désillusion et la montée des périls ; en un mot, la faillite d'un ordre dont les valeurs avaient, pour noms, Liberté, Civilisation, Progrès. La déflagration de 1914-1918 sera prolongée par la crise économique de 1920 qui atteindra la France une dizaine d'années plus tard. Tout s'écroule et il y a urgence à redonner espoir aux hommes. Alors, se déploient plusieurs initiatives avec, comme objectif, remédier à ce que Emmanuel Mounier va nommer la « crise de civilisation » : l'ordre bourgeois, avec son fondement, le capitaliste et l'exploitation du prolétariat qu'il engendre, est vivement stigmatisé et l'élan pour le redressement mène, en France, à l'avènement du Front Populaire, mais aussi, dans des pays comme l'Allemagne, la Turquie, l'Italie et le Portugal, à la montée des régimes totalitaires.

Ensuite, les objectifs

C'est dans ce contexte que naît le Seuil, avec trois objectifs : restituer à l'Eglise sa dignité dans une société nouvelle, aider les jeunes écrivains à franchir le Seuil qui les sépare des écrivains jouissent déjà de la notoriété, aider l'humanité à franchir le seuil d'un monde nouveau.

Qu'il s'agisse du seuil d'une église nouvelle est attesté par les tout premiers titres que publie la maison d'édition de création récente : **Rondes**, recueil de poèmes d'Henri Sjoberg, mais surtout, **Manuel de la vie chrétienne pour les enfants** de Jean Plaquevent qui a assigné à sa maison d'édition dans une lettre datée du 28 décembre 1934 : « Le seuil, c'est tout l'émoi du départ et de l'arrivée. C'est aussi le seuil tout neuf que nous refaisons à la porte de l'Eglise pour permettre à beaucoup d'entrer, dont le pied tâtonnait auteur. »

En 1937, la maison change de maîtres : Sjobert malade la confie « à deux jeunes gens qui lui sont présentés par l'abbé Plaquevent, le bijoutier Paul Flamand (1909-1998) et le porcelainier

Jean Bardet (1910-1983) ; » Le choix ne résulte pas d'un hasard il se justifie au nom de l'orientation imprimée à la maison par ses fondateurs dans la mesure où, les repreneurs, « issus de la bourgeoisie provinciale (sont deux) jeunes gens (...) animés par une profonde foi catholique qu'ils désirent faire partager ». Avec eux, l'objectif initial est légèrement modifié : il ne s'agit plus de se limiter à faire franchir le seuil de l'Eglise, « pour eux, éditer des livres, c'est avant tout aider les hommes à franchir le seuil d'un monde nouveau. » Modification somme toute légère car elle ne nuit en rien à l'orientation initiale, les livres publiés étant « surtout des livres à caractère religieux marqués par le ***nihil obstat***, mais déjà d'orientation catholique de gauche, comme en témoigne entre autres le livre d'Hubert Multzer intitulé **L'occupation des usines par le capital** (1939). »

La guerre interrompt les activités. Celles-ci reprennent en 1933 et, en 1945, un accord est signé avec Emmanuel Mounier directeur de la revue **Esprit**. Ce sera l'occasion de publier « les œuvres de plusieurs Jésuites, dont celle du théologien et philosophe Teilhard de Chardin ». Les activités ne vont pas seulement reprendre, elles vont également se diversifier. Ce ne sont pas seulement de nouvelles collections qui se créent en son sein. C'est également l'intérêt porté aux questions politiques, en particulier, aux questions liées à la décolonisation. Catholique de gauche, la maison va permettre à bon nombre de militants du Tiers-monde de se faire connaître par écrit.

Tout ce qui précède recèle les facteurs qui justifient l'amitié entre Paul Flamand et Léopold Sédar Senghor.

Au sortir de la guerre, Paul Flamand est un jeune éditeur qui a choisi de placer sa profession sous le signe du renouveau fondé sur les valeurs du catholicisme. Son intention : tout en aidant les jeunes écrivains à se faire connaître par l'intermédiaire de l'édition, contribuer à l'avènement du monde qui triomphe des crises qui le minent. Or, il se trouve qu'en 1945, Léopold Sédar Senghor est un jeune poète soucieux de se faire connaître afin de se faire une place au sein de l'intelligentsia française, catholique pratiquant influencé par Teilhard de Chardin et n'ignorant pas les idées d'Emmanuel Mounier. D'autre part, il a déjà publié **Vues sur l'Afrique noire ou assimiler non être assimilés**, essai qui prélude un programme de décolonisation.

Ce sont là des raisons qui fondent une amitié, laquelle, une fois nouée, ne s'est plus relâchée. Et tout cela renforce l'idée selon laquelle l'argent n'était pas au centre des préoccupations de Senghor quand il se faisait éditer par Le Seuil.

Aux témoignages de Senghor et de Paul Flamand sur leur amitié, témoignage qui justifient que, de sa production littéraire, Senghor n'a pas attendu la fortune, vient de s'ajouter celle du directeur de la production des Nouvelles Editions Africaines (NEA), de Dakar, M. Diop. Il nous reçut en octobre 1976, nous fit visiter la maison, (modeste entreprise à l'époque, mais courageuse) nous fournit des renseignements sur son fonctionnement, ses projets, ses objectifs.

De ses propos se dégage la conclusion suivante : si les NEA existent grâce à la compétence d'une équipe motivée et dynamique, à l'aide de certains pays comme l'Espagne, à la coopération avec d'autres maisons d'édition, elles doivent également beaucoup au chef de l'Etat sénégalais. Ne sont-elles pas nées de sa volonté de promouvoir la création littéraire et la diffusion des œuvres en Afrique noire ? Rien ne nous fut précisé sur la nature de son aide personnelle à la maison d'éditions. Mais, la seule phrase de M. Diop : « Le chef de l'Etat aussi nous aide beaucoup »[1] ne manque pas d'être suffisamment suggestive.

Aussi, s'il y publie **La Parole chez Paul Claudel et les Négro-Africains** ou **Pour une relecture négro-africaine de Marx et d'Engels**, ce n'est pas le montant du contrat entre production et éditeur qui l'intéresse : ce qu'il n'a pas attendu des éditions du Seuil, il ne peut l'attendre d'une modeste maison d'éditions, tout à fait au début de son existence.

Donc, la conclusion qui s'impose, après l'examen des différents témoignages relatifs aux conditions économiques de Senghor et à ses rapports avec ses différents éditeurs est la suivante : le statut économique ne saurait justifier son orientation vers la création littéraire. Même si, aujourd'hui, cette œuvre lui apporte un gain assez appréciable. Lors de notre rencontre, il nous a confié, à propos de ses relations avec Paul Flamand, donc, avec le Seuil :

> *J'ai appartenu aux dix premiers auteurs des éditions du Seuil. Nous nous réussissions toutes les semaines au quartier latin pour déjeuner ensemble. Aujourd'hui, les éditions du Seuil sont une des plus grandes maisons d'éditions. Mais je vous dirai que je ne me suis jamais préoccupé d'argent. Je peux seulement vous dire que les éditions du Seuil m'ont versé cinq millions l'année dernière et c'est beaucoup pour un poète.* [(1)]

---

[1] Généralement quand il recevait des hôtes, les Sénégalais se faisaient très discrets en parlant de Senghor. Sans doute, était-ce de propos délibérés, afin de ne pas indisposer, Senghor étant, à l'époque, fort contesté.

[1] Ce n'est pas seulement Le Seuil qui verse à Senghor de l'argent, mais également les fondations qui lui décernent leur prix. Mais, de sources sûres, nous tenons de la revue **Historia** (N° 461 de mai 1985) que la Fondation Alexandre Onassis lui a décerné le Prix Athénai d'une valeur de 100 000 dollars U.S. Il s'agit d'un prix dont l'objet est « de récompenser et d'aider ceux qui, dans tous les domaines cherchent à promouvoir l'homme.

Ce statut économique ne justifiant pas l'orientation vers la carrière littéraire, toujours fidèle à la méthode proposée par Albert Memmi, interrogeons un autre statut : le statut professionnel.

2. Le statut professionnel

Entre 1935 et 1960, Léopold Sédar Senghor a été, successivement : professeur, chercheur, homme d'Etat (député, d'abord, président de la République, ensuite). Or, comme le fait remarquer Albert Memmi : « certains métiers favorisent davantage l'écriture, et fournissent le plus grand nombre d'écrivains. » [(1)]

Il est admis que tout professeur d'enseignement supérieur est également un chercheur. Et le chercheur publie constamment, soit pour porter à la connaissance du public, une partie de ses découvertes, soit pour lui faire apprécier les résultats auxquels il est parvenu, dans un domaine précis.

De même, s'occuper de la gestion des affaires de la Cité incite à écrire, ne serait-ce que pour faire comprendre aux citoyens, le sens de sa lutte, le projet de société que l'on entend édifier, l'ordre que l'on entend instaurer et garantir, la mystique qui sous-tend l'action : en un mot, son programme et la stratégie pour réaliser ce programme. Aussi n'est-il pas étonnant de constater, dans les pays de vieille démocratie, une floraison de livres rédigés par les différents candidats à la veille d'élections présidentielles ou législatives.

On peut donc soutenir qu'il existe une littérature spécifique de chercheurs et d'hommes d'Etat. L'œuvre de Léopold Sédar Senghor se rattache-t-elle à cette littérature, à ces littératures ?

a. Le chercheur

La carrière de chercheur de Léopold Sédar Senghor dure moins de dix ans. Elle débute en 1938 et prend fin en 1945. Elle l'a orienté vers la linguistique et la poétique : vers les langues et littératures négro-africaines. En effet, après son succès au concours de l'agrégation de grammaire, son intention était de présenter une thèse de doctorat d'Etat. Il la débute avec, comme objet, « une étude comparative des formes verbales dans les langues sénégalaises. »[(2)]

---

[1] Op. cit. Page 308.
[2] Tel était le sujet de la thèse.

Devait compléter cette thèse, une série de « textes wolofs et sérères précédés d'une introduction sur la poésie et la rythmique. »[1]

L'exposition que lui consacra la Bibliothèque Nationale de Paris fit découvrir les résultats partiels obtenus au cours de ses recherches. Ces résultats datent de 1941 et sont consignés dans un « cahier autographe » où « il a recueilli (…) des chants de lutte, des éloges, des proverbes et des contes sévères, de la bouche de ses compagnons de captivité. »[2]

Ce premier manuscrit contenant des traductions ne fut pas publié. Mais, outre « ses compagnons de captivité », après la guerre, poursuivant ses recherches, Senghor eut d'autres informateurs[3]. Nanti d'une bourse du C.N.R.S. pour une durée de six mois, il se rend en 1945 sur le terrain : au Sénégal, et se met à l'écoute des « gens de la parole », des « maîtres-de langue »[4]. En particulier, il se met à l'écoute de celles qu'il nomme « mes trois Grâces »[5] et, auprès de « la plus grande poétesse du canton Marône Ndiaye, il recueille des « poèmes gymniques » qu'il traduit en français. Armand Guibert portera à la connaissance du public des traductions de ces chants accompagné des commentaires de Senghor.[6]

Senghor ne s'est pas intéressé à la littérature wolof et sérère uniquement. Pour pouvoir rédiger sa thèse, il avait appris d'autres langues de la sous-région, et, partant, découvert la littérature d'autres peuples. Le résultat en est que, grâce aux éditions du Seuil, nous connaissons de lui, aujourd'hui, toute une série de traductions[7] parmi lesquelles : ***Chant du feu*** (chant bantou), ***L'oiseau d'amour*** (Chant bambara du Mali), ***Dongo le Vautour*** (chant de guerre bambara), ***Ballade toucouleure de Samba-foul*** (traduit du peul), ***Ballade khassonkée de Dioudi*** (poème traduit du khassonké)

On s'en rend compte : dans le domaine de la traduction, Senghor fait figure de précurseur. L'étude des poèmes traduits de différentes langues négro-africaines, l'analyse morphologique de ces traductions lui fit découvrir les lois de la poétique négro-africaine. Cette découverte lui inspirera, par la suite, une série de textes dont : ***L'harmonique vocalique en sérère. Dialecte de***

---

[1]Tel était le sujet de la thèse complémentaire.
[2]Les prisonniers auprès desquels, dans les camps de représailles allemands, Senghor eut à recueillir des informations ont pour noms : Koli Ngom de Patar et Samba Ngom de Niakhar.
[3] Terme par lequel l'on désigne ceux auprès de qui les chercheurs collectent, recueillent les données de la tradition orale.
[4] Les griots : gens de caste spécialisée dans l'art de parler.
[5] Il s'agit des trois poétesses du canton de Joal-Fadiouth : Marône Ndiaye, Siga Diouf, Koumba Ndiaye.
[6] Cf. **Léopold Sédar Senghor**. Ed. Seghers. Pages 183-188.
[7] Cf. **Poèmes**. Editions du Seuil, 1964. Pages 257-274.

Diéguème [1] ***Langue et Langage Négro-africains***[2], ***La Parole chez Paul Claudel et les Négro-Africains***[3]. La même découverte lui a facilité la rédaction de beaucoup d'études sur des poètes (européens, africains ou américains) sur des peintres (européens, notamment, comme elle lui a facilité la rédaction de bon nombre de préfaces dont, en particulier ; la préface pour l'**Anthologie de la Vie Africaine** de Herbert Pepper, préface intitulée : ***Le langage intégral des Négro-Africains.***

Ainsi, dans le domaine des recherches sur la poésie, la moisson est-elle suffisamment abondante et féconde. Elle ne l'est pas moins en ce qui concerne les recherches sur la linguistique. Malheureusement, dans ce second domaine, il ne fut pas donné au grand public d'apprécier les résultats des recherches, aucun texte de vulgarisation ne les ayant publiés. Ce fut, d'une part, le ***Journal de la Société des Africanistes***, une revue spécialisée, ne touchant qu'un public restreint qui publia : ***Les Classes nominales en wolof et les substantifs à initiales nasales***[4], ***L'Article conjonctif en wolof*** [5]. Ce fut, d'autre part, l'exposition organisée par la Bibliothèque Nationale de Paris qui fit découvrir deux manuscrits autographes, résultats de recherches en linguistique : un « Cours de peul », donné à l'Ecole Nationale de la France d'Outre (où, grâce à Delavignette, il avait obtenu une chaire de langues et de civilisations négro-africaines en novembre 1944) et un texte intitulé ***La Dialectique du nom-verbe en ouolof.***

Nous ne sommes pas suffisamment informés sur le contenu de ces textes, pour les deux raisons ci-dessus évoquées. Cependant, les recherches menées dans le domaine de la linguistique autorisent Senghor à déclarer, devant des congressistes réunis à Dakar pour une « Semaine linguistique » (12 – 19 avril 1962) [1964 : 330]

---

[1]Cf. **Journal de la Société des Africanistes**, tome XIV, 1944.
[2] Cf. **. Liberté 1**. Pages 159 – 172.
[3]Cf**. Liberté 3**. Pages 348 – 386.
[4] Cf. **Journal de la Société des Africanistes**. Tome XIII, 1944.
[5]Idem. Tome XVI, 1947. Seul le linguiste Pathé Diagne s'est intéressé à cet aspect de son œuvre. A ce propos, il écrit, sous le sous tiitre « Discours du linguiste » : « L'œuvre scientifique de Senghor est constituée, ici, par une série de travaux qu'il publie entre 1943 et 1947, dans les Cahiers d'Etudes Africaines. Il s'agit de « ***L'Article conjonctif en wolof*** », « ***Les Classes nominales en wolof et les substantifs à initiales nasales*** », dans le Journal de la Société des Africanistes (1943), « *La dialectique du nom verbe* ». Comme les études sur wolof sont considérables depuis la publication de la Grammaire de la langue Wolof de Mgr Kobès qui avait été suivie de celle de l'Abbé Boilat, Senghor se propose de réviser les analyses qui avaient été faites. Ses articles sont des modèles de méthode et de précision, dans l'esprit de la grammaire traditionnelle de son époque et surtout des traditions de l'Ecole des Langues orientales de Paris. « L'article conjonctif en wolor » mérite attention. On y découvre l'enquêteur méticuleux. Senghor y fournit ses sources. Il s'agit de « testes pris en captivité de la bouche de soldats wolof : Mohamed Sidi Sèye de Saint-Louis, Wagane Faye de Rufisque et Oumar Sikke également de Rufisque, Dargui Ndiaye de la Province du Cayor ». (…) Les articles de Senghor, « Classes nominales en wolof », « L'article conjonctif », « La dislectique du nom-verbe, ont constitué un matériau de première main, en dépit de leurs limites théoriques et conceptuelles. Ils développent, une linguistique grammairienne de type aristotélicien avec la différence qu'ici, le français, ses structures, sa thétorique et sa stylistique servent de référants. (Cf. DIAGNE (Pathé).- **L.S. Senghor ou la Négritude…** Dakar, Editions Sankoré, 2002, pages 101-103.)

> *Comme quoi, je ne suis pas si éloigné qu'il le paraîtrait de vos préoccupations. Je suis un peu linguiste, vous le savez. J'ai toujours considéré que la Linguistique_ n'est pas un jeu de mots croisés, subtil mais gratuit pour savant désincarné (...) La linguistique n'est qu'une discipline, parmi d'autres, des Sciences Humaines (...) Mais je dis* **: discipline majeure**, *contrairement à ce que croit l'homme de la rue qui n'y voit que vaines disputes.*

Ainsi, la recherche a inspiré à Senghor des études sur la linguistique et lui a fait entreprendre des travaux brusquement interrompus en 1945. A cette, date, la thèse de doctorat était, aux trois quarts, achevée. Elle ne le sera plus jamais définitivement. En effet, alors que le chercheur se trouvait au Sénégal pour continuer ses investigations, il est sollicité par bon nombre de ses compatriotes qui lui demandent d'être candidat à la députation. Il finit par consentir et c'est le début d'une brillante carrière politique.

b. L'homme d'Etat

Cette carrière, loin de l'écarter de la création littéraire, va l'y inciter d'avantage. Elle inspirera des poèmes et des essais. Surtout des essais qui, par leur volume et leur qualité font actuellement, de leur auteur, le plus grand écrivain noir.

Léopold Sédar Senghor homme d'Etat est également homme de culture. Chez lui, culture et politique ne sauraient être dissociées : celle-ci étant le moyen permettant l'épanouissement de celle-là. Aussi constituent-elles les deux thèmes majeurs autour desquels il choisit de regrouper, à partir de 1964, ses principaux essais.

De ce regroupement naît la série des **Liberté**. On y trouvera réunies, les principales œuvres en prose de l'auteur : essais, préfaces, articles, conférences, discours, allocutions.

De l'orientation générale du regroupement autour des deux thèmes, il a été question plus haut. Rappelons que, de la série, quatre tomes sont publiés ; que deux prévus. Les tomes précisés par les numéros impairs traitent des problèmes culturels ; ceux qui sont indiqués par les numéros pairs rassemblent les textes inspirés par l'activité politique.

A propos de chaque tome constituant la série, l'auteur a donné des précisions qui en indiquent le fil conducteur[1]. Ainsi, introduisant **Liberté 2,** il écrit [1971 : 7] :

> *Ce deuxième tome comprend, comme le premier, des conférences et des articles, mais aussi des rapports de congrès, des discours ou interventions à l'Assemblée nationale française ou à l'Assemblée Consultative du Conseil de l'Europe, voire une lettre [2] et une interview[3]. Il s'agissait, il s'agit de publier les textes les plus significatifs de quinze ans de lutte : de pensée et d'action politiques. Quinze ans de luttes : car ces textes vont de 1946 à 1960, année de l'Indépendance.*

La lutte amorcée en 1946 se poursuit après 1960. Certes, l'indépendance est acquise. Mais elle n'est que nominale. Senghor le sait : seule l'édification d'une nation moderne peut donner à cette indépendance formelle un contenu dynamique. **Liberté 3** et **Liberté 4** rassemblent les textes relatifs à une phase de la lutte pour la construction nationale.

Liberté 3 a, pour sous-titre**, Négritude et Civilisation de l'Universel**. L'auteur donne la raison pour laquelle ce sous-titre a été choisi [1971 : 10] :

> *Ce fut seulement à la fin du XIXè siècle, après la Révolution culturelle de 1889 et le « je suis un Nègre » de Rimbaud, que l'on commença de comprendre l'art nègre. Donc, depuis la fin du XIXè siècle et la révolution - épistémologique, scientifique, littéraire, artistique -qui l'a marquée, l'Europe, l'Euramérique plus précisément, a commencé d'assimiler, inversement, la civilisation euraméricaine. Et l'on sait, pour m'en tenir aux arts en général, que, sans les vertus de la Négritude, ni la sculpture, ni la peinture, ni la tapisserie, je dis ni la musique ni la danse ne seraient ce qu'elles sont aujourd'hui : les expressions, déjà, d'une Civilisation de l'Universel. C'est ce que j'ai essayé de montrer dans plusieurs textes publiés ici, dans **Liberté3**.*

Liberté 3 rassemble des textes publiés entre 1961 et 1974. En le comparant aux deux tomes précédents, on constate qu'il s'est enrichi d'un index réalisé par Gérard Bosio, index qui guide le

---

[1] A propos du premier tome, c'est plutôt la maison d'édition qui fournit des précisions, en faisant remarquer, page 4 de la couverture : « Réunissant ici essais, conférences, préfaces, articles et cours dont certains remontent aux années 1945, L.S. Senghor témoigne de vingt années de « présence ». Une présence où réflexion, action, création s'affirment inséparables, et qui confèrent unité à un ensemble menant le lecteur de Maurice Scève à Pierre Soulages, du rythme des Spirituals à l'utile inutilité du Latin, du sens et du signe des vieux contes africains aux problèmes pressants du bilinguisme sur le continent noir. Ce brassage culturel, où l'analyse esthétique et l'évocation d'un passé lointain s'intègrent toujours aux données et au mouvement du présent, est sans doute à l'image d'un destin exceptionnel, mais il est aussi l'image de l'Afrique même, où « l'art ne se sépare ni de la connaissance ni de la morale, où, comme elles, il vise à la praxis. »

[2] Il s'agit de la fameuse Lettre à M. Guy Mollet secrétaire général du parti S.F.I.O. Datée de Dakar, le 27 septembre 1948, elle contient les raisons pour lesquelles Senghor démissionne de la S.F.I.O.

[3] Il s'agit de l'interview parue dans **Gavroche** le 8 août 1948. Senghor y affirme sa détermination de lutter jusqu'à l'indépendance du Sénégal.

lecteur à travers quatre rubriques : les noms d'auteurs, divers noms propres (d'hommes, de villes…), les éléments d'une thématique (exemples : « art », « identité ») et, enfin, les mots appartenant au lexique senghorien (« Africanisme », « Ethiopianité… »).

Senghor avait d'abord choisi, comme sous-titre pour **Liberté 4**, ***Pour un socialisme africain et démocratique.*** Il lui préféra, par la suite, le sous-titre : ***Socialisme et Planification*** et s'en explique, situant le volume par rapport au tome 2 [1983 : 7] :

> *Dans le tome 2, dont celui-ci est la suite, il était essentiellement question du combat pour l'Indépendance (...) Il était dès lors naturel que la théorie y prît une plus grande place que la pratique, la politique que l'économie. Il en va autrement dans ce tome 4. En effet, les textes y vont de l'année 1960, date de l'indépendance du Sénégal, à l'année 1973, où il est question du IVe plan de Développement économique et social. Fait significatif, le dernier texte traite, précisément ; des Orientations nouvelles du IVe Plan. Il ne s'agit plus ici de préparer l'Indépendance par une action politique et vigoureuse en même temps, mais de la réaliser en planifiant, et les objectifs et les moyens, le but final étant l'épanouissement, en hommes intégraux, de chaque Sénégalais et de tous les Sénégalais ensemble.*

Les quatre tomes publiés rassemblent au total, quelque deux mille cent pages sur lesquelles neuf cent quatre-vingt-quatre donc, près de la moitié du nombre total, sont inspirées par la pensée et l'action politique de Senghor.

La politique ne lui a pas inspiré que des textes de conférence, des discours ou des articles. Elle lui a également inspiré des poèmes, notamment, la majeure partie des poèmes constituant le recueil **Ethiopiques.**

Si ce recueil a été publié en 1956, certains poèmes qu'il renferme ont été rédigés bien avant cette date. Ainsi, le « poème dramatique à plusieurs voix », ***Chaka*** parut, pour la première fois, en 1951, dans la douzième livraison de la revue ***Présence Africaine***. Or, 1951 constitue une date historique dans la carrière politique de Léopold Sédar Senghor. On peut même soutenir que c'est réellement à partir de cette date que commence sa propre carrière politique. En effet, de 1945 à 1948, même s'il était député du Sénégal, il n'était que le brillant second de Me Lamine Guèye et ne pouvait se manifester que dans le giron, très étroit et très étriqué de la S.F.I.O. En 1948, il rompt avec ce parti politique métropolitain pour fonder son propre parti, le Bloc Démocratique Sénégalais (B.D.S.) lors des législatives de 1951, il élimine Lamine Guèye (ou, plutôt, l'éclipse)

de la scène politique sénégalaise, sa liste remportant, le 17 juin, les deux sièges de député du Sénégal à l'Assemblée Nationale Française.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que les poèmes rédigés pendant cette période de lutte s'inspirent directement de cette lutte elle-même. Nous reviendrons plus en détail sur l'analyse du recueil **Ethiopiques**.[1] Pour l'instant, dans le cadre de cette sociologie de la création littéraire, nous nous contenterons de quelques remarques relatives à certaines pièces inspirées par l'activité politique de leur auteur.

Lorsque, en 1945, il a été sollicité par la S.F.I.O. pour être le second député du Sénégal, Senghor a, d'abord, refusé pour ensuite, hésiter entre la politique et la carrière universitaire. En définitive, il opta pour la politique. En 1951, il justifie son choix de 1945. Dans son poème ***Chaka***, il expose les raisons de ce choix : il lui fallait libérer un peuple. Cependant, la lutte pour la libération nationale ne l'a pas amené à mésestimer le rôle de création poétique dans la vie. Aussi, dans la seconde partie du poème, insiste-t-il sur la relation dialectique existant, à son niveau, entre l'action politique et l'activité poétique.

S'étant engagé dans la politique, il lui fallait préciser ce que seront ses rapports avec son peuple, son attitude vis-à-vis de son pays. En magnifiant le Tounka Cissé, l'empereur de l'antique Ghana (dans son poème ***Le Kaya Magan***), il réhabilite le rôle du chef dans la société négro-africaine traditionnelle et s'identifie à lui. Son intention, avec cette identification, est de souligner son rôle de député, un rôle consistant à assurer le mieux être au peuple, à garantir sa présence « au banquet de l'Universel ».

L'animation de son parti politique a été pour lui l'occasion de nouer des relations d'amitié avec beaucoup de Sénégalais. Dans les poèmes ***Messages*** et ***Teddungal,*** il chante ces amitiés et, par delà ces amitiés, le caractère exaltant d'une tâche consistant à unir un peuple.

Mais, dans ces années 1950, le Sénégal n'est pas encore indépendant. Il aspire cependant à l'être. Le poème ***L'Absente*** est l'expression de cette inspiration. Il est inspiré par la campagne électorale de 1951. Aux jeunes filles qui l'accueillent à Louga, Senghor recommande, non de le chanter, mais de chanter pour annoncer la libération prochaine.

---

[1] Cette analyse est à trouver au survol consacré à la création poétique de Léopold Sédar Senghor, des œuvres de jeunesse à Elégies Majeures, objet de notre chapitre ***De l'œuvre poétique comme d'une structure***.

Cette libération ne signifie pas repli sur soi, dans le cadre d'un nationalisme étriqué, mais dialogue fondé sur le respect des différentes souverainetés. Même indépendant, le Sénégal de Senghor entend conserver des rapports de coopération avec la France. Le poème ***Epître à la Princesse*** suggère en quoi cette coopération est indispensable, aussi bien pour le Sénégal que pour la France.

Enfin, le combat pour libérer le Sénégal ne conduit pas à oublier le sort des minorités noires encore victimes de la ségrégation raciale. Surtout, elle ne conduit pas à oublier le drame des Nègres de la Diaspora. A ce titre, le poème ***A New York***, après avoir insisté sur l'apport du Nègre à la civilisation nord-américaine, appelle à la réconciliation entre deux communautés raciales antagonistes, depuis des siècles.

Ethiopiques est donc le recueil de Senghor le plus lié, directement, à l'action politique [(1)] . Il contient l'essentiel de son programme politique. Avec **Liberté 2** et **Liberté 4**, ce recueil autorise à soutenir que le statut professionnel a favorisé, chez Senghor, la création littéraire. Professeur engagé dans la recherche pour la rédaction d'un thèse d'Etat, il a rédigé des textes sur la linguistique et la poétique négro-africaines. Homme d'Etat, il a rédigé des poèmes et des essais pour préciser, à l'intention de son peuple, le sens de son combat.

3. Le statut déterminant

Le statut professionnel n'est pas cependant, le seul facteur permettant d'expliquer la création littéraire chez Senghor. A notre avis, il n'est même pas le facteur déterminant. Celui-ci est donc à découvrir ailleurs.

a. Par-delà les statuts économique et professionnel

Nous avons commencé par écarter le statut économique : il ne justifie pas que Senghor ait eu besoin d'écrire. Ensuite, nous avons retenu le statut professionnel, tout en reconnaissant ses limites. En effet, il n'éclaire qu'en partie. On ne saurait sous estimer son importance. Mais on se gardera de le retenir comme critère unique expliquant la genèse et l'évolution de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor. Cela, pour trois raisons, liées les unes aux autres.

---

[1] **Elégie des Alizés** également est inspiré par l'action politique. Mais dans une moindre mesure. Ce recueil est plutôt placé sous le signe de l'amour.

Bien avant d'être professeur, chercheur ou homme d'Etat, Senghor a écrit : de 1935 date son premier article. Il est publié par l'éphémère revue **L'Etudiant noir** et s'intitule : ***l'Humanisme et nous. « René Maran ».***

Bien avant l'exercice d'une quelconque profession, il s'est intéressé à la pratique des vers. Et ce qui est surtout intéressant, dans le cadre de cette étude relative à la sociologie de son œuvre, c'est qu'il a « détruit », par la suite, ses œuvres de jeunesse.[(1)]

Enfin, tous ses textes ne sont pas d'inspiration politique. Mieux, il eut, à maintes occasions, le mérite de souligner le danger que constituerait la politique en asservissant la création littéraire.

L'examen de ces trois raisons nous permettra de découvrir le facteur qui en dernière analyse, nous fournit celle pour laquelle Senghor a écrit.

De la revue **L'Etudiant noir**, nous savons très peu de choses. Mais grâce à l'exposition organisée par la Bibliothèque Nationale de Paris, nous avons pu en apprécier le premier numéro et, avec lui, le premier article rédigé par Senghor qui y note :

> *Car être nègre c'est retrouver l'humain sous la rouille de l'artificiel et des « conventions inhumaines » ou plutôt c'est être humain car l'homme noir est resté homme.*

Dans le même article, il définit l'humanisme nègre comme :

> *un mouvement culturel qui a l'homme noir comme but, la raison occidentale et l'âme nègre comme instruments de recherche ; car il faut raison et intuition.*

L'essentiel de ce qu'il conviendrait d'appeler le *senghorisme* est contenu dans ces deux citations : *réhabiliter l'homme noir contre les préjugés de race et l'accorder au XIX*^{e} *siècle.*

L'option en faveur de cet humanisme nègre justifie que, à la même période, Senghor ait « détruit » ses poèmes de jeunesse. Ces poèmes sentaient trop l'imitation, faisaient de leur jeune

---

[1]C'est ce qu'il affirma des années durant. Mais la publication d'Œuvre poétique qui regroupe la totalité de ses poèmes fit découvrir ces textes de jeunesses.

auteur un « poète de décalcomanie »[1] : un émule des poètes français qu'il eut à étudier au collège et à l'université. Or, comment vouloir réhabiliter l'homme noir dans ses droits de producteur d'une culture originale, tout en continuant d'imiter des modèles étrangers ?

Le militant Senghor sut cependant se garder d'une conception de l'art qu'asservirait une option politique. Entre l'art et l'option politique, selon lui, doivent exister, non des rapports de dépendance, mais d'interdépendance.

De ces différentes remarques se dégage la conclusion suivante : le facteur qui, en dernière analyse, justifie le mieux la création littéraire chez Léopold Sédar Senghor est son « appartenance à une classe sociale ». Nous reviendrons plus loin sur cette expression afin de la nuancer. Pour l'instant, retenons-la comme critère sur quoi fonder notre analyse.

La classe sociale est le troisième facteur que fait intervenir Albert Memmi dans ses « perspectives de recherches » pour faire la sociologie d'un écrivain. Selon lui, « statut économique et statut professionnel ne constituent (…) qu'un point de vue relativement abstrait. Les conditions économiques ne doivent pas être envisagées d'une manière absolue, et seulement en elles-mêmes mais dans et à travers l'appartenance plus complexe, plus globale de l'écrivain à un groupe social tout entier ; elles ne prennent toute leur signification qui ainsi, et de la manière dont elles sont vécues.» [2]

Tout en étant d'accord avec cette remarque, nous ne l'avons pas suivie à la lettre, dans le cadre de cette étude. Nous avons délibérément envisagé « les conditions (…) d'une manière absolue, et seulement en elles-mêmes. » Concernant Léopold Sédar Senghor, il nous paraît qu'il ne saurait en être autrement car, comme nous l'avons déjà fait ressortir, son statut économique ne justifie pas qu'il ait eu besoin d'écrire pour vivre. Au demeurant, toujours dans ses « perspectives de recherches », après avoir recommandé de « distinguer (…) *l'appartenance socio-économique et l'appartenance idéologique*[3], Albert Memmi fait remarquer : « puisque la littérature ne rapporte guère, il faut bien trouver ailleurs de quoi vivre. »[4]. Une telle remarque renvoie à l'interdépendance entre le métier d'écrivain et « le second métier », métier

---

[1] Expression par laquelle furent désignés des poètes antillais qui, loin d'exprimer leur peuple, se sont fait un pont d'honneur de réussir des vers classiques, romantiques, symbolistes, comme on les pratiquait en France métropolitaine.
[2] MEMMI (A).- Op.cit. Pages 308-309.
[3] Idem.
[4] Idem.

« relativement rémunérateur et non complément absorbant, donc relativement privilégié. »[1] Or, dans le cas qui nous intéresse on ne saurait parler de premier et de second métier car on ne saurait soutenir que, la littérature lui apportant peu, Senghor s'est consacré au professorat ou à la politique. D'ailleurs, ses talents d'écrivain ne furent réellement reconnus qu'après qu'il eut à exercer le métier de professeur.

On pourrait, bien sûr, établir un lien entre son statut économique et son statut d'écrivain. Mais ce lien serait à établir à un autre niveau. Dans cet ordre d'idées, le statut économique de Senghor intervient pour justifier cette autre remarque de Memmi : « Il arrive que l'écrivain n'ait pas de second métier ; il possède alors la fortune. Qu'on ne s'y trompe pas, pour être parfois invisibles, les conditions économiques n'en ont pas moins une efficacité (…) il faut de toutes manières que l'écrivain n'ait pas à se soucier de gagner sa vie. »[2] Ainsi, ce que l'on retiendra donc en établissant un lien entre le statut économique de Senghor et son statut d'écrivain est ceci : pas que le souci du gain pour vivre ait orienté le futur poète et essayiste vers la littérature, mais, plutôt, qu'une certaine aisance matérielle a favorisé la fécondité d'une création littéraire.

Mais il est à écarter que cette aisance matérielle explique l'œuvre de Senghor. Elle n'a autorisé que les conditions de son épanouissement. En particulier, elle justifie que le rythme de la production littéraire se soit maintenu constant chez Senghor alors que, après deux ou trois ouvrages en moyenne, beaucoup d'écrivains noirs cessent de produire, accaparés qu'ils sont, par des tâches absorbantes.

Nous écartons donc « l'appartenance socio-économique » pour ne retenir que « l'appartenance idéologique » pour faire la sociologie de la création littéraire chez Léopold Sédar Senghor.

Plus haut, nous exprimions la nécessité de nuancer l'expression « appartenance à une classe sociale ». Pour la même raison, nous nuancerons cette seconde expression « appartenance idéologique. »

---

[1] Ibidem.
[2]Op. cit . Page 309.

b. Classe sociale ou groupe social ?

Léopold Sédar Senghor appartient-il à une classe sociale dont son œuvre exprime les aspirations ? Répondre à cette question suppose que l'on commence par définir ce qu'est une classe sociale.

On le sait, l'expression appartient au vocabulaire marxiste. Les classes naissent et se modifient avec l'évolution des sociétés. Elles naissent dès que, au sein de la société, une minorité s'approprie, d'un manière ou d'une autre, les moyens de production et contraint la majorité à vendre « sa force de travail » pour faire fonctionner ces moyens. De là déroule l'antagonisme de classes entre ceux qui possèdent et ceux qui ne possèdent pas.

Si l'on retient cette définition, on peut répondre par la négative à la question posée plus haut car, au moment où Senghor commençait à élaborer son œuvre, il n'existait pas de classes sociales en Afrique, il existait plutôt des groupes socioprofessionnels ; il n'existait pas d'antagonismes de classes mais collaboration entre groupes socioprofessionnels.[1]

Pourtant, de 1937, date un texte de Senghor intitulé ***Résistance de la Bourgeoisie sénégalaise à l'Ecole rurale populaire.*** [2] Or, en termes marxistes, qui dit « bourgeoisie » sous entend « prolétariat » et le mot « résistance » suggère l'existence d'un conflit d'intérêts. Donc, avec un tel titre, Senghor ne reconnaît-il, explicitement, l'existence d'un conflit de classe en Afrique, dans les années 1930 ?

Encore une fois, il y a lieu d'être très circonspect en répondant à cette question. Du terme « bourgeoisie », le Petit Robert [3] donne sept acceptations possibles et, du terme « bourgeoisie », cinq. C'est dire que ces mots qui, du reste, ont existé bien avant l'avènement du marxisme, peuvent avoir des significations autres que celles que Marx leur a données.

Le texte de Senghor dont le titre contient le mot « bourgeoise » lui a été inspiré par l'accueil que certains de ses compatriotes sénégalais ont réservé à sa proposition de considérer le bilinguisme

---

[1] L'inexistence de classes sociales dans l'Afrique précoloniale est très fort contestée par cetains intellectuelles, en particulier, par le Sénégalais Majhemout Diop, leader du Parti Africain de l'Indépendance (P.A.I.), parti d'obédience marxiste-léniniste.

[2] Titre de la communication faite au Congrès International de l'Evolution Culturelle des peuples coloniaux, Paris, 26-28 septembre 1937.

[3] **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**. Nouvelle édition, revue, corrigée et mise jour pour 2011.

comme la solution au problème culturel en A.O.F. Un accueil franchement hostile, négatif [1] traduisant plus le ridicule des nègres « évolués » qu'une conscience de classe. Aussi, le mot « bourgeoisie » doit-il être compris au sens péjoratif, l'auteur ayant voulu désigner un ensemble de personnes possédant « des valeurs morales et sociales conservatrices, (menant) une vie rangée ». [2]

D'ailleurs, dans ses déclarations et textes ultérieurs, Senghor n'emploiera plus le terme « bourgeoisie », lui préférant « intellectuels » ou intelligentsia » qui paraissent plus appropriés. Ainsi, préfaçant la thèse de doctorat d'Etat de Pierre Dumont [3], il rappelle [4]:

> *Et ce n'est pas hasard si, à mon retour au pays, terminées mes études supérieures, ma première conférence publique, donnée à la Chambre de Commerce, s'intitula* ***le Problème culture en AOF****. A la stupéfaction scandalisée des intellectuels sénégalais, j'y préconisais le retour aux langues sénégalaises avec l'organisation du bilinguisme dans l'enseignement (...) Il a fallu, pour* ***vaincre l'opposition de l'intelligentsia sénégalaise*** *(...) attendre l'Indépendance (...)*

Il existait donc, au Sénégal et avant l'indépendance, une intelligentsia non une bourgeoisie. Pour cette raison, nous écartons la notion d' « appartenance à une classe sociale » (au sens marxiste) pour expliquer l'œuvre de Senghor. Au moment où cette œuvre commençait à s'élaborer, il existait un peuple sénégalais exploité par le capitalisme français, il n'existait pas encore, à l'intérieur de ce peuple, de classes auxquelles l'on puisse s'identifier.

L' « appartenance à une classe sociale » écartée, que penser de l'« appartenance idéologique » ?

Qu'elle non plus ne suffit pas, comme critère. En effet, si en débarquant en France, Senghor était plutôt monarchiste, au début de sa carrière littéraire, il n'était membre d'aucun parti politique et, par conséquent, ne se réclamais d'aucune idéologie. Certes, après avoir été converti au socialisme par son condisciple de Louis-le-Grand, Georges Pompidou, il aura des sympathies pour la gauche, animera, professeur à Tours, des cours du soir organisés par la C.G.T. à l'intention des ouvriers, ira même, selon certains, jusqu'à accorder son vote au P.C.F. lors des

---

[1] Senghor résume cet écueil en ces termes : « Après avoir appris le latin et le grec, il veut nous ramener aux langues africaines ». (In **Ethiopiques**. Nouvelle série, 2ᵉ trimestre 1983, volume 1, n°2 page 60.

[2] **Le Petit Robert 1**. D'autre part, l'option socialiste plutôt précose chez Senghor peut justifier cette prise de position et l'emploi du mot « bourgeoisie ».

[3] Thèse intitulée **les Relations entre le français et les langues africaines au Sénégal.**

[4] **Ethiopiques** vol. 1 Nº 2, 2ᵉ trimestre 1983.

législatives de 1936. Mais, en aucun cas, il ne sera certifié qu'il a milité en tant que membre ayant adhéré au parti, pris sa carte. Par là, il se différenciait, en particulier, des jeunes Martiniquais du groupe de **Légitime Défense** qui, dans leur manifeste, proclamaient leur adhésion, sans réserve, au marxisme.[1] Peut-être est-ce parce que Senghor fit passer le culturel avant la politique qu'il se refusa à adhérer à une quelconque parti politique métropolitain. Adhérer à un tel parti ne serait-ce pas s'inféoder, s'aliéner davantage, alors que l'on milite pour la reconnaissance du droit à la différence ? Comment être socialiste avec les socialistes français ou communiste avec les communistes français alors que la gauche, en France, au même titre que la droite était, à l'époque, colonialiste et ethnocentriste ?

Donc, à l'expression « appartenance idéologique », nous préférerons la précision apportée par Albert Memmi et parlerons plutôt d' « appartenance (…) à un groupe social tout entier ».

c. Quel est ce groupe social ?

Ce groupe social est né du contact entre l'Afrique noire et l'Europe occidentale. Il est constitué, dans les différentes colonies par les premiers Africains formés à l'école européenne. A ce propos, dans son essai intitulé ***Problématique de la Négritude***, Senghor écrit [1977 : 277] :

> *Nous étions pratiquement les premiers jeunes gens à faire des études supérieures en Europe [2]. Nous avions, en majeure partie, commencé par vivre à la campagne, où le Blanc était rare, dans une civilisation qui ne s'était pas encore désagrégée, qui conservait, avec son fondement moral, son sens humain et son harmonie.*

Cette citation aide à expliciter, et les raisons qui ont incité à écrire, et le contenu de ses écrits. En d'autres termes, la forme et le fond de ses textes : son style et ses thèmes.

---

[1] Au lendemain de la guerre, ce sera, entre lui et son ami Césaire, un point de différence : Césaire adhère au Parti Communiste Français, ce que lui reprochera Senghor dans son poème ***Lettre à un ami***, insérré dans **Chants d'Ombre.**

[2] Ces « premiers jeunes gens » sont aussi bien des francophones que des anglophones. Les plus illustres d'entre-eux sont : les Ghanéens : Charles de Graft-Johnson, J.B. Danquah, John Mensah-Sarbah, Joseph Caseley Hayford, le Sierra-Léonais William Conton, le Nigérien Nandi Azikiwé, le Kenyan Jomo Kenyatta, le Sénégalais Léopold Sédar Senghor, les Maliens Fily Dabo Sissoo et Ahmadou Hampaté Bâ… Tous peuvent se réclamer du même précurseur : le libérien William Wylmot Blyden. Leurs épigones ont, pour noms : le Cmeroais Elgelbert Mveng, le Sénégalais Cheikh Anta Diop, le Congolais Théophile Obenga, les Ghanéens Kwame Nkrumah et Koffi Busia. Ils n'ont pas tous fait « des études supérieures en Europe ». Certains n'ont même pas dépassé le cap des études primaires. Mais tous ont « commencé par vivre… dans une civilisation qui ne s'était pas encore dégradée… » avant de fréquenter l'école européennne. Dans son livre : **L'Afrique des Africains**, Claude Wauthier leur consacre un chapitre intitulé : *A chacun sa vérité*.

D'abord, les raisons qui l'ont incité à écrire. Par l'intermédiaire de l'école, la France a essayé de pratiquer, dans ses colonies, une politique d'assimilation culturelle. Elle a amené certains colonisés à maîtriser sa langue, grâce à une série d'imitations : imitations de phrases, de paragraphes, de texte, en proposant ses écrivains classiques comme modèles. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant qu'au terme de sa formation, le jeune colonisé ait l'ambition de s'élever à la hauteur des modèles. Cette ambition explique donc l'orientation du colonisé vers la pratique des lettres. Si aujourd'hui Senghor figure parmi les meilleurs écrivains de langue française c'est parce que, ayant eu à fréquenter, très tôt, l'école introduite par le colonisateur, il a su maîtriser cette langue. Ayant eu à lire les grands classiques français, il s'est efforcé d'écrire comme eux. Aussi son style poétique s'apparente-t-il à celui de Claudel, de Péguy, de Saint-John Perse, tandis que la clarté de sa prose ne la cède en rien à celle de Valéry[1].

Voilà pour la forme. Maintenant, le fond. Les premiers intellectuels nègres ont écrit dans un contexte bien précis : celui de la colonisation. L'enseignement qui leur était dispensé mettait, avant tout, l'accent sur la supériorité du Blanc sur le Noir. Il véhiculait donc une idéologie contre laquelle finirent par réagir ceux à qui elle était destinée. Après avoir lu Léo Frobenius, Senghor parle de la réaction contre une telle idéologie [1977 : 399] :

> *Jusque-là (...) nos maîtres nous avaient appris (...) « Nous avaient appris ? » Plus exactement, avaient essayé de nous apprendre. Car, lorsque de notre brousse, nous « mentions » à Paris, c'était, bien sûr, dans l'intention de prendre aux colonisateurs leurs armes, mais aussi, dialectiquement, pour contester l'efficacité de ces mêmes armes et trouver le secret qui nous permettrait d'affûter les nôtres.*

Cette déclaration justifie que Senghor et ceux de sa génération aient privilégié un thème : la condamnation du colonialisme sous tous ses aspects. En particulier, les tentatives d'oblitération de la culture négro-africaine et la politique d'assimilation culturelle incitent à affirmer, proclamer *l'éminente dignité de la négritude.*

Donc, le souci de faire comme les modèles classiques français a amené Senghor à opter pour un style déterminé ; sa réaction contre les thèses ethnocentristes de la colonisation lui a inspiré ses thèmes.

---

[1] Pour ce qui est de la parenté entre les tyles de Senghor, Claudel, Péguy, Saint-John Perse, cf. notre chapitre : ***Assimiler non être assimilé***. Pour ce qui est de la prose, Senghor a déclaré : Mon grand réconfort *(durant ma captivité), je l'ai trouvé dans la lecture des prosateurs français pas des poètes. Je parle de Bossuet et Pascal, Stendhal et Flaubert, Gide et Colette.* [1977 : 525).

III. LA SOCIOLOGIE DE L'OEUVRE

Il est un genre littéraire devenu célèbre grâce aux hommes illustres. Ceux-ci, acteurs ou témoins privilégiés d'une époque, à la fin de leur existence rédigent des mémoires autobiographiques, relations de faits historiques émaillés par des réflexions et des souvenirs personnels.[1]

Cependant, quoique témoin privilégié de son époque, Senghor a choisi de ne pas écrire ses Mémoires. « Les Mémoires, ce n'est pas mon genre », laisse-t-il volontiers entendre, quand on lui en parle. » On connaît de lui une autobiographie : **La Poésie de l'Action**. Mais il s'agit d'une autobiographie fort originale, constituée qu'elle est par une série de réponses aux questions posées par Mohamed Aziza. Avec **La Poésie de l'Action**, Senghor relate son existence, de sa naissance à la veille de sa démission volontaire, à travers une longue interview.

Donc les Mémoires sont à exclure de sa bibliographie. Avait-il l'intention d'écrire, comme son ami Aimé Césaire, des pièces de théâtre ? Il en a exprimé l'intention, après avoir publié, en 1962, le recueil **Nocturnes**.[2] Mais on ne lui connaît que deux « poèmes dramatiques », composés sur le modèle grec, avec chœur et coryphée : ***Chaka*** et ***Elégie pour Aynina Fall***. Le premier est inséré dans le recueil **Ethiopiques** ; le second, dans **Nocturnes**. Ils sont donc, tous deux, antérieurs à son intention de se mettre au théâtre. Aussi, peut-on tenir pour certain que Senghor a renoncé à rédiger ce « théâtre lyrique et symbolique dans la tradition négro-africaine.»[3]

Et le roman ? Senghor aurait pu en écrire. Il ne l'a pas fait, pour des raisons qu'il est aisé de déceler et sur lesquelles nous reviendrons, ultérieurement.

---

[1] Tel est, par exemple ; le cas de Birago Diop, poète et conteur sénégalais, contemporain de Senghor. Son dernier poème date de 1946 ; son dernier recueil de contes, de 1963. Depuis, il a cessé d'écrire et ne consentit pas à reprendre la plume qu'à la demande de ses disciplies et admirateurs, dont Mahamadou Kane, pour rédiger ses mémoires. Aussi, à la question de Bernard Magnier : « Aujourd'hui, vous consacrez tout votre temps à la rédaction de vos mémoires. Est-ce à dire que vous n'écrirez plus ni poème ni conte ? », il répond : « Ni poème, ni conte, car l'âge venant et venu, je considère ma vie comme le meilleur des contes, le plus réussi. J'essaie de la rapporter, depuis les sources généalogiques (…) en me racontant et en racontant le peu que j'ai retenu de celles ou de ceux que j'ai rencontrés ou fréquentés au cours de mes diverses « carrières » que je trouve plus que remplies… » Et, au cours de la même interview, il précise : « … Je ne lis plus, même les journaux, réservant ce qui me reste encore de vue pour mon envahissante correspondance et pour écrire la suite, et peut-être la fin de ma Mémoires qui me son des contes et un roman vécus. » (In Notre Librairie. N° 81 oct. Déce. 1985).

[2] Cf. pages 86-87 : *Des projets*.

[3] Idem. Ce qui nous conforte en cette idée est que, depuis l'interview accordé à Armand Guibert, Senghor ne fait plus allusion à son intention de rédiger une poèce de théâtre. La liste de ses projets est assez fournie mais n'en fait mention qu'un seule fois et cela, depuis les années 1960.

En définitive, Senghor a pratiqué trois genres littéraires : la poésie, l'essai et le conte. Il a exprimé sa préférence pour la poésie. Il a donné les raisons de cette préférence : c'est grâce à elle qu'il est créateur original ; c'est d'elle qu'il attend l'immortalité. Ces raisons n'empêchent pas que l'on se pose la question : pourquoi le choix de la poésie ? Une sociologie des genres littéraires pratiqués par les Sénégalais entre 1900 et 1945 aidera à répondre à cette question. Cette sociologie portera essentiellement sur deux genres : le roman et la poésie.[1] Des deux genres, le second eut les faveurs de Senghor pour deux raisons n'ayant rien à voir avec celles que lui-même a données. [2]

1. Sociétés agraires et créations

Léopold Sédar Senghor n'a pas écrit de roman, pas parce qu'il n'en eût ni les ressources ni le talent, mais parce que, jusqu'en 1950, les conditions socio-économiques n'autorisaient pas l'épanouissement du roman. Pourtant, la première génération d'écrivains sénégalais est essentiellement constituée par des romanciers. C'est là un paradoxe qui, loin d'infirmer notre assertion, se justifie : qu'au Sénégal, il y eut roman d'abord, poésie ensuite, se comprend aisément.

a. Antériorité du roman

Le Sénégal, patrie de Léopold Sédar Senghor, est la plus ancienne colonie française en Afrique noire. Saint-Louis qui fut sa capitale jusqu'en 1958, a été occupée dès le XVè siècle, d'abord, par les Portuguais qui, en 1944 s'installent à Goré, puis, par les Français (1632) à qui la ville doit son nom en hommage au roi Louis XIV. Elle fut, avec Gorée, Dakar et Rufisque, l'une des «Quatre Communes » et connut, très tôt, une intense activité culturelle, animée d'abord par les Blancs et les Métis, par les Nègres ensuite. C'est avec ces derniers que naquit, au début du XIXè siècle, la littérature sénégalaise d'expression française. Les premiers écrivains sénégalais ne sont pas des poètes. Ils sont essayistes ou romanciers. La postérité a retenu le nom de cinq d'entre eux qui se sont illustrés par leurs écrits entre 1912 et 1937, donc, bien avant que Senghor ne publie **Chants d'Ombre**. Des cinq, quatre sont saint-louisiens : deux instituteurs : Amadou Dugay Clédor Ndiaye [3] et son compatriote militant en faveur d'une assimilation des indigènes

[1] Il faudra attendre 1947 pour que soit publiée la première pièce de théâtre par un Sénégalais ; Il s'agit de la pièce : **La Mort du Damel** d'Amadou Cissé Dia (Ed. Présence africaine).
[2] Ces raisons ne sont pas satisfaites, suffisantes, car, tout genre littéraire pratiqué avec maîtrise confère à celui qui le pratique consécratoire et immortalité.
[3] Auteur de deux racits à caractère historique : La Bataille de Guilé (1912 et **De Faidherbe à Coppolani** (1913).

Amadou Mapaté Diagne[1] : un ancien combattant de la Grande Guerre : Bakary Diallo[2] et, plus près de nous, de la génération de Léopold Sédar Senghor, un médecin vétérinaire : Ousmane Socé Diop, auteur de deux romans : **Karim : roman sénégalais** (1935) et **Mirages de Paris** 1937). Le seul Dakarois du groupe est Massyla Diop [3] frère aîné de Birago Diop.

Mais c'est par un abus de langage que l'on décerne à ces premiers écrivains sénégalais le titre de romancier. Leurs œuvres ne réunissent pas toutes les caractéristiques qui font, d'une œuvre littéraire, un roman. Elles sont plutôt à considérer comme des récits à travers lesquels s'expriment : soit la reconnaissance de leurs auteurs envers la France coloniale et son œuvre « civilisatrice », soit leur admiration pour la manière de se comporter des Français. Plus d'un témoignage des spécialistes corrobore cette constatation[4]. Ces écrivains en sont arrivés là parce qu'ils ne se sont pas assumés en tant que Négro-Africains. Tous favorables à la politique d'assimilation culturelle préconisée par la France, ils ont négligé de s'exprimer d'une manière authentique. Leur souci a été de faire de la littérature à la manière de leurs devanciers blancs et métis, comme le remarque Mahamadou Kane : « On peut même remarquer que des trois écrivains cités [5]les deux premiers sont des instituteurs formés à l'école normale de Saint-Louis dans le cadre de la nouvelle politique d'assimilation (…) On retrouve dans cette phase de relance de la littérature coloniale des caractéristiques de la tentative des Métis. »[6]

---

[1] Auteur du roman : **Les Trois Volontés de Malick**. Ed. Larose, 1920.

[2] Auteur du roman : **Force-Bonté**. Ed. Rieder et Cie. 1926. En réalité, illéttré, il a narré sa vie qu'un autre a transcrite sous forme de roman.

[3] Auteur de deux récits : **Le Réprouvé** et **les Chemins du salut.**

[4] Nous songeons, en particulier, à Mahamadou Kane et à Colin Nicholls qui ont fourni des renseignements sur les premiers écrivains saint-lousiens et sur leurs œuvres, dans la revue Notre Librairie (n° 81).

A propos des écrivains, Mahamadou Kane écrit : « Clédor n'était ni un séparatiste ni un indépendantiste. Ses concitoyens et lui croyaient aux bienfaits de la colonisation. » « Amadou Mapaté Diagne (…) appartient aux premières promotions d'institueurs formés à l'école normale de Saint-Louis. Fonctionnaire colonial modèle, il servit avec loyauté et compétence. », « Bakary Diallo croit aux bientaits de la colonisation (…) Rien (…) ne parvient à ébranler sa confiance dans la France… ». Colin Nicholls voit en Ousmane Socé Diop, « un assimilé » qui a, inconsciemment, choisi son camp, »exprimant, » dans son deuxième roman **Mirage de Paris**, sa fascination empreinte de révérence pour la culture du colonisateur. Même s'il n'est pas de Saint-Louis, Massyla Diop se comprte comme ses contemporains. Dans **Birago Diop** (Editions Présence Africaine, collection « Approches », page 13), nous lisons, sous la plume de Mahamadou Kane : « Massyla, qui mourra en 1932, a voulu faire carrière dans les lettres. Il a été publiciste, directeur d'une revue aphémère **La Revue africaine**, d'un journal politique **Le Sénégal moderne**. Il a aussi fait ses premiers pas dans les lettres avec un roman **La Sénégalaise**, une nouvelle **Le Chemin du Salut** et quelques sonnets au titre pittoresque comme « Thianga ». Massyla se situe au faite même de la vague qui porte les intellectuels noirs désireux tous de faire la preuve de leur bonne assimilation de la culture occidentale ».

A propos des œuvres, Mahamadou Kane écrit : **De Faidherbe à Coppolani** « s'apparente plutôt à un éloge de la colonisation ».**Les Trois volontés de Malick** se situe à mi-chemin entre le roman et la nouvelle ». « Dans l'œuvre de Bakary Diallo, on ne relève ni acrimonie ni vénémence. Il reste lucide en dépit de son parti pris favorable à la puissance coloniale ». Critiquant l'œuvre d'Ousmane Socé Diop, Colin Nicholls a des termes très durs : Karim est un roman au « ton naïf ».

« On ne trouvera guère de meilleure apologie pour l'attitude rigoureusement inconsciente et futile d'un héros dont la principale préoccupation consiste à vouloir se faire passer pour un « grand seigneur ».

[5] Il s'agit de : Amadou Duguay Clédor Diagne, Amadou Mapaté Diagne et Bakary Diallo.

[6] **Notre Librairie**. N° 81. octobre – décembre 1985.

b. Mais, inadéquation du roman

Les premiers écrivains sénégalais n'ont pas réussi à donner au Sénégal ses premiers vrais romans pour la même raison que Senghor n'en a pas écrit : les conditions socio-économiques favorables au développement du genre romanesque n'étaient pas encore réunies. C'est ici le lieu de rappeler que le roman possède une histoire. Colin Nicholls indique la raison pour laquelle **Karim** : **roman sénégalais** d'Ousmane Socé est un roman au « ton naïf » : « La naïveté provient de l'absence chez le protagoniste d'une prise de conscience tendant à comprendre (…) son environnement, en pleine mutation sociale, économique et culturelle, et promis à un devenir chargé de bouleversements irréversibles ».[1] Mais ces « bouleversements irrésistibles » ne se sont pas encore produits. Aussi, **Karim** ne peut être qu'un roman de peu d'envergure. Albert Memmi a posé la question : « Le roman (…) est-il le genre littéraire le plus étroitement lié à la bourgeoisie ? » [2] L'histoire littéraire en général, les travaux de Georg Lukacs[3], René Girard [4]et Lucien Goldmann [5] incitent à répondre par l'affirmative à la question.

Donc, le roman possède une histoire. Le genre date du Moyen Age. [6] Il acquiert la signification que nous lui connaissons actuellement au XVIe siècle [7] et s'affirme comme genre majeur rivalisant avec la poésie au XIX^{è} siècle. En effet, tout se passe comme si progressivement la poésie à force d'imiter les Anciens se sclérosait. Face à cette sclérose, il y a eu certes la réaction des poètes romantiques mais aussi celle de ces écrivains qui vont donner au roman ses lettres de noblesse : Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola.

---

[1] MEMMI (A.).- Op. cit. page 311
[2] COLIN NICHOLLS (A.).- in **Notre Librairie** n°81, oct-déc. 1985.
[3] Cf. **La Théorie du roman**. Editions Gonthiers.
[4] Cf. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Ed. Grasset, 1961.
[5] Cf. **Pour une sociologie du roman**. Ed. Gallimard. Coll. « Idées », 1964.
[6] Au XII^{è} siècle, le genre est défini, comme un « récit en vers français (en roman) adapté des légendes antiques de la littérature latine et où dominent les aventures fabuleuses et galantes. (**Le Roman d'Alexandre** (1160). Au XIV^{è} siècle, l'évolution amène à le considérer comme un « récit en vers, (un) poème médiéval contant les aventures merveilleuses, les amours de héros imaginaires ou idéalisée (ou) le même genre en prose. **Le Roman de Tristan** de Béroul, **Le Roman de la Rose, Le Roman de Renart**. » (**Le petit Robert 1**.) Au départ, le roman est donc une œuvre d'imagination, en prose ou en vers, rédigée en langue vulgaire (romane).
[7] Le roman est alors défini comme une « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente un fait et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures ». (**Le Petit Robert 1**).

S'il a fallu attendre si longtemps pour que le roman s'affranchisse de l'épopée et du conte et acquière son autonomie, [1] c'est parce que son développement est lié à un type de société bien déterminé : la société bourgeoise. Le roman, sous la forme pratiquée par les écrivains négro-africains depuis les années 1950 [2] est, d'abord, un cadre puis, dans ce cadre, un individu en rupture de ban[3]. Il y a opposition entre le milieu et l'individu, celui-là imposant des valeurs que récuse celui-ci, d'où la définition du Lucien Goldmann : « Le roman est l'histoire d'une recherche *dégradée* (que Lukacs appelle « démoniaque »), recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui aussi mais à un niveau autrement avancé et sur un mode différent ».[4] C'est encore Lucien Goldmann qui, aux pages 21-57 de son **Introduction à une sociologie du roman** fournit de précieux renseignements sur la genèse et l'évolution du genre en Occident : sur les circonstances qui lui ont donné naissance, ses créateurs, ses éléments constitutifs et ses types de héros.

Selon Goldmann, l'économie de marché se caractérise par la substitution de la « valeur d'échange » à la « valeur d'usage »[5]. Cette substitution a deux conséquences sur la production littéraire : il marginalise les écrivains [6] et donne naissance aux éléments constitutifs du roman traditionnel.[7].

---

[1] A propos de cet affranchissement qui confère au roman son autonomie Lucien Goldmann écrit : « Le roman (est) un genre épique caractérisé, contrairement à l'épopoée ou au conte, par la rupture insurmontable entre le héros et le monde.

[2] Il s'agit du roman traditionnel tel que pratiqué par les grands écrivains français du XIX^{è} siècle : Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola, par opposition aux nouvelles formes d'écritures romanesques tentées au XX^{è} siècle, nouvelles formes d'écriture que Goldmann explique par le passage de l'économie de libre concurrence à une économie de cartels et de monopoles, ce qui entraîne la disparition du personnage individuel du héros après sa dissolution progressive ». (Op. cit. Page 50).

[3] Tous les romans négro-africains de la période concernée ne présentent pas obligatoirement des individus en rupture de banc. Par exemple, le héros du roman de Laye Camara, **L'Enfant noir**, vit en parfaite harmonie avec son milieux.

[4] Op. cit. Page 23.

[5] La forme romanesque naît de cette substitution. « Elle nous paraît être en effet, écrit Golmann, la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste né de la production pour le marché. Il existe une homologie rigoureuse entre la forme littéraire du roman (…) et la relation quotidienne des hommes avec les biens en général, et par extension, des hommes avec les autres hommes, dans une société productrice pour le marché.

La relation naturelle, saine, des hommes et des biens est en effet celle où la production est consciemment régie par la consommation à venir, par les qualités concrètes des objets, par leur valeur d'usage.
Or ce qui caractérise la production pour le marché, c'est au contraire l'élimination de cette relation de la conscience des hommes, sa réduction à l'implicite grâce à la médiation de la nouvelle réalité économique créée par cette forme de production : la valeur d'échange. » (Op. cit. page 37).

[6] « Tous les créateurs, écrivains, artistes, philosophes, théologiens, hommes d'action, etc ; » sont « la subsistance de cette société d'un certain nombre d'individus essentiellement problématiques. »

[7] « Il y avait enfin, dans les sociétés libérales productrices pour le marché, un ensemble de valeurs qui, sans être trans-individuelles, avaient une visée universelle et, à l'intérieur de ces sociétés, une validité générale. C'étaient les valeurs de l'individualisme libéral liées à l'existence même du marché concurrentiel (…) A partir de ces valeurs, s'est développée la catégorie de la biographie individuelle qui est devenue l'élément constitutif du roman où elle a pris cependant la forme de l'individue problématique… » (Op. cit. Page 49).

Or, la société qui inspire la poésie de Léopold Sédar Senghor, l'univers dans lequel il puisse les images pour rédiger ses poèmes, se situe à l'opposé de la société bourgeoise. Il s'agit d'une société agraire où les objets ont conservé leurs « qualités concrètes », « leur valeur d'usage. »

Dans une telle société, il n'existe pas de rupture entre l'homme et son milieu, entre l'homme et la société ; la notion d' « individu » est une notion ignorée ; on ne connaît que la « personne » et les aspirations de celle-ci sont toujours conformes à celles du groupe social dont le fondement est l'unité [1964 : 28] :

> *Unité de la famille. Unité économique puisque le bien de la famille est commun, indivis. Unité morale : la famille a pour but ultime de procréer des enfants, qui continuent à vivre la tradition, à maintenir et multiplier l'étincelle de vie dans leur corps et dans leur âme, pieusement.*

Dans la ***Préface de Cromwell***, Victor Hugo écrit : « les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques ». Une telle assertion ne manque pas d'être arbitraire. Elle peut cependant être retenue comme hypothèse de travail car, si elle est discutable, elle peut aussi éclairer. En effet, d'après Leopardi : « Si l'on veut diviser la poésie en « genres, elle ne comprend que trois grandes divisions véritables : la poésie lyrique, la poésie épique et la poésie dramatique. C'est la poésie lyrique qui est l'aînée de toutes ; elle est le propre de toute nation, même sauvage : elle est la plus noble et la plus poétique, elle est véritablement et purement la poésie, dans toute son extension ; elle est le propre de tout homme, même inculte, qui cherche la joie ou la consolation dans le chant, dans la parole rythmée de quelque façon que ce soit, et dans l'harmonie ; elle est l'expression libre et vraie de tout sentiment fin et bien ressenti. » [1]

Ces deux citations, celle de Hugo et celle de Leopardi, amènent à la conclusion suivante : même si la poésie lyrique n'est pas le propre des seules sociétés primitives, comme semble le soutenir Hugo, elle est le mode d'expression privilégié de ces sociétés. Senghor ne contredit pas cette idée lorsque, se prononçant sur l'apport de la poésie nègre au monde moderne, il écrit [1977 : 25] :

> *En ce siècle de la « convergence pan humaine », l'apport du Nègre aura été de ramener l'artiste aux sources de l'art : pré-temps du monde quand la Parole rythmait, en forces cosmiques, les signes archétypes déposés dans les profondeurs abyssales du cœur : de la mémoire humaine.*

[1] Cité par Jacques Charpier et Pierre Seghers in **L'Art poétique**. Editions Seghers, 1956, page 292.

Il existe donc, indéniablement, un rapport entre les structures sociales et les genres littéraires : les sociétés agraires sont dans leur domaine en poésie ; les sociétés industrialisées favorisent plutôt le développement du roman. Voilà qui aide à comprendre pourquoi, chantant le *Royaume d'Enfance*, Senghor a opté, non pour le genre romanesque, mais pour la poésie car [1977 : 157] :

> *L'Afrique noire (...) n'a pas quitté le Royaume d'Enfance, qui est celui de l'Art et de la poésie.*

Cependant, l'on pourrait arguer que cette Afrique traditionnelle n'a pas inspiré que des poètes ; qu'elle a également inspiré des romanciers comme Camara Laye auteur de **L'Enfant noir**. L'argument ne manquerait pas de pertinence. Seulement, on pourrait répliquer que, bien qu'étant une œuvre en prose, **L'Enfant noir** ne répond pas parfaitement aux critères du roman tel que défini par Lucien Goldmann. Un spécialiste du roman négro-africain, Sundays Ogbonna Anozie qui l'a étudié l'a rattaché à ce qu'il nomme ; le premier « type » de détermination », type qui « se précise dans une double définition métaphysique du roman soit comme le prolongement de la littérature orale et du folklore africain, soit comme le véhicule authentique d'une vision du monde traditionnel africain. » [1]

Ces lignes indiquent que **L'Enfant noir** ne s'est pas totalement affranchi des genres de la littérature orale traditionnelle. En fait, le premier roman de Camara Laye fait plus songer à un poème qu'à un roman, comme le constate Léopold Sédar Senghor [1964 : 157] :

> *Le plus grand mérite de Laye Camara est d'avoir fait, de son roman, un long poème, comme les conteurs négro-africains. Poème il est par son rythme symphonique et par sa puissance de nomination. Il lui suffit de nommer les êtres et les choses pour qu'ils jaillissent en images suggestives et participent de la vie surréelle : leur vraie vie.*

---

[1] ANOZIE (S.O.).- **Sociologie ru roman africain**. Editions Aubier, 1970. p. 10. L'étude d'Anozie s'inspire de celle de Goldmann. Il distingue trois types de détermination comme Goldmann distingue « trois types constitutifs du roman » : le roman de « l'idéalisme abstrait », le roman psychologique et le roman éducatif. (Op. cit. Page 25). Anozie, en plus du type de détermination ci-dessus mentionné, distingue un deuxième et un troisième type de détermination.

« Le deuxième « type » de « détermination » est examiné à travers deux possibilités d'interprétation : l'une qui considère le Héros/sujet comme « homme de deux mondes » (…) l'autre qui le considère comme « individu problématique… ».

« Le troisième « type » de détermination » se prête à trois modes sélectifs d'examen et de manifestation : (a) dans une situation de dépendance coloniale ; (b) dans une période de changements sociaux et urbains, et (c) dans une période de transformation politique et de coups d'Etat militaires en Afrique Occidentale. » (Op. cit. page 10).

Certes, en Afrique noire, la naissance du roman est antérieure à celle de la poésie : c'est par le roman que les Sénégalais se sont initiés à la pratique des lettres en langue française. Mais les romans produits par les Saint-louisiens avant 1930 étaient plus de simples récits que des créations romanesques authentiques. Aussi, un fait reste-t-il indéniable : c'est par l'intermédiaire de la poésie que la littérature négro-africaine a commencé par affirmer sa vitalité. Cela est d'autant plus exact que, jusqu'à une date assez récente, beaucoup de spécialistes faisaient remonter la naissance de cette littérature, non aux années 1920 mais aux années 1930-1940. Saint-Louis n'était pas considérée comme le berceau de cette littérature ; celle-ci, pour ces spécialistes, était née plutôt à Paris.

Senghor n'a pas rédigé de roman parce que, entre 1930 et 1950, les conditions socio-économiques n'autorisaient pas l'épanouissement de ce genre en Afrique.

2. Le poids d'une double influence culturelle

Il existe un second facteur susceptible d'expliquer l'orientation de Senghor vers la poésie : le poids de la double influence culturelle qui s'est exercée sur lui : influence de la tradition négro-africaine et influence de la tradition française.

a. Influence de la tradition négro-africaine

Léopold Sédar Senghor est d'une aire culturelle, voire d'un continent où, avant la pénétration européenne, on ne saurait concevoir l'existence sans l'apport de la poésie : un apport immense car la poésie rythmait toutes les activités humaines afin de les rendre efficaces ou propices [1] [1977 : 25] :

> *… La Parole rythmait, en forces cosmiques, les signes archétypes déposés dans les profondeurs abyssales du cœur : de la mémoire humaine.*

Le Négro-Africain a préféré la Parole à l'Ecriture. Cette préférence l'a conduit à élever au niveau d'un art l'acte consistant à s'exprimer oralement d'où cette constatation [1977 : 14] :

[1] Nous reviendrons sur cette idée pour la développer, dans notre chapitre intitulé : ***Assimiler non être assimilé.***

> *Pendant longtemps, le sens artistique des Nègres et des Arabes se concentra sur le Verbe, très précisément sur la poésie.*

Cela est si exact qu'au Sénégal, par exemple, chez les Ouolofs, le mot français « conversation » au sens de « exposés-débats » se traduit par l'expression *waxtane* : « paroles choisies ». [1] Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que, chez eux, comme chez tous les autres peuples soudano-sahéliens, la parole se fasse poésie, spontanément. Après avoir constaté que ces peuples savent faire, d'un simple marchandage sur le prix d'une de kola, un véritable poème, Senghor en déduit [1977 :464] :

> *C'est la marque même de l'Afrique noire, où toute parole est poiêsis ; c'est-à-dire création.*

Senghor a donc commencé par vivre dans un univers où la poésie est le genre majeur, où tout le monde est poète car, comme il nous l'a confié lors de notre entretien :

> *Pour être parfait, le jeune homme doit être non seulement un athlète, un lutteur, mais encore un danseur et il doit un chanteur[2]. Mais surtout, la jeune fille, pour être accomplie doit être une chanteuse, doit être une poétesse. Et chez les Sérères en général, la jeune fille compose des chants pour chanter son Noir-Elancé, c'est-à-dire son fiancé.*

Son enfance a été charmée par les *kim* composés par les « poétesses du sanctuaire » et les « griots du roi » [1977 : 464] :

> *Car j'avais, au Royaume d'Enfance, au cœur du pays sérère, vécu un monde de politesse dans l'échange, un monde où le corps comme l'âme, était magnifié par le rythme et la parole, la danse et le poème : une monde de beauté.*

Le séjour au *Royaume d'Enfance* n'aura donc pas été pour rien, dans sa vocation de poète, d'où sa déclaration [1977 : 12] :

---

[1] Dans une étude intitulée ***La Parole pensée*** et publiée par la revue **Notre Librairie** (n°81 octobre – décembre 1985) Papa Massène Sène rapporte que les Ouolofs établissent la différence entre la parole « agréable à entendre (esthetique) et de haute portée morale (éthique) d'une part et, d'autre part, le « discours socialement inacceptable, non littéraire, parce que mal poli. Le premier genre de parole est qualifié de Wax ju neex (parole agréable). Pour le second, on a des expressions comme : *Wax ju nyagas* (discours rude) *Wax ju naxari* (discours déplaisant). »

[2] *Au démeurant, dans ma langue natale, le sérère, le même mot,* : gim *au singulier*, kim *au pluriel, signifie en même temps chants et poème*. (Entretien avec le poète.)

Ce n'était pas pour rien que nous étions de petits Sénégalais, héritiers d'une civilisation féodale, nourris de récits légendaires et de poèmes épiques.

Effectivement, Senghor a su tirer profit de son héritage littéraire ancestral. Il a commencé par écouter des poèmes. Puis, ayant eu à s'exprimer par l'écrit, il a voulu se rattacher à une tradition en rédigeant, à son tour, des poèmes.

b. Influence de la tradition littéraire française

Dans la tradition littéraire française, la poésie [1] jouit d'un grand prestige. Des siècles durant, elle est restée le *genre majeur*, comparé, par exemple, au roman. Ce prestige, elle le doit à ses origines qui sont, à la fois, anciennes et *nobles*.

Elles sont, d'abord, anciennes. On le sait : la culture française doit plus à la Grèce et à Rome qu'à la Gaule.[2] En effet, contrairement à ce qui s'est passé dans les autres pays à peuplement celtique [3] ou dans les pays nordiques et germaniques,[4] en France, la littérature écrite s'est voulue, dès ses origines, une continuation des littératures grecque et romaine. Or, le genre qui, par excellence, assurera cette continuité fut la poésie.[5]

Ensuite, la poésie, même si elle n'est pas produite par des nobles, a des origines « nobles » de par sa manière d'être conçue et rédigée : elle n'était pas élaborée par n'importe qui, tout comme

---

[1] Certes, nul ne saurait cdontester l'existence d'une poésie populaire : oésie élaborée spontanément par le peuple et pour le peuple. Mais, en Occident, il y eut, le départ, une nette distinction entre l'art populaire et l'art réservé à l'élite. Cette distinction fut accentuée par l'emploi de l'écriture et, en matière de littérature, l'héritage qui nous est parvenu, notamment par le biais de l'école, est constitué par les œuvres des grands maîtres baptisés, pour la circonstance « classiques ». Aussi, quand ici, nous employons le mot « poésie », c'est par référence à cette poésie », c'est par référence à cette poésie à caractère élitiste.

[2] La constitution du vocabulaire français en donne la preuve : seuls quelque deux cent mots du vocabulaire celtique sont passés en français.

[3] Nous songeons en particulier aux pays celtiques situés Outre-Manche.

[4] Dans ces pays, le fonds populaire traditionnel a persisté et s'est maintenu, malgré la colonisation ou l'infuence romaine.

[5] Régime Pernoud a collaboré, sous la direction de Raymond Quenaud, à la rédaction du troisième tome de l'**Histoire des littératures** édité par Gallimard. Elle est l'auteur du chamitre : ***La littérature médiévale*** (page 3 – 163) et, propos de l'ancienneté et de l'antériorité de la poésie par rapport au roman, elle écrit ; « On doit être reconnaissant aux érudits qui, comme Reto R. Bezzola, ont exploré ce premier domaine de la littérature médiévale et remis en valeur ce que l'on considérait presque comme un « chaînon manquant ». Entre la littérature latine du Bas Empire et la littérature française, le chaînon existe. On peut parfaitement suivre les étapes d'une évolution entre les poèmes d'Ausone et de Sidoine Apollinaire encore liés aux traditions antiques malgré leur saveur originale, et le moment où apparaissent les premières œuvres en français. C'est au VI^{è} siècle que l'on voit ainsi poindre les traditions médiévales et que s'opère la jonction entre notre littérature et les lettres antiques… Or, si la poésie a des liens avec l'Antiquité, le roman est un genre dépourvu de racines antiques. Il y a bien eu quelques romans écrits en grec ou en latin comme ce **Théagune et Chariclée** qui faisait les délices de Racine adolescent, mais l'œuvre date du IV^{è} siècle de notre ère. Le roman se situe hors de toute tradition classique ».

elle ne s'adressait pas à n'importe qui. Le poète était celui qui, grâce au commerce qu'il entretenait avec les Muses, grâce à la mise en œuvre d'un ensemble de procédés, charmait en recréant. Donc, la poésie française se prévaut de ses racines antiques et nobles. Les Grecs qui ont influencé les Français avaient, du genre, une haute idée et c'est bien ce que Senghor retient lorsque, justifiant son choix de la poésie, il confie, de nouveau, lors du même entretien :

> *…la poésie était l'art majeur autrefois. Si l'on remonte à son étymologie grecque, la poésie c'est la création, c'est l'œuvre d'art.*

S'entretenant avec André Fontaine, entretien rapporté par **Le Monde** du 17 mai 1978, il a encore recours à l'étymologie grecque pour mettre en exergue la noblesse de la poésie, sa prééminence sur les autres genres [1]:

> *Qu'est-ce que la poésie ? Je suis en train de préparer une note sur la poésie, en partant de l'idée de la* poïèsis *grecque.* Poïein*, vous le savez, c'est faire, fabriquer, créer (…) C'est cela la poésie ; et la sculpture, la poésie. Le sport, c'est encore de la poésie.*

Donc, prééminence d'un genre sur les autres genres ; mais aussi, prééminence d'un genre parce qu'il constitue l'objet de toute forme d'art, de toute manifestation artistique dans la mesure où [1977 : 29] :

> *… toute forme d'art (est) poésie, c'est-à-dire création par le moyen de l'image rythmée, que celle-ci soit sonore ou plastique.*

En définitive, Senghor a choisi d'être poète parce que son double héritage culturel lui inspire : [1977 : 23] :

---

[1] Nous fondant sur une étude de Régime Pernoud, nous avions conclu à la supériorité de la poésie sur le roman, en partant des origines des deux genres. Un texte de Georges Pompidou intitulé ***Poésie*** et qui sert d'introduction à son **Anthologie de la poésie française** nous permet de poursuivre cette comparaison, à partir des effets que les différentes formes d'art produisent sur nous. Pompidou commence par constater : « A vrai dire, les vers ne sont qu'une des multiples expressions de la poésie. Celle-ci est ou peut se trouver partout. Dans un roman comme dans un tableau, dans un paysage comme dans les êtres eux-mêmes. Tous les hommes, ou presque, y son sensibles. Tous les sujets ou presque y prêtent ». (Op. cit. Page 7). Cependant, il poursuit : « Mais si la poésie peut se rencontrer partout il n'est pas défendu de la chercher de préférence chez les poètes. Si l'art des vers me paraît le plus difficile et donc sans doute le premier de tous c'est parce que le poète prend un risque redoutable : délibérément, de surcroît. Ce qyu chez le romancier par exemple peut n'être qu'une réussi suprême, une parure en apparence inutile, et dont l'absence en tout cas ne lui sera pas immédiatement reprochée, est, pour le poète, l'essence et la raison d'être de son art. Un tableau, une sumphonie, un roman sans poésie peut encore se lire, s'écouter, ou se regarder (…). Mais rien ne peut empêcher qu'il poème dénudé de poésie soit plus que mort, intolérable. (Ed. Hachette. 1961. Pages 8-9).

> *Si je dis « art », en pensant « poésie », c'est que la poésie est l'art majeur parce qu'art de la Parole. En quoi, au demeurant, (on) rejoint le Négro-africain, dont la mythologie de la parole est la clef de son anthologie.*

Cependant, il n'est pas devenu, immédiatement, le grand poète que la postérité, dix ans après sa disparition, continue de célébrer. Approximativement, pendant une dizaine d'années, il a versifié plus qu'il n'a poétisé. Sous l'influence des Maîtres de l'époque, les poètes symbolistes, il a débuté en imitant. Ses premiers poèmes s'inscrivent dans le sillage de ces poètes ayant pour noms : Henri de Régnier, Emile Verhaaren, Jules Laforgue, René Ghil, Maurice Maeterlinck. [1] Comme eux, et comme le font constater ses poèmes de jeunesse, il va cultiver l'art de suggérer idées, sensation et sentiment grâce au choix des mots et à leur sonorité. Ce ne sera que par la suite qu'il rédigera les poèmes qui feront sa célébrité. Ce qui, entre temps, s'est passé, est suffisamment connu : après avoir proclamé la négritude, l'avoir défendue, il a entendu l'illustrer en créant une nouvelle poésie nègre de langue française. Ainsi, de l'imitation des modèles français, il a évolué vers une création originale. Voilà qui autorise à parler de cheminement, de quête. C'est de cette quête qu'il sera question dans les deux chapitres qui suivent : ***A la recherche de la poétique*** et ***La poétique retrouvée***.

[1] L'influence de ces poètes sur Senghor n'a pas encore été mise en lumière parce que, à part une étude suffisamment argumentée que Rober Jouanny a consacré aux poèmes de jeunesse, la critique ne s'est pas encore intéressée aux débuts littéraires du poète sénégalais.

A LA RECHERCHE DE LA POETIQUE

Nous introduirons ce chapitre en partant de Paul Valéry. L'auteur de ***La Jeune Parque*** et de **Charmes** occupe, dans l'histoire de la poésie française du XXe siècle, une place à part. En effet, il se différencie fondamentalement de ses contemporains, par son esthétique et ses sources d'inspiration. Fidèle à une tradition remontant à Malherbe et codifiée par Boileau, il se sent à l'aise dans le respect des normes contraignantes du classicisme : accordant la priorité au travail sur l'imagination, il s'inspire fréquemment des mythes et de la mythologie de la Grèce antique pour rédiger ses poèmes.

Ces normes que l'on pourrait dire édictées pour Paul Valéry, les autres « phares » de la poésie française du XXe siècle les récusent. Certes, au début du XIX^{è} siècle, réagissant contre le classicisme et l'académisme, les romantiques avaient contribué à rendre plus souple l'alexandrin. Mais les « phares » jugent leurs innovations insatisfaisantes et ambitionnent d'aller plus loin qu'un Hugo, par exemple. Estimant que la rhétorique traditionnelle ne peut pas être utilisée pour exprimer le monde contemporain, ils ne se contentent pas de «disloquer ce grand niais d'alexandrin », ni de « placer un bonnet rouge sur le vieux dictionnaire ». Comme Rimbaud, ils ambitionnent d'inventer un langage nouveau. Ils y réussissent à merveille, d'où leur originalité ; originalité d'un Guillaume Apollinaire, poète de la modernité et précurseur immédiat du surréalisme, certes ; mais surtout, pour ce qui concerne notre étude, originalité d'un Péguy, d'un Claudel, d'un Saint-John Perse. Arthur Rimbaud, Charles Péguy, Paul Claudel, Saint-John Perse : des poètes auxquels Senghor se réfère constamment, avec lesquels il se découvre maintes affinités quand il est question d'esthétique. Les a-t-il imités ? La réponse à cette question mérite d'être nuancée. Il serait vain d'essayer de nier leur influence sur sa personne. Mais, ce qu'il faut davantage retenir, au nom de l'objectivité, c'est plutôt la rencontre, la convergence entre l'esthétique de ces poètes de l'Hexagone et l'esthétique de Senghor.

Le poète sénégalais ne s'est pas contenté de se soumettre à la poétique de ses devanciers français. La poétique à laquelle il souscrit est celle dont il a découvert les éléments constitutifs, au terme d'une véritable quête.

Dans le titre du présent chapitre, on retiendra l'emploi de l'article défini « la » devant le mot « poétique ». Il ne s'agit pas là d'un emploi fortuit. En effet, l'emploi de l'indéfini « une » aurait pu conduire à croire que Senghor s'est efforcé de créer ou de découvrir une nouvelle technique

de versification, au terme d'une série d'épreuves. En fait, il n'en est rien : au terme de ses recherches. Senghor découvre, tout simplement, une technique préexistante. [1]

Avant d'entreprendre ses recherches, il avait déjà rédigé des vers. Aussi, son itinéraire poétique débute-t-il par une *période de juvenilia*. Celle-ci sera reniée par la suite, lorsque le poète découvrira la poésie négro-américaine d'une part, les poésies orales ouolof et sérère d'autre part.

Ce chapitre comportera donc trois parties. Chaque partie rendra compte d'une étape déterminée de la quête, d'un itinéraire qui mènera du lycée Laïc de Dakar à la Sorbonne, de la Sorbonne aux camps d'internement nazis de la Seconde Guerre.

Nous avons adopté une telle démarche considérant, avec Paul Valéry, que « le créateur de l'œuvre n'est pas la vie de l'auteur mais l'esprit de l'auteur. » [2]C'est cet esprit que nous nous proposons de reconstituer, de reconstruire. Or, « pour reconstituer le personnage d'un esprit », Valéry recommande que l'on tienne compte des différentes périodes auxquelles l'esprit a créé l'œuvre ». Pour ce faire, il met en garde contre l'erreur de « la critique qui considère le travail de toute une vie (en rendant) simultanées des pensées ou des formes qui, en réalité, furent produites à des époques très différentes ». [3]

Une telle remarque est parfaitement valable pour la création poétique de Léopold Sédar Senghor. Cette création s'est effectuée en deux étapes: celle des poèmes de jeunesse et celle de la maturité. De la seconde, il ne sera pas question dans ce chapitre. Il sera uniquement question de la première. Après quoi seront étudiées les leçons tirées de la lecture des Négro-Américains, de l'audition des poètes et poétesses du Sénégal.

I. L'INITIATION A LA PRATIQUE DES VERS

L'expression « période de juvenili » est du poète et critique littéraire Armand Guibert[4]. Nous la lui empruntons pour désigner la période s'étendant de 1927 à 1935.

---

[1] Cf. pour le choix du titre du chpitre, notre rapprochement avec Marcel Proust, dans la conclusion du chapitre suivant.
[2] In **L'Univers imaginaire de Mallarmé**. P. 23.
[3] Ibidem
[4] Cf. **Léopold Sédar Senghor** ; Paris. Seghers. Page 19.

En 1927, Senghor fréquentait la classe de Première au Lycée Laïc de Dakar ; en 1935, il était professeur au lycée de Tours. A Dakar, il commença à rédiger des poèmes ; à Tours, il les détruisit pour répartir à zéro. Entre les deux dates, il a subi une triple influence : celle de la poésie traditionnelle française avec les romantiques et les symbolistes ; celle du surréalisme et, enfin celle des Nègres, qu'ils soient de souche ou de la Diaspora.

Donc, le premier texte de Senghor dont la critique garde un souvenir date de 1927. Son auteur était, à l'époque, inscrit au Cours Secondaire Laïc de Dakar. Auparavant, la formation reçue au Collège-Séminaire Libermann de la même ville l'avait orienté vers les études littéraires. Au cours Secondaire Laïc, ce penchant pour la littérature s'affirme davantage. Il se retranche des autres élèves pour mieux s'adonner à la lecture, à la documentation. « On ne le voit plus », écrit Armand Guibert, « frayer avec les camarades de son âge. Au contraire, une faim d'études qui ne peut s'assouvir que dans l'isolement » fait de lui un grand lecteur : il lit et relit en prenant des notes ». Une telle activité intellectuelle le conduit à vouloir s'exprimer à son tour, et Armand Guibert de préciser : « la passion d'écrire le tient déjà ». Voilà qui justifie qu'il ait rédigé ses premiers vers au lycée et « sa famille conserve le souvenir de tel poème qu'il composa en 1927, à l'occasion de la naissance de son neveu Henri, et dont il ne reste plus rien ; les rats ayant mangé le manuscrit abandonné dans un tiroir. » [1]

Donc, âgé d'une vingtaine d'années, Senghor s'initie la poésie. En 1928, c'est le succès au baccalauréat et le départ pour la France. Or, dans ces années de l'entre-deux guerres, il règne à Paris une intense activité littéraire et artistique. Traumatisée par le choc que fut pour elle la Grande Guerre, la jeunesse s'interroge sur les valeurs de la civilisation occidentale et les remet en question, parfois, violemment. On assiste alors à une sorte de « New Deal » artistique et littéraire animée notamment par les peintres cubistes et les poètes surréalistes.

Il n'existe pas encore de contacts directs entre l'étudiant Senghor et « l'avant-garde » littéraire et artistique. Mais il subit son influence comme subissent son influence beaucoup d'autres intellectuels originaires des colonies et résidant à l'époque à Paris. La preuve : les étudiants martiniquais qui créent, en 1932, une revue pour stigmatiser les tares dont souffrent les Antilles colonisées, choisissent comme titre de leur revue : **Légitime Défense**. Or, **Légitime Défense** est le titre d'un texte qui date de 1926. Il est, plus précisément, le titre d'une « violente diatribe d'André Breton contre **L'Humanité** jugée « puérile, déclamatoire, inutilement crétinisante » et

---

(1) Ibidem.

son directeur littéraire Henri Barbusse « qui n'est pas un homme d'action, qui n'est pas une lumière de l'esprit, et qui n'est même positivement rien. » [(1)] Et Michèle Dorsemaine qui cite ce passage de Breton d'ajouter : « Les étudiants martiniquais, signataires du second manifeste de **Légitime Défense**, en 1932 ont été visiblement influencés par son style. » [(2)]

Au demeurant, l'influence ne sera pas uniquement celle du style. Elle sera également cette proclamation : « Sur le plan concret des modes figurées de l'expression humaine, nous acceptions également sans réserve le surréalisme auquel nous lions notre devenir. Et nous renvoyons nos lecteurs aux deux « Manifestes » d'André Breton, à l'œuvre tout entière d'Aragon, d'André Breton, de René Crevel, de Salvador Dali, de Paul Eluard, de Benjamin Péret, de Tristan Tzara, dont nous osons dire que ce n'est pas une moindre honte de ce temps qu'elle ne soit pas connue partout où on lit le français."[(3)]

Les étudiants martiniquais s'intéressent au surréalisme, surtout à cause de son aspect politique. Du même mouvement, Senghor retient, avant tout, une poétique. Nous reviendrons plus en détail sur ce point [(4)]. Pour l'instant, notons que, quand, dans son poème ***Le Retour de l'Enfant prodigue,*** il fait allusion aux « princes de la forme » avec lesquels il a lié amitié, certains voient, en ces princes, les poètes surréalistes en rupture avec l'esthétique et la logique qui étaient celles de l'Occident depuis Aristote. Cependant, l'influence du surréalisme sur la poétique de Senghor ne doit pas être exagérée. En effet, la découverte du surréalisme ne constitue pas pour lui un aboutissement, comme elle l'a été pour les étudiants martiniquais de **Légitime Défense**. Après avoir découvert le surréalisme, il poursuit sa quête, Et, comme cela a déjà été indiqué plus haut, cette quête va l'orienter vers deux formes de poésie populaire : d'abord, vers la poésie négro-américaine ; ensuite, vers les poésies orales ouolof et sérère.

II. LA DECOUVERTE DE LA POESIE NEGRO-AMERICAINE

Durant la période de l'entre-deux guerres, la capitale française devient un véritable carrefour où se rencontrent des écrivains et des artistes de toutes les parties du monde, des Américains et, particulièrement, des Négro-Américains. Leur contribution à l'épanouissement de « l'Ecole de Paris » est indéniable. Leur influence est telle qu'Emmanuel Berl parle de « révolution nègre ». Toujours, à propos de cette influence, Paulette Nardal écrit : « A Paris se confrontent en ce

---

(1) In **Léopold Sédar Senghor**. Page 36
(2) Ibidem.
(3) Ibidem.
(4) Cf. notre chapitre ***Assimiler non être assimilé*** sur les rapports entre Senghor et les surréalistes.

moment deux genres de musique nègre, la musique des Antilles sous la forme de la biguine, et celle des Négro-Américains sous la forme de blues, de fox-trot, de « spirituels ».[1] Or, et c'est ce qui importe dans le cadre de cette étude, avant de débarquer à Paris, ces Négro-Américains avaient accompli, chez eux, dans les domaines de la pensée et de la création artistique, une réhabilitation dénommée Negro-Renaissance ou Harlem Renaissance. Leur intention : réagir contre la ségrégation raciale dont ils étaient victimes, non en cherchant à se fondre dans la communauté blanche qui les méprisait et les repoussait, mais en cultivant leur différence. Par là, sans le savoir, ils annonçaient le mouvement de la négritude, s'en faisaient les précurseurs. En effet, par la suite, ils exerceront une forte influence sur les intellectuels francophones fondateurs de ce mouvement. Ceux-ci ne pouvaient ne pas prendre en considération certaines de leurs idées. Il suffit de citer deux phrases pour s'en convaincre. La première est tirée de **Banjo**, roman rédigé par Claude Mac Kay et très tôt traduit en français : « Plonger jusqu'aux racines de notre race et bâtir sur notre propre fonds, ce n'est pas retourner à l'état sauvage, c'est la culture même. » [2] La seconde est de Langston Hughes : « Nous, créateurs de la nouvelle génération nègre, nous voulons exprimer notre personnalité noire sans honte ni crainte. » [3]

En même temps que des Négro-Américains arrivaient à Paris, trois Martiniquaises : Paulette, Jane et Andrée Nardal (plus connues comme étant « les sœurs Nardal ») ; avec le concours d'un Haïtien, le Dr. Sajou, avaient créé **La Revue du Monde noir** qui ouvrait largement ses colonnes aux Noirs Américains. Elles recevaient, dans leur salon de Clamart, des intellectuels nègres originaires des Etats Unis et des Antilles. Senghor sera un des habitués de ce salon qui permit maintes rencontres. Et, ayant eu à le fréquenter, il déclarera, par la suite [1977 : 274] :

> *C'est grâce à Paulette Nardal la Martiniquaise, fondatrice de* ***La Revue du Monde noir*** *dans les années 1930 que j'ai rencontré Alan Locke et Mercer Cook .*

Ainsi, ce contact direct, d'homme à homme qu'il n'avait pas encore établi avec les représentants français de « l'avant-garde » littéraire et artistique [4] il l'établissait avec ses frères de couleur de la Diaspora. Leur influence sur sa personne, sur ses idées et sur sa poétique sera profonde, plus

---

[1] In **Léopold Sédar Senghor.** Page 36.
[2] Cité par Léopold Sédar Senghor in **Liberté 1**. Page 21
[3] Cité par Léopold Sédar Senghor in **Liberté 3.** Page 69.
[4] Ce contact ne sera établi que dans le courant des années 1940. Senghor a rencontré peu d'écrivains, estimant que ceux-ci lui apportaient peu de choses. En revanche, il a beaucoup fréquenté les peintres dont Pablo Picasso. De cette période date également sa rencontre avec Tristan Tzara dont le fils épousera une de ses nièces.

déterminante que toutes celles qu'il avait, jusqu'à ce moment, reçues. Il le reconnaît explicitement : [1977 : 276] :

> *Cependant, au Quartier Latin, dans les années 1930, nous étions sensibles, par-dessus tout, aux idées et à l'action de la* Negro-Renaissance, *dont nous rencontrions, à Paris, quelques uns des représentants les plus dynamiques (…) Pour moi, je lisais régulièrement* **The Crisis** *et* ***Opportunity****, la revue de la* National Urban League *; mais aussi* **The Journal of Negro-History***, qu'avait fondé Carter G. Woodson et qui consacraient de nombreux articles à la connaissance de l'Afrique. Mais, mon livre de chevet, c'était* **The New Negro** *l'anthologie – manifeste » comme l'appelle Jean Wagner, qu'avait éditée Alan Locke. La* **Negro-Anthology** *de Nancy Cunard, paru en 1934, devait le rejoindre dans ma bibliothèque. Il reste que (…) ce sont peut être moins la théorie que la pratique de la Négritude, je veux dire le roman et surtout la poésie de la Négro-Renaissance qui nous ont influencés comme modèles.*

Senghor reconnaît donc l'influence des poètes nègres de la Diaspora. Cependant, si cette influence des Négro-Américains n'est pas à minimiser, elle ne doit pas non plus être exagérée. Elle fut retenue pour des raisons bien déterminées, notamment, parce qu'il existe des similitudes entre la poétique des *folk songs*, des « blues », des *spirituals* et la poétique de la poésie orale traditionnelle. Les poètes du mouvement de la Négro-Renaissance ont été, pour Senghor, plus des médiateurs que des modèles, comme lui-même le déclare :

> *Etudiant en Sorbonne, j'avais commencé de réfléchir au problème d'une Renaissance culturelle en Afrique noire et je me cherchais (…) un parrainage qui put me garantir le succès de l'entreprise. Au bout de ma quête ; je devais trouver Alan Locke…*[1]

Des médiateurs [2] car, par l'intermédiaire de ces Négro-Américains, par l'intermédiaire de leur musique, de leur danse et surtout de leur poésie : de leur esthétique, c'est avec le rythme primordial des arts de l'Afrique noire que Senghor renoue, avec la poétique négro-africaine traditionnelle. Il découvre que, sous des cieux différents, ces arts possèdent les mêmes caractéristiques, d'où ce sujet de dissertation qu'il proposa à ses élèves de l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer, en 1953 :

---

[1] In Léopold Sédar Senghor. Op. Cit. Page 34. Le teste intégral fut publié sous le titre de ***Hommage à l'Oncle*** dans **Témoignages sur la vie et l'œuvre du Dr. Jean-Pierre Mars**, Port-au-Prince, 1956.

[2] L'on ne saurait pas soutenir que les poètes noirs des Etats-Unis n'aient pas influencé Senghor et les poètes du groupe de **Légitime défense**. Il n'a pas minimisé l'apport de la Negro-Renaissance. Cependant, même si Aimé Césaire a choisi comme sujet de mémoire de maîtrise **Le thème du Sud dans la littérature américaine,** force est de reconnaître que lui comme Senghor reste en premier lieu tributaire des poètes français, de Rimbaud et de Lautréamont, pour celui-là, du Claudel, de Péguy et de Saint John Perse pour celui-ci. Du groupe, c'est sur Léon Gontran Damas que l'influence négro-américaine a été considérable.

> *Les spécialistes du jazz distinguent le jazz « hot »le jazz chaud – et le jazz « straight » - le jazz droit, plat, calme. Le jazz « hot » est celui qui fut inventé par les Négro-Américains. Montrez que l'art des nègres est toujours « hot » qu'il s'agisse de leur musique, de leur sculpture, de leur littérature ou tout simplement de leurs langues.*

En définitive, la découverte de l'esthétique négro-américaine favorise une redécouverte : celle des poètes et poétesses du Sine.

III « LES POETESSES DU SANCTAIRE », « LES GRIOTS DU ROI » ET LES TROIS GRACES

Il est bien question d'une ***re-découverte*** car, avant de lire les Négro-Américains, Senghor a commencé par « être charmé » par les Négro-Africains, les bardes du Sine natal. La place qu'occupe la poésie dans la société négro-africaine, le rôle qu'elle joue dans la vie de tous les jours sont prépondérants. Aussi, après son séjour au *Royaume d'Enfance*, Senghor peut-il écrire, à l'attention des jeunes lycéens de Tours, comme pour préciser qu'il possède un héritage littéraire [1990 : 33] :

> *Les poétesses du sanctuaire m'ont nourri Les griots du Roi m'ont chanté la légende véridique de ma race au son des hautes Kôras.*

Il ne s'agit pas, dans ces vers, d'une idéalisation de son enfance comme le soutiennent beaucoup de critiques. Ni « les poétesses du sanctuaire », ni « les griots du Roi » ne sont sortis de l'imagination du poète, ils ont réellement existé. Qui sont-ils ?

1. « Les griots du Roi »

Le « Roi » dont il est question n'est pas, non plus, un personnage fictif. Il s'agit du dernier *Bour-Sine* [1] : Koumba Ndofène Diouf. Entre autres souvenirs, Senghor aime évoquer la visite que ce dernier rendit à son père. L'évocation est faite, d'abord, de manière poétique : décrivant l'arrivée du roi à Djilor, Senghor écrit [1990 : 33] :

> *Le bruit de ses aïeux et des dyoung-dyoung le précédaient.*

---

[1] *Bour* et *Damel* sont des titres que portaient, respectivement, les rois du Sine et du Cayor. Au Baol, c'était le mot *Teigne* et, dans les régions islamisées comme le Fouta, on leur préférait le titre d'*Almamy*, mot emprunté à l'arabe et qui est utilisé pour désigner celui qui dirige la prière. L'*Almamy* était à la fois le chef de guerre et le commandeur des croyants.

L'onomatopée *dyoung-dyoung* désigne le tam-tam royal de la cour du Sine. « Le bruit de ses aïeux » est à comprendre comme les louanges, les hymnes, chantés ou déclamés par les griots magnifiant les ancêtres du monarque. En effet, dans la civilisation soudano-sahélienne, la fonction majeure du griot est de maintenir le noble sur la voie de l'honneur, en lui relatant les exploits de ses prédécesseurs, afin qu'il les imite ou, mieux, les surpasse [(1)].

Le vers de Senghor ci-dessus cité donne une idée du cortège royal : ouvrant la marche, des griots jouant de la musique et chantant ; après eux, le Roi. James – Bruce Benoît confirme l'idée en écrivant : « Senghor se rappelait (…) le raffinement avec lequel ses parents recevaient les visiteurs, notamment le Bour Sine Coumba Ndofène Diouf (…) Celui-ci faisait alors battre les Dyoungs-dyoungs royaux et demandaient aux batteurs de jouer le *Back de Sira Badral* – les louanges de Sira Badral, l'un des ancêtres du président venus du Gâbou s'établir en pays sérère». [(2)]

A son tour, Senghor confirme la même idée. Lors de l'allocution qu'il prononça le 27 mai 1975 au dîner annuel du Pen Club des Ecrivains Américains, il déclare [(3)] :

[(1)] L'origine du mot *griot* est, sinon inconnue, du moins mal connue. Selon le poète et conteur sénégalais Birago Diop ; il s'agit d'un « terme du vocabulaire colonial franco-africain : *Diali* au Soudan, *Guéwel* au Sénégal (de l'arabe *Quawwal* : récitant de la secte Soufi) (in **Les Contes d'Amadou Koumba**, Paris, 1961, note page 11). Selon Papa Guèye Ndiaye, « il désigne une catégorie particulière de gens de caste. Ce sont les *guéwel* ouolof, les *gawlo* peul, les *géséré* soninké, les *dyâli* malinké. Le mot français griot apparaît dès le XVIIe siècle, sous la forme de *guiriot* (1637-1695). S'agit-il d'une déformation du maure *iggîw* ou *igow* lui –même comparable au berbère maghrébin *aggyre* qui signifie chef, tête ? » (op. cit. Page 107 : l'auteur cite Vincent Monteuil). A cette approche très savante, le dictionnaire **Le Petit Robert 1** oppose une approche plus simple et plus plausible : le mot dériverait « peut-être du portugais *criado* » et l'orthographe actuelle date de 1805. Notons que, selon Papa Guèye Ndiaye citant toujours Vincent Monteil, « chez les Ouolofs, ils (les griots) sont signalés de longue date par les voyageurs portugais en 1507 ».Si l'on ne possède pas de précision sur l'origine du mot, en revanche, l'on est suffisamment informé sur le rôle des griots, rôle étudié en détail par Sory Camara dans **Les Gens de la Parole**, livre au sous-titre très éloquent : **Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké** (Mouton, Paris, la Haye, 1976) et par Djibril Tamsir Niane dans **Soundjata ou l'épopée mandingue** (Paris, Présente africaine 1960). Les griots sont : « conteurs, chanteurs, généalogistes, dépositaires de la tradition qui est uniquement orale ». (Birago Diop. Op. cit.). « Ils jouaient aussi un rôle très important sur le plan politique et culturel. » (P.G. Ndiaye). Ils sont donc loin d'être, dans la société négro-africaine traditionnelle, des oisifs-parasites, encore moins des hommes à la fois craints et méprisés, comme l'enseignent certains africanistes. Roland Colin dans **Littérature africaine d'hier et de demain**, les présentes comme « des artisans-artistes de la parole teinte, taillée, conçue pour tel ou tel. Parole qui se fait chanson, dispense selon le cas, le baume de l'encens, de la louange de la flatterie ou le feu, le Piment de la médisance, d'insulte habile qui pourra tuer un clan tant est puissante la parole ».Et cette parole aiguillonne : tout noble qui entend ce refrain des griots bambara : « le vestibule des morts est comblé. Le vestibule des vivants est à moitié vide » éprouve le besoin d'agir, de se distinguer en se montrant digne de ses devanciers.

[(2)] In **Hommage à Léopold Sédar Senghor**… Op. cit. Page 223

[(3)] Le texte de la déclaration intitulée ***Let America be America*** a été publié dans le numéro 4 de la revue **Ethiopiques.**

> *Je me rappelais le Roi du Sine, Koumba Ndofène Diouf, qui venait en grand arroi, rendre visite à mon père (...) Des griots à cheval entouraient le Roi et, frappant, rythmiques ; leurs tam-tams d'aisselle, ils chantaient. Et depuis, je n'ai entendu chants si beaux.*

Dans ces deux témoignages (de Jame-Bruce Benoît et de Senghor lui-même), il n'a pas été question des « hautes kôras » mais uniquement de « dyoung-dyoungs » et de « tam-tams d'aisselle ». Pourtant, les vers précisent « la légende véridique de ma race aux sons des hautes kôras. » C'est que, évoquant « les griots du Roi », Senghor leur associe d'autres griots, dont ceux de son père et remontant plus loin dans l'histoire, ceux des empereurs du Mali. En réalité, les Sérères ne connaissent pas la kora, instrument de musique à cordes typiquement malinké et le khalam est plus ouolof que sérère. Mais en faisant revivre une atmosphère de veiller à Djilor, chez Diogoye, riche aristocratique térien qui entretenait une cour, Senghor choisit de magnifier ces deux instruments de musique. La veillée est agrémentée par des joueurs de koras : [1990 : 61] :

> *... sur les kôras, voix héroïques, les griots font danser leurs doigts de fougue.*

ou par des joueurs de *khalams :* [1990 : 34]

> *... et dans l'ombre violette se lamentaient les khalams.*

En définitive, si « les griots du Roi » ne jouent que des « dyoung-dyoungs » ou des « tam-tams d'aisselle », ceux qui, à la cour des empereurs du Mali ou des rois du Cayor, s'accompagnent de kôras et de khalams. C'est pourquoi nous avons écrit plus haut que Senghor assimile ceux-ci à ceux-là, les confond sciemment. Sciemment : car, leurs rôles, dans sa formation, ont été identiques. Tous ont attiré son attention sur les particularités d'une poétique dont il confie s'être inspiré par la suite.

2. « Les Poetesse du sanctuaire » et « les Trois Grâces ».

L'enseignement des « griots du Roi » sera complété par l'apport des « poétesses du sanctuaire » et des « Trois Grâces ». Dans le poème ***A l'Appel de la race de Saba*** nous lisons [1990 : 61] :

> *Je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngâ, de Ngâ la poétesse*
> *Ma tête bourdonnant au galop guerrier des dyoung-dyoungs, au grand galop de mon sang de pur sang*
> *Ma tête mélodieuse des chansons lointaines de Koumba l'Orpheline.*

.

Qui est cette Ngâ dont il est question dans ces vers ? La nourrice du poète, d'après la précision fournie par ce dernier. Cependant, aucun biographe de Senghor ne mentionne son existence. Senghor qui, très souvent, aime évoquer les êtres qui firent le charme de son *Royaume d'Enfance* ne parle d'elle que dans ce passage d'un poème datant de 1936.

Si, de Ngâ, l'on ne connaît pratiquement rien, l'on dispose, en revanche, d'une information assez fournie sur celles que Senghor nomme *mes Trois Grâces*. Ou, tout au moins, sur deux des « Trois Grâces », la troisième n'étant que simplement nommée, par moments [1]Les Trois Grâces sont ; Koumba Ndiaye, Marône Ndiaye et Siga Diouf.

De la première, nous connaissons peu de choses, le poète se contentant de la citer comme la rivale des deux autres : en poésie comme en amour. Son nom revient de temps en temps sous la plume de Senghor. Mais celui-ci ne donne d'elle aucune précision. Mais, de Marône Ndiaye, il a dit l'essentiel ; et ceux qui l'ont connu enfant ont donné de précieux renseignements, quoique sommaires, sur Siga Diouf.

Le nom de Marône Ndiaye apparaît, pour la première fois, sous sa plume, dans un texte daté de Strasbourg, le 24 septembre 1954 ; la très fameuse postface du recueil **Ethiopiques**, postface intitulée ***Comme les lamantins vont boire à la source***. Le poète y précise, dans une note, les circonstances au cours desquelles, il s'est particulièrement intéressé à la poétesse :

> *J'ai découvert le génie de Marône au cours d'une enquête que j'effectuais sur la poésie négro-africaine de tradition orale.*

Par la suite, dans un texte inédit communiqué à son ami et biographe, le poète Armand Guibert, il la présente avec plus de détail :

> *Marône Ndiaye, née à Fadiouth, le village rival de Joal, dont il n'est séparé que par un bras de mer, un étroit bolong, fut la grande poétesse du canton. Elle était née vers 1890. Elle est morte en 1950. Les chants d'elle que j'ai traduits du*

---

[1] *Mes Trois Grâces* : en nommant ainsi les trois poétesses de son village, Senghor se rappelle qu'il a été, par le passé latiniste et helléniste. Dans la mythologie gréco-romaine, les Grâces ou les Charites sont des divinités exprimant ce que nous possédons de plus séduisant. Si elles étaient nombreuses, la tradition n'a retenu que le nom de trois d'entre elles dont la représentation inspira bon nombre d'artistes, de l'Antiquité au XVII^{è} siècle : Aglae, Thalie, Euphrosyne.

> *sérère, sont des chants de lutte ou de travail… Marône m'a révélé qu'elle avait composé deux mille poèmes-chants.* [1]

Senghor ne précise pas la date exacte à laquelle il a rencontré, pour la première fois, Marône Ndiaye. Cependant, la note de la postface d'**Ethiopiques** et le texte inédit communiqué à Armand Guibert permettent de soutenir qu'il s'est réellement intéressé à elle après la Seconde Guerre ; plus précisément en 1945 lorsqu'il obtint une bourse pour six mois afin d'étudier la poésie orale et sérère dont il voulait faire le sujet de sa thèse complémentaire de doctorat d'Etat. »

Marône Ndiaye peut donc figurer parmi ses premières « audiences ». Mais il ne s'est mis à son écoute qu'au moment de rédiger sa thèse. La poétesse était alors âgée d'un cinquantaine d'années et :

> *Auteur de quelque deux mille chants gymniques, elle avait étendu sa gloire aux limites de l'ancien Royaume du Sine (Sénégal).*

Bien des années après leur rencontre, le poète se souviendra encore de celle qui lui fut guide vers la découverte de la poétique négro-africaine traditionnelle. C'est avec beaucoup d'émotion qu'il l'évoque dans son poème ***Elégie de minuit*** [1990 : 200] :

> *O Toi qui donnes la maladie du sommeil aux nouveau-nés, à Marône la Poétesse, à kotye-Barma le Juste !*

Mais, avant la poétesse de Fadiouth, Senghor fit la connaissance de celle qui était la principale rivale – en poésie comme en amour – (…) Siga Guinyane : Siga (fille) de Guinyane. Car, à la place du nom de famille, on emploie souvent le prénom de la mère[2].

Et Siga Diouf (nom de famille) est-elle la même que Siga Guinyane (prénom de la mère) [3]? Ngâ dont il a été question, les pages précédentes, ne serait-il, en définitive, que le surnom affectif par lequel le poète désigne Siga Diouf ? Tout le laisse supposer. Senghor a écrit : *ma nourrice Ngâ, (...) Ngâ la poétesse*. Or, si les biographes ne font aucune allusion à Ngâ, ils citent, souvent, le

---

[1] Cité par Armand Guibert. Op. cit. Pages 183-184.
[2] Op. cit. Page 184.
[3] Ibidem.

nom de Siga Diouf. Celle-ci a été effectivement la nourrice de Senghor. Le journaliste Djib Diedhiou, dans le supplément au numéro 1943 du journal **Le Soleil** présente Siga Diouf. A ce propos, interviewant Coumba Sène pour la rédaction de son article, il écrit : « cette femme (il s'agit de « Coumba Sène) qui est née en 1912, de six ans la cadette du chef de l'Etat, est la fille de Cor Siga Diouf, la chanteuse qui fut en quelque sorte la nourrice de Léopold Sédar Senghor, puisqu'elle le portait sur son dos quand il n'était alors qu'un bébé. Car Siga vivait à l'époque chez Basile Diogoye, son oncle maternel, à Djilôr. Elle quittera la famille de Senghor, à son mariage pour rejoindre son mari à Joal (…)

« Cor Siga est malheureusement décédée il y a deux ans. « Sa fille Coumba Sène avait pu recueillir de sa bouche quelques « témoignages cependant. Sa mère, disait (elle, chantait cette berceuse au petit Léopold quand celui-ci pleurait *: Cor Siga, Cor Sanou, Senghor mbir a gata* (Senghor le Champion). »

Léopold Sédar Senghor a longtemps conservé cette berceuse en mémoire. Comme le souvenir de Marône Ndiaye. Ainsi, dans sa nostalgique évocation de Joal, son village natal, il se rappelle ... *le pur cri d'amour des femmes Kor Siga.*

De même, prisonnier des nazis au Front Stalag 230, s'adressant à sa « mère », il regrette de n'avoir pas été, en restant auprès d'elle : *(son) champion* Kor Sanou.

Ainsi, les *Cor Siga, Cor Sanou* de la berceuse sont devenus une quarantaine d'années plus tard, sous la plume du poète, deux exclamations servant à magnifier le *mbeur* : le champion des arènes de lutte sénégalaise [(1)] Du reste, Siga Diouf n'a pas été que la nourrice de Senghor, n'a pas chanté que des berceuses. Comme Marône Ndiaye à Fadiouth, elle a été la grande poétesse des arènes de Joal. A ce titre, comme sa rivale, elle aussi a composé des chants gymniques des chants de lutte et de travail.

Koumba Ndiaye, Marône Ndiaye, Siga Diouf : telles sont les « Trois Grâces » de Senghor. Elles ont commencé par le charmer avec leurs poèmes-chants. Elles ont contribué ensuite à le rendre

---

[(1)]Le mot *kor* (ou *cor*) signifie *amant*, au sens classique du terme. On le place devant le nom d'une femme ou d'une jeune fille pour désigner quelqu'un dont on veut exalter la prouesse, simuler le courage : en effet, entendre le nom de la bien-aimée est, pour le lutteur, le meilleur stimulant car, pour rester digne de celle-ci, celui-là évitera de se faire terrasser. Notons, à ce propos, qu'au Sénégal, la lutte est un sport national drainant chaque dimanche, vers les arènes, autant de spectateurs enthousiastes (sinon plus) que le football vers les stades. Il s'agit là d'un héritage ancestral et toutes les ethnies du pays, des Toucouleurs du nord aux Diolas du Sud en passant par les Ouolofs et les Sérères du centre s'y adonnent avec passion.

conscient de l'existence d'une authentique poétique négro-africaine. Sur leur apport à sa prise de conscience, il a eu des propos assez explicites. Se situant par rapport à ses amis français : Pierre Emmanuel, Alain Bousquet et Jean-Claude Renard, il a écrit [1990 : 393] :

> *Paradoxalement, c'est moi qui ai conservé le plus de liens avec les Muses sous les formes de mes Trois Grâces, les poétesses populaires de mon village : Koumba Ndiaye, Marône Ndiaye et Siga Diouf. Ce sont elles qui, par leurs poèmes-chants et leurs commentaires, m'ont révélé le caractère essentiel de la poésie sérère et, partant, de la poésie négro-africaine.*

L'influence des « poétesses populaires » du Sine a donc été déterminante. Aussi, chaque fois que Senghor veut faire découvrir les charmes de la poésie orale sérère, n'hésite-t-il pas à citer, à déclamer certaines de leurs compositions. Cependant, si déterminante que fut cette influence, elle est étudiée à la lumière d'autres révélations dont celles des camps de prisonniers nazis.

IV. LES « HEUREUX AMIS »

L'enseignement des « Trois Grâces » sera complété par celui des « heureux amis » : des compagnons de captivité rencontrés dans un camp de prisonniers nazi, durant la guerre.

En effet, Léopold Sédar Senghor sut tirer profit de toutes les occasions, lors de son séjour en Europe, pour poursuivre sa « Quête du Graal – Négritude ». Parmi ces occasions, celle de sa captivité durant la guerre. Cette captivité fut une épreuve douloureuse, à cause de la solitude, du froid et d'une sorte de frustration morale. Elle fut également une épreuve fructueuse, car elle sera formatrice et offrira l'occasion de rencontrer de simples paysans illétrés, des tirailleurs, dont la fréquentation lui sera bénéfique.

Le propre du Nègre, ou qu'il se trouve, quelles que soient les conditions dans lesquelles il se trouve, est d'avoir toujours su transformer la peine en joie [(1)] Cette aptitude permit de rendre l'épreuve de la captivité moins atroce. Mieux, de la rendre fructueuse, aussi bien au plan de la pensée qu'au plan de la poésie.

De cette captivité est sorti un recueil de vers : **Hosties noires**. Cette captivité permit également l'aboutissement de la quête. Si, « en deux ans », Senghor a « fait sept camps de prisonniers en France », de l'un de ces camps, du *Front Stalag 230*, il a gardé un agréable souvenir : c'est là, en

---

[(1)] La création artistique des Négro-Américains victimes de l'esclavage puis de la ségrégation le prouve.

effet, qu'il a rencontré ceux qu'il nomme, dans son poème ***Lettre à un prisonnier,*** ses « heureux amis ».

Il s'agit, essentiellement, de ruraux, de paysans africains comme lui soumis aux rigueurs de la guerre européenne et, comme lui, prisonniers de la Wermacht. Leur présence, leur compagnie va combler un vide. Dans son livre-entretien avec Mohamed Aziza, il se plaint de ce vide en ces termes : [1990 : 82] :

> *Le premier regret que j'ai éprouvé sous l'uniforme, c'était d'être entouré de titis parisiens plus que de paysans. Cette nostalgie des paysans m'a, en effet, poursuivi jusqu'en France où je n'ai jamais pu avoir, au Lycée Louis-le-Grand ou à la Sorbonne, des amis fils de paysans bretons ou alsaciens, normands, basques ou corses.*

Les paysans qu'il rencontre au *Front Stalag 230* sont, non des Français comme il l'aurait souhaité, mais des Africains. Seulement, et c'est ce qui est intéressant de relever, ces ruraux sont, à leur manière, des « littéraires ». Voilà qui pourrait surprendre. Cependant, écoutons Senghor les présenter [1990 : 86-87] :

> *Ngom ! Champion de Tyané !*
> *C'est moi qui te salue…*
> *Mon salut à Tamsir Dargui Ndyâye qui se nourrit de parchemins*
> *Qui lui font la langue subtile et les doigts plus fins et plus longs*
> *A Samba Dyouma le poète, et sa voix est couleur de flamme, et son front porte les marques du destin*
> *A Nyout Mbodge, Koly Ngom ton frère de nom*
> *A tous ceux qui, à l'heure où les grands bras sont tristes comme des branches battues de soleil*
> *Le soir, se groupent frissonnants autour du plat de l'amitié.*

La présentation est riche en renseignements précieux. Si Tamsir Dargui Ndyâye est une fin lettré, un arabisant,[1] Ngom à qui est adressée la lettre et Samba Dyouma sont des rustres, au sens étymologique du terme. Il n'empêche ; en pays de savane soudano-sahélienne, l'éducation, la formation de l'homme accorde une grande importance à « l'art de parler ». Du reste, Samba Dyouma est même désigné, explicitement, comme un poète. Donc, des paysans. Mais des paysans chanteurs, conteurs et danseurs. Le professeur de lettres doublé du chercheur va se mettre à leur école. La captivité a fait tomber les barrières dues aux différences de statuts.

[1] Tamsir est plus un titre qu'un nom, dérivé, peut-être, par déformation, de l'arabe tafsir (terme que l'on emploie pour indiquer la connaissance du Coran par cœur). Il sert à désigner certains docteurs de la foi musulmane.

Ensemble au Front Stalag 230, les tirailleurs vont recréer l'atmosphère des veillées villageoises faisant, du coup, redécouvrir à Senghor agrégé de grammaire, un aspect de son enfance, la période charmée par « les griots du Rois » et « les poétesses du sanctuaire ». Voici en quels termes il décrit la recréation de cette atmosphère de fête villageoise dans un camp de prisonniers :

> *Les longues soirées de captivité dans la baraque, et les groupes autour des poêles. Nous avions nos soirées littéraires sans livre, et nos spectacles. Je te vois, toi, « Oumar Sikh, chevalier de Tyâné, l'Aimé de Fatou Dieng. »*[1] *Tu te lèves au milieu d'un conte. Les tam-tams battent et les mains. Tu vas réciter un poème - intermède. Plutôt tu vas le chanter et le danser ; et les spectateurs reprendront le refrain en choeur. Et toi, Samba Dyouma, aède du Fouta Djalon, te voilà allongé, royal, sur ta couche. Ton fidèle ami prélude sur une kôra*

Pour l'instant nous retiendrons ceci : pour le chercheur qui, déjà, travaillait sur la poésie orale ouolof et sérère [2]ces « soirées littéraires sans livre » constituaient des occasions inespérées pour enrichir sa documentation, mieux, découvrir la poétique négro-africaine.

D'ailleurs, Senghor ne s'en tiendra pas à la simple audition. Au plaisir des sens, de l'ouïe et de la vue (les poèmes étaient chantés et dansés), il va ajouter celui de l'esprit en entreprenant un travail de transcription et de traductions[3]

Enfin, c'est au Front Stalag 230 que ses efforts pour découvrir les différents aspects de la poétique négro-africaine seront couronnés par le succès. Après avoir écouté, transcrit et traduit, poursuivant ses investigations, il fait deux découvertes majeures : la première, par l'intermédiaire d'un linguiste autrichien. A partir de ces deux découvertes, la poétique sera retrouvée. Ce sera l'objet du chapitre suivant.

---

[1] « Vers d'un poème où l'auteur se présente. » (Note de Senghor). On retiendra cette manière assez particulière de se présenter en faisant allusion à ses origines, à son village natal (comme chez les Grecs de l'Antiquité : Herodote d'Halicarnasse.

[2] Rappelon que c'es en 1938 qu'il a commencé ses recherches, avec l'intention de rédiger une thèse de doctorat d'Etat.

[3] L'exposition de la Bibliothèque Nationale de Paris permi d'apprécier le cahier autographe où étaient contenues ces traductions.

LA POETIQUE RETROUVEE

Donc, au Front Stalag 230, Senghor effectue un pèlerinage aux sources. Il profite de la compagnie des tirailleurs sénégalais, comme lui prisonniers des nazis, pour se remettre à l'écoute de la poésie orale de son pays natal. Plus en chercheur qu'en simple dilettante : il écoute pour recueillir, transcrire et traduire ; prend des notes, réfléchit sur celles-ci.

Dans le même camp de prisonniers, une linguistique autrichienne, professeur de son état, lui aussi s'intéresse aux « soirées littéraires » des tirailleurs et, sur bandes magnétiques, enregistre certains de leurs poèmes. Par son intermédiaire se produit la révélation : la découverte des lois de la poétique négro-africaine. Pourquoi ces lois sont-elles restées ignorées des chercheurs européens ? Quel est le contenu de la découverte de Senghor ?

I . DU MEPRIS A LA MEPRISE

Léopold Sédar Senghor eut la mérite d'avoir, le premier, découvert et énoncé les lois de la poétique négro-africaine. Cela, au début des années 1940. Pourtant, depuis le XIX^{è} siècle, d'éminents africanistes s'étaient intéressés à la littérature négro-africaine. Mais ils ne purent découvrir ces lois, furent loin de soupçonner leur existence. S'il a fallu attendre Senghor pour que l'existence d'une poétique négro-africaine fût établie avec certitude, de manière scientifique, c'est parce que, dans leur attitude vis-à-vis de la littérature négro-africaine, les Européens furent, au départ, à quelques exceptions près, [(1)] victimes de leur ethnocentrisme[(2)]. Cet ethnocentrisme les conduisit à adopter deux positions, l'une, faite de mépris ; l'autre, se caractérisant par la méprise. Senghor le fait remarquer, quand il écrit, préfaçant **Les Contes de l'Ouest africain** [(3)] de Roland Colin [1964 : 17]

> *Contrairement à l'opinion courante, on a beaucoup écrit sur la littérature négro-africaine, sur les contes régulièrement : contrairement à cette même opinion, peu de choses justes – ou seulement sensées – ont été dites. Ou bien le mythe du Nègre-enfant obscurcit le jugement de voyageurs et journalistes par ailleurs fort cultivés ; ou bien on accorde au Nègre « bon sauvage », toutes les vertus, sauf l'intelligence ; ou bien on lui prête généreusement, au nom des « immortels principes », l'intelligence même de l'Européen ; ou bien, comme nombre de romanciers coloniaux du XXe siècle, on lui assigne des valeurs originales, dont le défaut majeur est qu'elles sont fausses : des verroteries.*

---

(1) André Gide auteur de **Retour du Tchad** est l'une de ces exceptions, comme le verrons plus loin.
(2) Nous avons préféré ce terme au terme « eurocentrisme ».
(3) Editions Présence africaine, 1955.

Telles sont, passées en revue, les différentes sources d'erreurs dont furent victimes les chercheurs européens. Regroupées, elles ramènent aux deux mots que nous avons déjà employés : le mépris et la méprise. Examinons maintenant la manière dont mépris et méprise se sont manifestés, à travers certaines appréciations portées sur la littérature négro-africaine par des Européens. Notre analyse s'appuiera sur une réflexion sur la littérature orale des Nègres, sur les rapports que ceux-ci eurent l'écriture, avant la pénétration européenne.

1. Le mépris

Aujourd'hui, il est établi avec certitude que toutes les littératures du monde, mêmes les littératures européennes, ont commencé par être orales. Roland Colin écrit ; « … la littérature grecque ancienne, par exemple, a produit ses œuvres les plus fortes, antérieurement au quatrième siècle avant notre ère – ainsi, les œuvres d'Homère, **Iliade** et **Odyssée** qui ont d'abord circulé dans le monde grec par transmission verbale, la Parole dominant l'écrit. »[1]

Il ne saurait en être autrement car, dans aucune société humaine, l'écriture n'a existé avant la parole. Dans la chronologie des acquis culturels, l'écriture fait figure de découvertes très récentes. En effet, si les premières manifestations culturelles de l'homo sapiens datent de 40.000 ou 50.000 ans av. J.C., l'écriture ne fut mise au point qu'aux environs de 3.000 avant notre ère.

Si au Moyen Orient, en Asie et, plus tard, en Europe, elle fut utilisée pour pérenniser les acquis de la pensée, en Afrique, il en alla autrement. En réalité, les Nègres n'ont pas ignoré l'écriture, d'où la remarque de Senghor [1964 : 238]

Et de fait, on peut compter de nombreux alphabets inventés par les Nègres.

Ce que Senghor constate en tant que linguiste (sa remarque est extraite de l'essai intitulé ***Le Langage intégral des Négro-Africains***) des historiens[2], égyptologues ou hellénistes le confirment considérant les Nègres comme les inventeurs des hiéroglyphes et des cunéiformes. Seulement, ces formes d'écriture restèrent l'apanage d'une caste sacerdotale ou bureaucratique.

---

[1] COLIN (Roland).- **Littérature africaine d'hier et de demain**. Paris, Editions A.D.C., 1965, page 19.

[2] Ces historiens étayent leurs arguments en se fondant sur le fait que les Nègres sont les créateurs des civilisations de l'Egypte, de Sumer, de Mohanjo-Daro et de Harrapa. Parmi eux, les égyptologues Cheikh Anta Diop du Sénégal et Théophile Obenga du Congo, l'helléniste Engelbert Mveng du Cameroun. Dans son livre **L'Afrique dans l'Antiquité** (Editions Présence africaine, 1973) Obenga, développant des thèses déjà énoncées par Diop et Mveng, après avoir établi que les anciens Egyptiens étaient des Nègres, écrit : « C'est aux habitants de l'Egypte antique qu'il faut rendre grâce d'avoir transmis leur écriture aux peuples sémites et européens. » (Page 169).

Aucune évolution ultérieure ne permit d'en généraliser, d'en populariser l'emploi. Par la suite, avec les aléas de l'histoire, la caste des prêtres et des scribes disparut, le peuple demeura et, comme aux premiers âges de l'humanité, conserva, à sa littérature, son caractère oral.

En Europe, au contraire, le progrès resta continu, même durant les périodes de décadence et de désolation ; même durant la période médiévale que d'aucuns, à tort, par le passé, ont présenté comme dix siècles d'obscurantisme [(1)]. Certes, à la suite des invasions barbares qui mirent fin à l'Empire romain d'Occident, seuls les gens d'église, en particulier les moines copistes continuèrent à utiliser l'écriture. Cependant, ils n'en firent pas un domaine réservé en interdisant l'accès au peuple. Au contraire, par l'intermédiaire des écoles qu'ils géraient, ils en propagèrent l'emploi.

Aussi, quand l'Europe entra en contact avec l'Afrique, d'abord au XVIe siècle, ensuite au XIX^{è} siècle, ne put-elle concevoir, chez les Nègres, l'existence de l'histoire et de la littérature, car elle liait l'existence de ces deux domaines à celle de l'écriture. Ainsi, l'absence d'écriture amena un historien aussi éminent que Pierre Gaxotte à déclarer, a propos des Nègres : « ces peuples n'ont rien donné à l'humanité ; et il faut bien que quelque chose en eux les en ai empêchés. Ils n'ont rien produit, ni Euclide, ni Aristote ; ni Galilée, ni Lavoisier, ni Pasteur. Leurs épopées n'ont été chantées par aucun Homère. »
Cette dernière phrase permet de donner la réplique à Gaxotte : il semble oublier qu'Homère non plus n'a pas écrit et que l'*Iliade* et l'*Odyssée* seraient restées les œuvres d'un créateur anonyme, comme la plupart des œuvres de l'Afrique traditionnelle si, par la suite, ces deux « textes » n'avaient pas été fixés par l'écriture.

Ainsi, Pierre Gaxotte parmi tant d'autres a contribué à faire accroire un syllogisme qui va prévaloir des décennies durant. Roland Colin le rapporte dans son étude déjà citée (page 25) : « Certains ont dit que la littérature, qui venait du latin « littera », signifiait l'art de pratiquer les lettres, qu'il n'y a pas de lettres hors de l'écriture, donc que les littératures orales n'étaient pas de véritables littératures. »

De ce syllogisme découla le mépris à l'égard de toutes les productions culturelles négro-africaines, d'où le constat de ce pionnier de la renaissance du monde noir, Fily Dabo Sissoko,

---

[(1)] Ainsi, par exemple, le mot « gothique » employé pour caractériser le Moyen Age est resté, longtemps, synonyme de « laid » ou de « barbare ». Si actuellement il a perdu son sens péjoratif, il n'en est pas de même pour le mot « vandale » qui, également rappelle le Moyen Age.

quand il écrit : « Qu'a-t-il donc manqué au Noir ? L'écriture tout simplement. Tout le drame culturel africain gît dans l'absence d'écriture. »[1]

Ce sentiment de mépris fut très prononcé chez certains. Comme, en particulier, chez Sylvestre Meinard Xavier. Golbéry [(2)] qui, dans son **Fragment de Voyage en Afrique** publié en 1802, écrit « les contes les plus absurdes, les histoires les plus mensongères sont le souverain délice et le plus grand amusement de ces hommes qui parviennent à la vieillesse sans jamais être sortis de l'enfance. » Toujours selon Golbéry, les griots, ces spécialistes de la littérature orale nègre, sont « aussi mauvais musiciens que mauvais poètes et le balafon, variété de xylophone dont ils se servent pour accompagner leurs chants est un « instrument trop compliqué pour avoir inventés par des Nègres qui ignorent les principes de la musique et qui ne savent lui faire produire qu'un bruit confus et détestable. »

Donc, vis-à-vis de la littérature orale des Nègres, un profond mépris, mépris qui justifie la remarque de Senghor [1964 : 159] :

> *Les « Coloniaux » eux n'y (dans la littérature orale nègre) voient, trop souvent, que les signes d'une pensée vacillante, d'une intelligence imbécile.*

Et ce mépris ne disparut que très tard car, encore dans les années 1960, donc, bien des années après que la sculpture et la musique nègres eurent fécondé l'art européen, Roland Colin ne peut manquer de s'écrier, dans le même texte, page 11 : « Etonnons-nous que, dans le domaine des arts plastiques, l'opinion mondiale ait reconnu le génie des artistes nègres ignorant la littérature nègre, à l'heure où le moindre masque mangé des termites vaut cent mille anciens francs français dans les galeries parisiennes spécialisées, rive gauche de la Seine – comme s'il y avait un fossé prodigieux entre la main qui sculpte et la bouche qui parle ».

---

(1) SISSOKO (F.D.).- **Les Noirs et la Culture**. Op. cit. Page 15.

(2) « Sylvestre-Meinrad – Xavier-Golbéry : « militaire et homme du monde', ami de M. de Boufflers, gouverneur du Sénégal et de MM. De Castries et Ségur, ministres de la Marine et de la Guerre. Il publia un livre qu'il intitula : **Fragment d'un voyage fait en Afrique pendant les années 1785 ; 1786 et 1787, dans les contrées occidentales de ce continent, comprise entre le Cap Blanc de Barbarie, par 20 degrés, 47 minutes et le Cap des Palmes, par 4 degrés, 30_minutes, latitude boréale**. (d'après Roland Colin) in **Les Contes noirs de l'Ouest africain** avec préface de Léopold Sédar Senghor. Paris, Editions Présence Africaine, 2005. Page 26.

2. La méprise

Ces phrases de Roland Colin, comme l'ensemble de son œuvre, prouvent que le mépris vis-à-vis de la littérature orale nègre ne fut pas un sentiment unanimement partagé par les Européens. Quand on parle de ceux-ci, dans leurs rapports avec les colonisés en général, avec les Nègres en particulier, on doit établir la distinction entre deux catégories d'hommes : entre ceux qui, d'une part, sont mus par un esprit colonialiste, donc assimilationniste ; et ceux qui, d'autre part, sont partisans du droit à la différence. Les premiers sont généralement des hommes de cabinet ; les seconds, dans la plupart des cas, des « hommes de terrain ».

L'on a beaucoup glosé sur le jacobinisme des Français, aussi bien en matière de politique intérieure qu'en matière de politique coloniale. Certains critiques littéraires comme Jacques Chevrier se sont même fondés sur ce jacobinisme pour conclure, hâtivement, à une différence entre littérature négro-africaine d'expression française et littérature négro-africaine d'expression anglaise. Et ce jacobinisme aurait conduit, sinon à ignorer, du moins à mépriser les valeurs civilisatrices des peuples colonisés, singulièrement, les manifestations culturelles des Nègres.

Certes, par le biais de son école, la France a cherché à rendre effectif le contenu de sa politique d'assimilation culturelle et, encore, dans les années 1950, ceux de ma génération déclinaient la rose et (leurs) ancêtres les Gaulois. Cependant, tout n'est pas aussi simple que l'on pourrait le penser.

Si, pour les théoriciens la colonisation consiste à propager hors des limites de l'Hexagone, la civilisation française, les colonisateurs, une fois sur le terrain, ont vite compris l'intérêt qu'il y a à être informé des réalités négro-africaines. A côté de ces « hommes du monde » comme Golbéry apparaît une seconde catégorie d'hommes : des chercheurs guidés par le souci de l'objectivité scientifique.

En réalité, la seconde catégorie d'hommes ne succède pas à la première. Il n'y a pas eu évolution du mépris à la méprise [(1)] mais évolution concomitante de deux attitudes, de deux modes d'appréciation, la seconde ayant fini par l'emporter sur la première.

[(1)] Même si tel est notre sous-titre qui, en réalité, aurait dû être : ***Mépris et méprise***.

Ainsi, le livre de Golbéry, **Fragment d'un Voyage en Afrique** paraît en 1802. Or, c'est également au début du XIXè siècle qu'un certain intérêt pour les créateurs littéraires négro-africaines commence à se manifester : en 1802, l'abbé Grégoire publie **De la littérature des Nègres**. (1)

La différence avec Golbéry est nette. Colin le fait remarquer : « Alors que, pour Golbéry, la musique africaine est une cacophonie inorganique, aux antipodes de l'art(…), l'Abbé Grégoire rapporte les paroles de Stedman : « qui leur accorde spécialement le génie poétique et musical, énumère leurs instruments à cordes et à bouche au nombre de dix-huit. » (2) Cette remarque de Roland Colin permet d'établir la distinction entre, d'une part, les partisans de l'infériorité des Nègres et, d'autre part, les partisans de l'égalité entre les races.

En exergue à son assai, l'Abbé Grégoire cite la maxime anglaise : *Whatever their tints may be, their souls are still the same*. (3) Et, signalant chez les Nègres, « un esprit vif et pénétrant, un jugement sain, du goût, de la délicatesse » il ouvre la voie aux africanistes.

Ceux-ci seront, au XXe siècle, légions. Souvent, ils choisissent de se spécialiser dans des recherches sur une ethnie bien déterminée.(4) Contrairement à l'Abbé Grégoire, ils ne travaillent pas sur des travaux déjà effectués ne rédigent pas des œuvres de seconde main : ils se rendent en Afrique, se mettent à l'écoute des « Anciens » (5) pour recueillir, transcrire, et traduire. Certains iront plus loin : essayeront d'analyser, de juger, d'interpréter. Leurs travaux auront une portée

---

(1) Le titre complet de l'essai est : **De la littérature des Nègres, ou, recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature, suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les sciences, les lettres et les arts**. Son auteur était membre de la Société des Amis des Noirs, société créée en 1744, en réaction contre la pratique de l'esclavage. Cependant, on n'a pas attendu le XVIIIe siècle pour prôner la reconnaissance du droit à la différence. Déjà, au XVIe siècle, dans son texte ***Des cannibales*** (**Les Essais**, 1, 31) Montaigne, après avoir vu à Rouen trois indigènes brésiliens, après s'être renseigné sur leurs us et coutumes écrit : « Je trouve qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation (celles des cannibales) sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ; comme de vray il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de la saison que l'exemple et idée des opinions et usances de païs où nous sommes ». Bien sûr, au XVIe siècle, ces lignes n'eurent aucun écho et l'esclavage s'instituant. Mais, deux siècles plus tard, avec son texte ***De l'esclavage des Nègres***, (**L'Esprit des lois** XV, 5), Montesquieu revient à la charge pour suggérer, de manières ironiques, (« ceux dont il s'agit sont si noirs qu'il est impossible de les plaindre. ») que, par-delà les différences de couleur, les hommes sont égaux entre eux. Finalement en 1974, fidèle aux idéaux de la Révolution de 1789, à l'esprit de la ***Déclaration des droits de l'homme et du citoyen***, sur proposition du député alsacien Victor Schoelcher, la Convention abolit l'esclavage.

(2) COLIN (R.) **Les Contes noirs de l'ouest africain** Page 30.

(3) « Quelle que soit leur couleur, leurs âmes sont toutes les mêmes ». Maxime attribuée à Mrs Robinson. (Cf. Colin. Op. cit.).

(4) Ainsi, on peut citer, parmi les plus illustres : Gaden Henri pour les Peuls, Maurice Delafosse, Dominique Zahan, Louis Tauxier et Dieterlen Germaine pour les Bambaras, Marcel Griaule pour les Dogons, l'Abbé Dupuis (devenu, après s'être défroqué, Dupuis Yacouba) pour les Sonrhaïs…

(5) En Afrique, quand un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle, d'après la célèbre formule d'Hamadou Hampâté Ba.

inestimable pour la connaissance de **l'âme africaine** [1] Senghor leur en sait gré : les situant dans une chaîne remontant au XVIIIe siècle, il écrit [1977 : 550] :

> *C'est une chance qu'après les soldats, les colons, les missionnaires, l'Université française ait, à son tour, exploré les continents et les civilisations pour en extraire les « substantifiques moelles »… Notre chance, c'est que l'Université, du moins la pensée française, ait commencé l'entreprise depuis le XVIIIe siècle : depuis Montesquieu et l'abbé Grégoire. Et l'on compte, au XXe siècle, nombre de Français parmi les spécialistes des civilisations non européennes.*

Cependant, si méritoires que furent les travaux des africanistes, ils ne donnèrent pas entière satisfaction, sont à lire avec beaucoup de circonspection. D'ailleurs, pour mieux apprécier les résultats auxquels ils sont parvenus, au terme de leurs recherches, on peut les classer en deux grandes catégories : d'un côté, ceux qui, après avoir vu, entendu et recueilli se sont gardés d'interpréter ; de l'autre, ceux qui, après leur collecte de « textes » se sont risqués à interpréter.

André Gide peut être considéré comme le meilleur représentant de la première catégorie. Voilà qui pourrait étonner car on ignore, quand on ne l'oublie pas, que Gide est l'auteur de deux livres sur l'Afrique : **Le Voyage au Congo** et **Le Retour du Tchad** , livres qui lui ont été inspirés par ce qu'il eut à observer durant un séjour qu'il effectua en Afrique Equatoriale Française [2], dans le courant des années 1925 – 1926. Dans son second livre, **Le Retour du Tchad**, il s'intéresse tout particulièrement à la civilisation du peuple sara. Comparant les chants populaires de ce peuple, il écrit : « Nos chants populaires près de ceux-ci paraissent pauvres, simples, rudimentaires ».[3] Poursuivant sa description [4]de la musique populaire sara, il ajoute ; « L'invention rythmique et mélancolique est prodigieuse et comme naïve »[5]

La description conduit Gide à s'exclamer : « mais que dire de l'harmonique ? » et à justifier son exclamation : « car c'est ici surtout qu'est ma surprise. Je croyais tous ces chants monophoniques. Et on leur a fait cette réputation, car, jamais de « chants à la tierce ou à la

---

[1] L'expression est de Maurice Delafosse qui l'a choisie comme titre d'une étude publiée en 1922 aux Editions Payot. Envoyé en Afrique subsaharienne française comme administrateur colonial, Delafosse (1870-1926) ouvrira la voie aux études africaines avec ses travaux d'africaniste, de linguiste, d'ethnologue, d'enseignant et d'essayiste.

[2] Fédération de colonies françaises qui regroupa, entre 1910, date de sa création et 1958, date de son éclatement, le Gabon, le Moyen-Congo (actuelle République Populaire du Congo) le Tchad, et l'Oubangui-Chari (actuelle RCA).

[3] Cité par Senghor in **Liberté 1**. Page 37.

[4] Nous avons préféré ce terme au terme « analyse » pour mieux souligner que Gide se contente de noter, en se gardant d'ajouter son cru, d'interpréter.

[5] Cité par Senghor. Ibidem.

sixte . » [1] De cette exclamation et de sa justification, il tire la conclusion suivante : « Mais cette polyphonie par élargissement et écrasement du son est si désorientante pour nos oreilles septentrionales, que je doute qu'on puisse la noter avec nos moyens graphiques. » [2]

Donc, la reconnaissance d'une caractéristique de la musique sara : celle de « l'harmonique ». Mais aussi, la reconnaissance de son incapacité à « noter », donc, à expliquer cet harmonique. Grâce à cette seconde reconnaissance, Gide a pu se garder de la méprise. Son exemple sera peu suivi.

En effet, les africanistes constituant la seconde catégorie vont s'efforcer d'expliquer. Leurs différentes tentatives mèneront à des aberrations. Sur ce point, l'on pourrait multiplier les exemples. Mais le cas de Blaise Cendrars suffit, pour les résumer, dans leurs grandes lignes. Dans l'avant-propos de son **Anthologie nègre** ; il écrit « L'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain ».[3] Voilà qui lui fait honneur. Malheureusement, dans ses efforts d'interprétation, « n'ayant pas encore été en Afrique, il présente les textes d'un point de vue logique européen. »[4] Cela lui valut d'être violemment critiqué par Janheinz Jahn : « Cendrars (…) cueillit dans le matériel des chercheurs quelques roses et les rendit en français. A cette occasion il mélangea les traditions des différents peuples pour aboutir à une cosmogonie de son propre schéma. »[5]

3. En définitive…

La poétique négro-africaine, n'a pas été formulée avant Léopold Sédar Senghor pour deux raisons.

La première raison : les civilisations négro-africaines sont des civilisations de l'oralité. Les différents acquis culturels y sont conservés, grâce à la mémoire, non à l'écrit. L'art de parler y était particulièrement pratiqué par une caste : celle des griots [6]. Ceux-ci, au terme de leur formation, étaient possesseurs d'un ensemble de procédés susceptibles de donner à la parole, lors de sa profération, le pouvoir d'agir sur l'homme, pour le persuader ou le convaincre :

---

[1] Ibidem.
[2] Ibidem.
[3] Cité par Robert Cornevin in **Littérature d'Afrique noire.** Paris, Presses Universitaires de France, 1971, page 91.
[4] CORNEVIN (R.) Op. cit. Page 91.
[5] Cité par Robert Cornevin. Op. cit. Page 91.
[6] Tout au moins dans la zone soudano-sahélienne.

d'émouvoir. Mais cet ensemble de procédés n'était pas codifié par écrit. Il était transmis oralement, lors d'une initiation qui durait des années.

L'inexistence de l'écriture [1] servit de prétexte à un préjugé racial qui fit accroire l'inexistence d'une authentique littérature négro-africaine. Donc :

> *... on a, d'abord, nié qu'il y eut une poésie négro-africaine ... et, par voie de conséquence, une poétique négro-africaine.*

La seconde raison : les insuffisances des méthodes d'investigation employées par les africanistes. Certes, avec Senghor, avant Senghor, ceux- ci comprirent qu'[1964 : 75] :

> *Il n'y a pas de civilisation sans une littérature qui en exprime et illustre l es valeurs, comme le bijoutier les joyaux d'une couronne.*

Leur entreprise de réhabilitation ne manque pas de mérite. Ainsi, des recherches assez approfondie amèneront Roland Colin à constater que : « La littérature africaine a des choses qui concernent tous les hommes, elle a un ton, un style, un art pour les dire, comparables dans leur force au ton, à l'art, au style des autres littératures du monde » [2]

Cependant, quelque louable que fut cette entreprise de réhabilitation, elle souffre d'insuffisances notoires.

La première insuffisance se situe au niveau de la transcription des « textes » recueillis. D'abord, tous les africanistes ne sont pas des linguistes : d'où la confusion entre certaines termes, notamment, entre des homonymes d'une part, des paronymes d'autre part. [3] Ensuite, et surtout, la transcription ne peut pas rendre l'expression orale dans tout ce qu'elle possède de

---

[1] Encore, en 1985, il en est qui soutiennent que, sans écriture, pas de patrimoine culturel. Ainsi, dans le numéro 436 (janvier 1986) de la revue **Historia**, le Pr. A.G. Hamman écrit : « Ainsi le livre est la conscience de l'humanité et le témoin de sa culture. Sans les textes, qu'ils soient écrits sur papyrus, sur pierre ou sur parchemin, que saurions-nous de notre passé, de la civilisation des peuples, de leur art et de leur poétique, de leur histoire et de leur religion? » Heureusement que, comme pour lui donner la réplique, dans le même numéro, présentant **L'Archéologie, histoire des découvertes** de H.P. Eydoux, Christian Melchior Bonnet écrit : « Partout les hommes ont laissé leurs traces, qu'elles soient œuvre d'art ou parcelle de leur vie quotidienne. L'archéologie tente de reconstituer la trame des mondes perdus (…) elle est devenue la grande pourvoyeuse de l'Histoire. Sans elle, que connaîtrions-nous des Sumériens, des Hittites, des Egyptiens et tant d'autres civilisations ?

[2] COLIN (R.) **Littérature africaine d'hier et de demain**. Op. cit. Page 18.

[3] Confusion rendue possible par le fait notamment que beaucoup de langues de la zone soudano-sahélienne sont des langues à ton.

caractéristiques stylistiques[1]. Or, c'est bien le style qui établit la différence entre la poésie et la prose. N'ayant pas su cerner les multiples facettes de ce style, les africanistes, tout en reconnaissant l'existence d'une littérature négro-africaine orale ne purent situer au sein de cette littérature, la part de la poésie, comme le fait remarquer Senghor [1977 : 282] :

> *Mais lorsque j'étais jeune étudiant, les professeurs et autres africanistes niaient qu'il y eût une poésie Négro-africaine : simplement de « la prose rythmée ».*

La seconde insuffisance se situe au niveau de la conception que les africanistes eurent de l'art nègre en général [1977 : 227] :

> *Depuis le début du siècle et les éclats de l'Ecole de Paris depuis le cubisme et le surréalisme, on a beaucoup parlé de l'Art nègre : en Europe et en Amérique. Pour dire, tantôt, le ravalant à un document ethnographique, qu'il ignorait la notion de beauté ; et, tantôt, le confondant avec un talisman, qu'il était religion ou magie. Aucune de ces définitions n'est exactement vraie.*

Ces deux insuffisances renvoient à une même réalité : africanistes [2] et professeurs, s'intéressant aux productions culturelles négro-africaines n'ont pas compris jusqu'à quel point, *l'art nègre a un sens profond de beauté*. Ils se sont surtout préoccupés de découvrir les fonctions sociales de cet art, négligeant, du coup, qu'il répond à une esthétique bien précise, repose sur une conception du beau qui n'est plus celle que définissent et précisent les canons européens Senghor décèle les raisons pour lesquelles les africanistes ne purent découvrir l'esthétique de la poésie négro-africaine : sa poétique.

La première raison tient au fait que, dès le départ, les recherches furent mal orientées : elles ont commencé par là où elles ne devaient pas commencer ; d'où la remarque de Senghor, dans son exposé fait à la Rencontre des Poètes francophones d'Hautvillers (3-5 octobre 1975) [3] .

> *La méprise a commencé au début du siècle, quand on a cherché une esthétique dans l'Art nègre et il est vrai qu'il repose sur une esthétique, et qui n'est pas inconsciente, où il fallait d'abord chercher une méta-physique : une re-ligion plus qu'un art.*

---

[1] Cf. l'aveu d'André Gide, rapporté plus haut, à propos de l'harmonique.
[2] A propos des africanistes, il y a toujours lieu de tenir compte de la distinction entre les deux catégories dont nous avons parlé précédemment.
[3] Rencontre organisée par le Français Pierre Emmanuel et le Mauricien Edouard Maunick. L'exposé de Senghor s'intitule : ***De la Poésie française à la poésie francophone ou apports des Nègres à la poésie francophone.***

La seconde raison tient au fait que les chercheurs européens ont essayé d'étudier le vers négro-africain comme qui étudierait le vers français : à partir du syllabisme [1977 : 383] :

> *Ce qui a, pendant longtemps égaré les chercheurs, c'est que les vers transcrits ne présentaient pas le même nombre de syllabes. Et de fait, ils ne donnent pas, tous, le rythme entier du vers.*

En définitive, conscient des insuffisances de la recherche des africanistes, ayant décelé les raisons de cette insuffisance, Senghor va pousser plus loin et découvre les lois de la poétique négro-africaine.

II. UNE DÉCOUVERTE FONDAMENTALE

L'expression est de Léopold Sédar Senghor lui-même. Il l'emploie à propos de sa découverte des lois de la poétique négro-africaine ; plus précisément ; des caractéristiques du vers négro-africain. Cette découverte ne s'est pas effectuée d'un coup. Dans son essai intitulé ***Guillaume Apollinaire et l'Afrique noire***, établissant un parallèle entre lui et l'auteur d'**Alcools**, il écrit [1977 : 503] :

> *Guillaume Apollinaire n'avait pas étudié la poésie négro-africaine, moi-même, je ne l'ai fait qu'assez tard, quand, jeune professeur, j'enseignais à Tours.*

Donc, une découverte assez tardive. Avant qu'elle soit effectuée, Senghor est passé par une période d'incrédulité. Mais cette incrédulité ne l'a pas empêché de donner parfois dans l'erreur.

Cette erreur se décèle dans le texte daté de 1937 et intitulé ***Le Problème Culturel en A.O.F***, un texte de conférence. Senghor y reconnaît qu'il n'existe pas de civilisation sans littérature. Mais cette reconnaissance est immédiatement suivie de ce que l'on peut considérer comme une malheureuse précision. En effet, sans ambages, Senghor ajoute [1977 : 503] :

> *Et sans littérature écrite, pas de civilisation qui aille au-delà de la simple curiosité ethnographique.*

Heureusement, cette phrase est à considérer comme une déclaration de circonstance[(1)]. En portant, ultérieurement, le texte à la connaissance du public, grâce à l'édition de **Liberté1**, Senghor la rapporte, mais pour préciser, en note : *Depuis, je suis revenu sur ce jugement par trop sommaire* (Ibidem) Aussi, est-ce surtout son incrédulité qui doit retenir l'attention car, sans elle, la découverte n'aurait pas eu lieu. Après avoir rapporté ce que ses professeurs lui enseignaient sur la littérature orale quand il était étudiant, il ajoute : *J'étais incrédule naturellement.* [1977 : 503]. Il y a lieu de parler, à propos de cette incrédulité, d'un véritable doute cartésien. Senghor refuse de croire à ce qu'on lui enseigne. Mais il ne reste pas enfermé dans ce refus. Au contraire, ce refus lui est tremplin, point de départ pour la quête de la certitude. Cette quête débouche sur la révélation et, dans plusieurs essais insérés dans le recueil **Liberté 1**, Senghor a donné des précisions sur les caractéristiques de sa découverte. [(2)]

Mais, c'est dans l'essai ***La Parole chez Paul Claudel et les Négro-Africains*** que ses propos sont assez explicites sur la manière dont s'est effectuée cette découverte. Par la suite, il reprendra ces propos, chaque fois que l'occasion lui est donnée de se prononcer sur la poétique négro-africaine [(3)] . Voici en quels termes il relate les circonstances de la découverte [1977 : 382] :

> *... en captivité, écoutant l'enregistrement d'un linguiste allemand-autrichien exactement – un de nos gardiens, je lui criai : Eurêka, « j'ai trouvé la poétique négro-africaine ! » Le lendemain, je mis le poème en formule mathématique. Ce qui, seul, pouvait prouver que c'était un poème.*

En 1981, dans un article intitulé ***Combat pour la Démocratie*** [(4)] il revient sur cette découverte, en la rattachant, à sa *défense et illustration des valeurs civilisatrices du monde noir :*

> *C'était en 1945. Le professeur de Langues et Civilisations négro-africaines, que j'étais devenu, à l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer passait une partie*

---

(1) Personnellement, nous estimons que cette erreur est due à la passion avec laquelle Senghor a défendu une cause : celle du droit à une enseignement moderne pour les colonisés, dans leur majorité.

(2) Parmi ces essais, on songe, en particulier à ***L'Afrique noire : la civilisation négro-africaine*** (P. 70-82) ; ***L'Apport de la poésie nègre au demi-siècle*** (P. 133-146) ; ***Langage et poésie négro-africaine*** (P .202-217) ; ***Comme les lamantins vont boire à la source*** (P. 218 – 227) ; ***Le Langage intégral des Négro-Africains*** (P. 237-240) ; ***Linguistique négro-africaine*** (P. 329-333) .

(3) Ainsi, nous accordant un entretien, le 23 janvier 1985, en son domicile parisien, 1, Square Tocqueville dans le XVIIe, il nous confie : *Quand je suivais les cours de l'Institut d'Ethnologie de Paris, n'est-ce pas, les professeurs, non seulement là, mais ailleurs, aux Langues Orientales, à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, soutenaient la thèse selon laquelle, il n'y avait pas de poésie en Afrique noire, il n'y avait que de la prose rythmée, il n'y avait pas de métrique. Or, en écoutant des poèmes enregistrés par un professeur autrichien, je lui ai dit, sautant de joie : « Eurêka ! » Il m'a dit : « qu'est ce que vous avez trouvé ? » « J'ai trouvé qu'il y a une poésie négro-africaine. Vous voyez, ce que vous venez d'entendre, ce n'est pas un conte, c'est un poème. Et je peux mettre en formule mathématique votre poème ». C'était ce poème-ci : (il le déclame et commente) ... et j'ai remarqué qu'il y avait 1-2-3 ; 1-2-3 ; 1-2-3 ; 1-2-3. Il y avait trois mètres et chaque mètre avait trois syllabes ».*

(4) **Jeune Afrique**. No 1046 du 21janvier 1981.

> *de ses vacances au Maroc. Il s'agissait de me refaire des forces avant de revenir au pays où je devais recueillir des textes de poèmes sérères pour une thèse complémentaire de doctorat d'Etat. Le travail devait être d'autant plus aisé que, pendant mes deux années de prisonnier de guerre, j'avais fait une découverte fondamentale pour la Négritude : en mettant en formules mathématiques des poèmes sénégalais, j'avais prouvé, scientifiquement, qu'il existait une poésie négro-africaine ; avec une prosodie et une métrique originale, et non une simple « prose rythmée » comme l'avaient dit, jusque-là, les africanistes européens.*

En 1954, participant à la Deuxième Biennale Internationale de Poésie, à Knokke-le-Zoutte, en Belgique, Senghor rédige l'essai ***Langage et poésie négro-africaine***, y donne la transcription [(1)] du poème enregistré par le linguiste autrichien et, à l'intention de son auditoire, le déclame Il s'agit, au total, de quatorze vers. Senghor les a appris par cœur et les déclame admirablement, chaque fois qu'il en a l'occasion Voici la transcription du poème :

> *yâga nâ yâga nâ yâga nâ*
> *dâu rèn sog a nyeu*
> *woï ! bissimilaï ! dyâma ndôrân di dôr*
> *lau la tyat lau la xèl lau la bet*
> *lu la lâmèny u dôm adama*
> *kuluxum lu djigèn suku dyur*
> *woï ! dyanxa ndau tâtyulên gôr a yiu*
> *gôr a yiu tyamèny al dyogoma*
> *woï ! gewel-ô rekel sâ ndaré li*
> *aï danya bon danya bon danya bon*
> *bala ngâ xam né ai danya bon*
> *ndende dijib ndaré dyib tama dyib*
> *bê sabar nâka tya bôr baïmbalax*
> *taya lâ nga xam né ai danya bon*

Il les a déclamés en notre présence, comme il les a déclamés : à Londres, en juillet 1972, lors du Congrès d'Etudes mandingues ; en 1976, lors d'une importante interview accordé à Edouard Maunick ; en juillet 1972, lors de son intervention au Congrès International de Brangues, organisé par les amis de Paul Claudel. Son intention était, à l'époque, d'informer un auditoire européen, de le sensibiliser à ce qu'il considère comme une [1964 : 167] :

> *… alchimie verbale des poèmes négro-africains qui feraient les délices d'Isidore Isou et de ses lettristes.*

[(1)]A propos de cette transcription, Senghor précise, en note : *J'adopte ici une transcription phonétique de compromis : entre la transcription de l'Institut International des Langues négro-africaines (D. Westermann) et l'usage français que j'ai adopté par ailleurs. L'ouverture des voyelles n'est indiquée que pour la lettre e qui devient è, é ou e (muet.)*

Aussi se contente-t-il de recommander à son auditoire, avant la scansion : *Ecoutez plutôt ce poème gymnique wolof.* (Idem) avant d'ajouter, comme pour se justifier de n'avoir ni traduit, ni commenté [1964 : 167] :

> *Inutile de traduire puisque le public est plus sensible à l'harmonie des mots qu'à leur signification.*

En définitive, il faudra attendre les assises de Brangues, soit cinquante années après qu'il l'eut écouté pour la première fois, pour que Senghor traduise le poème et le commente longuement.[1]

Voici la traduction qu'il donne du poème :

Il y a longtemps, il y a longtemps, il y a longtemps !
Oui c'est vrai !
Grâce à Dieu ! paix ! (et) commence le commenceur
Oui c'est vrai !
Dieu me protège de la pointe de la pensée de la langue
Oui c'est vrai !
Dieu me protège des langues des enfants d'Adam
Oui c'est vrai !
Toute la gente humaine que la femme à genoux engendra
Oui c'est vrai !
O jeunes filles applaudissez le jeune homme de grâce
Oui c'est vrai !
Le jeune homme de grâce, frère de Diogoma
Oui c'est vrai !
O mon griot, bats ton ndaré
Oui c'est vrai !
Terrible est l'antagoniste terrible est l'antagoniste terrible est l'antagoniste
Oui c'est vrai !
Que batte ndeundeu que batte ndaré que batte tama
Oui c'est vrai !
Et que galope le sabar (oh) sur les bords
Oui c'est vrai !
Alors tu sauras que terrible est l'antagoniste
Oui c'est vrai ! [2]

Après avoir traduit, Senghor commente. Pour l'instant, réservons ce commentaire et concluons.

---

[1] Les assises de Brangues : il s'agit du Congrès International organisé par les amis de Paul Claudel, le 27 juillet 1972 à Brangues. Invité d'honneur à ce congrès ; Senghor s'y illustra par la communication intitulée ***La parole chez Paul Claudel et les Négro-Africains***, éditée, l'année d'après, par les NEA de Dakar avant d'être inséré dans **Liberté 3.**

[2] cf. ***La Parole chez Paul Claudel et les Négro-Africains***. P. 52. Les mots soulignés sont des noms d'instruments de musique à propos desquels Senghor a donné des précisions dans le glossaire placé à la fin de **Œuvre poétique** et qui, par la suite a été enrichi par des spécialistes de son œuvre comme Lilyane Kesteloot, Daniel Delas, Robert Jouanny.

Nous avons intitulé ce chapitre : ***La Poétique retrouvée***; et le précédent : ***A la recherche de la poétique***. Dès ce premier chapitre, nous n'avons pas manqué de souligner l'importance que nous attachons à l'article défini *la* placé devant le terme *poétique* dans les deux titres. Et, au passage nous avons suggéré l'idée d'une analogie avec Marcel Proust. Nous avions alors, en mémoire, ces titres que sont : **A la recherche du temps perdu** et **Le temps retrouvé**.

En effet, il existe une analogie entre l'expérience proustienne et l'expérience senghorienne. Chez les deux écrivains, il est question de quête ; dans les deux cas, cette quête ramène vers le passé pour redécouvrir ce qui a déjà existé et, dans les deux cas, cette quête s'effectue et aboutit pour l'intermédiaire de sensations. Enfin, pour les deux écrivains, au terme de la quête se situe la même révélation qui, loin d'être une fin en soi, oriente plutôt vers une nouvelle conception et de l'écriture et de sa signification.

Avec le « retour aux profondeurs » par l'intermédiaire d'une série d'« apparences (…) traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées », Marcel Proust découvre que : le grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c' était de retrouver, de ressaisir de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous requérions avant de mourir sans avoir connue et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie… »[(1)]

Donc, au terme de sa quête, Proust découvre ce qu'il nomme « la vraie vie » et l'oppose à l'existence faite de conventions sociales. De même, au *Front Stalag 230*, Senghor découvre la vraie poétique, celle qui a d'abord existé avant que le rationalisme et la désacralisation de l'univers n'amènent à élaborer différentes poétiques aussi conventionnelles les unes que les autres. La poétique découverte par Senghor est celle du pré-temps du monde [(2)], celle qui, aux premiers âges de l'humanité conférait à la parole du Démiurge ou du Thaumaturge, la puissance du Verbe divin.

Nous avons qualifié cette poétique de négro-africaine. Uniquement, pour une question de commodité. Cependant, notre qualification ne manque pas de pertinence. En effet, s'il est

---

[(1)] Cité par Lagarde, Michard… in **XXe siècle**. Ed. Bordas.
[(2)] L'expression est de Senghor qui l'utilise pour désigner les premiers âges de l'humanité.

question d'une poétique des pré-temps du monde, du « printemps des peuples » comme dirait Aimé Césaire ; comment oublier que les Négro-Africains, à l'instar de beaucoup d'autres peuples, ont choisi de rester des primitifs ? [1] N'ont-ils pas, des millénaires durant refusé de rompre le cordon ombilical qui relie l'homme aux forces du Cosmos ? En choisissant de rester des primitifs, ils ont, du coup, choisi de rester fidèles à la vraie poétique. Cette poétique ne leur est pas propre. On la décèle, Senghor la décèle chez d'autres peuples, dont les peuples européens qui, les premiers, ont été gagnés par le rationalisme. Ainsi, dans la conclusion de son essai ***Comme les lamantins vont boire***, il écrit :

> *Il est temps d'arrêter le processus de désagrégation du monde moderne, et d'abord de la poésie. Il faut restituer celle-ci à ses origines, au temps qu'elle était chantée – et dansée. Comme en Grèce, comme en Israël, surtout dans l'Egypte des Pharaons. Comme aujourd'hui en Afrique noire.*

Au chapitre suivant, il sera question des convergences ente la poésie orale négro-africaine et certains poètes français. L'occasion nous sera alors donnée de revenir plus longuement sur l'existence de la vraie poétique chez d'autres peuples. Pour l'instant, nous ferons seulement remarquer ceci : la poétique découverte par Senghor au ***Front Stalag 230*** n'est pas l'apanage des seuls Négro-Africains ; mais, au XXe siècle si l'on situe ceux-ci par rapport aux Européens, on constate qu'elle les caractérise. Et ce, pour les raisons que nous avons évoquées plus haut. Senghor, avec la découverte de cette poétique, va s'orienter vers une création littéraire marquée de sceau de la Négritude. Mais, avant d'en arriver à cette création, il serait nécessaire d'examiner les conséquences de *la découverte fondamentale*. Le chapitre suivant sera consacré à cet examen.

---

[1] Terme à considérer sans aucune nuance péjorative : « primitifs » parce qu'ils sont restés près des sources, pas parce qu'ils sont inférieurs aux autres.

ASSIMILER NON ETRE ASSIMILE

L'*Eurêka* prononcé par Léopold Sédar Senghor au *Front Stalag* 230 marque l'aboutissement d'une quête. La poétique qu'il y découvre possède ses lois et, en maints essais, il les a formulées ; plutôt, il les a décrites, dans la mesure où il ne fait que porter à la connaissance du public ce qu'il n'a pas lui même inventé, créé. En la matière, il apparaît plus comme vulgarisateur que comme un législateur : il ne formule pas les lois de la poétique négro-africaine, il en décrit les caractéristiques.

Nous aurions pu, aurions dû développer ces caractéristiques au chapitre précédent. Il était, en effet, logique de parler, tout de suite, du contenu de la découverte. Cependant, nous nous sommes gardé de procéder ainsi, afin d'éviter des reprises d'idées. Senghor lui-même incite à procéder ainsi car, décrivant ces caractéristiques, il ne manque pas de les comparer aux caractéristiques de la poétique française traditionnelle, afin de mieux souligner les différences. Or, la découverte de ces lois l'a conduit à rompre avec les modèles classiques, à s'orienter vers l'originalité, en conformité avec le génie de son peuple. Aussi avons-nous choisi de parler de ces lois en parlant de la rupture d'avec la poésie française traditionnelle.

Toutefois, avant d'en arriver à cette rupture, nous signalerons que la « découverte fondamentale » faite au *Front Stalag* 230 a permis, par la suite, d'effectuer une seconde découverte, que nous qualifierons d'*essentielle*.

Donc, une *découverte fondamentale* suivie d'une *découverte essentielle* explique l'orientation de la création poétique senghorienne à partir de 1935, après ce que, à la suite d'Armand Guibert, nous avons appelé *la période de juvenilia.*

Le présent chapitre traitera donc trois points : la découverte essentielle, la rupture avec les poètes de l'Hexagone, les convergences entre Senghor et certains de ces poètes.

I. LA DECOUVERTE ESSENTIELLE

Après la découverte fondamentale, véritable trouvaille, la découverte essentielle. Les deux sont liées, la seconde découlant de la première ; d'où les épithètes : *essentielle* et *fondamentale*[1].

---

[1] Les dictionnaires donnent les deux mots comme synonymes, tout en prenant soin de préciser la nuance de sens qui les différencie, en partant de leur racine respective. Selon le **Dictionnaire des Synonymes**, (éditions Hachette,

Grâce à celle-ci, Senghor prend conscience de l'existence d'une authentique poésie orale négro-africaine et de sa principale caractéristique : la parole rythmée. Avec celle-là, il saisit la raison pour laquelle cette parole est rythmée.

Cette raison tient à la place et à la fonction de l'art dans la société négro-africaine. Elle échappe à bon nombre de nos contemporains, occidentaux ou occidentalisés. Aussi, son élucidation nécessite-t-elle une comparaison entre deux conceptions : celle de l'art en Occident et celle de l'art en Afrique noire.

1. Place et fonction de l'Art dans les sociétés occidentales

L'Occident, de nos jours, est constitué par des sociétés hautement industrialisées. Le progrès, toujours accru, des sciences et des techniques, le matérialisme et la désacralisation de l'univers qu'il engendre, ont assigné à l'art une place et une fonction plutôt secondaires.

Certes, dans ces sociétés, l'on reste conscient que l'on ne pourrait se passer des artistes, que l'art n'est pas constitué par un ensemble d'activités, de productions totalement insignifiantes. En effet, dans l'ouvrage collectif **L'Homme et son Art**, on lit : « Dans une société d'esprit scientifique comme la nôtre (…) bien qu'aucun mot ne puisse le définir, nous éprouvons l'importance de l'art dans notre vie. On ne peut imaginer un monde sans musique ni danse, sans théâtre ni littérature ; un monde privé de sculpture, d'architecture, de peinture ; un monde où les objets familiers seraient dépourvus de décors et de formes esthétiques. » [(1)]

De cette citation après avoir souligné l'expression « société d'esprit scientifique » retenons la dernière proposition et, plus particulièrement, le mot « décor », l'expression « formes esthétiques ». Ils résument bien la fonction de l'art en Occident : l'art y est, d'abord, ornement. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter au dialogue entre M. Beckford, le lord-maire de la ville de Londres et le jeune poète Chatterton [(2)].

Paris, 1956) : est *essentiel* ce qui est « de première importance, en parlant d'un élément nécessaire, indispensable, sans lequel une chose ne peut exister » ; est *fondamenta*l ce qui sert de fondement à une chose. Ainsi, avec *la découverte essentielle,* Senghor trouve ce sans quoi on ne saurait expliquer, justifier le contenu de *la découverte fondamentale*.

[(1)] Collection « Les Chemins de l'Humanité ». Editions Tallandier, Paris ; 1966. Page 20.

[(2)] M. BECKFORD. Votre histoire est celle de mille jeunes gens. Vous n'avez rien pu faire que vos maudits vers, et à quoi vous sont-ils bons, je vous prie ? Je vous parle en père moi, à quoi vous sont-ils bons ? Un bon Anglais doit être utile à son pays. Voyons un peu, quelle idée vous faites-vous de nos devoirs à, tous tant que nous sommes ?

Bien sûr, les choses ne sont pas aussi simples que cela. Le caractère sublime de l'acte créateur reste reconnu. Des artistes produisent pour témoigner. S'opposant à Malherbe, Hugo sacre la poésie arme de combat. A sa suite, bon nombre d'écrivains, d'artistes, récusant la théorie de « l'art pour l'art », insistent sur la nécessité de s'engager, de mettre l'art au service d'une cause généreuse, d'où la célèbre diatribe de Jean Paul Sartre contre Gustave Flaubert.

Mais, tout cela ne suffit pas pour que l'on puisse parler, en Occident, du rôle primordial [(1)] de l'art. C'est encore deux phrases de M. Beckford qui, le mieux aident à clarifier le débat. Reconnaissant que, jeune, il écrivait lui aussi, composait des poèmes, il prend soin de préciser : « Mais je ne donnais aux Muses que le temps perdu. Je savais bien ce qu'en dit Ben Johnson : que la plus belle Muse du monde ne suffit pas à nourrir son homme, et qu'il faut avoir ses demoiselles-là pour maîtresses, mais jamais pour femmes. » [(2)] En un mot, M. Beckford conseille que la poésie et, partant, l'art en général, soit considérée, non comme la principale activité de l'homme, mais comme une activité secondaire ; pire, comme un simple passe-temps. Certes, l'on ne saurait oublier un fait : M. Beckford est le représentant d'une bourgeoisie ascendante [(3)] très peu portée sur les choses de l'esprit, plus préoccupée par des questions de productivité, de rentabilité : de gestion. Son cas peut donc être un exemple probant. Mais, il est une seconde certitude : en matière de conception artistique, M. Beckford est le représentant d'un courant d'opinion très répondue dans les sociétés occidentales, depuis que le succès de la Renaissance fit reculer le mysticisme médiéval, d'où la remarque de Senghor [1964 : 34] :

> *Comment en aurait-il été autrement dans un monde asservi à la matière et à la raison, où l'on ne dénonce la raison que pour proclamer le primat de la matière ?*

Sa remarque, à propos de la place qu'occupe l'art dans les sociétés occidentales, est plus explicite quand, s'adressant aux professeurs de la Sorbonne, il déclare : [1964 : 317]:

CHATTERTON. (…) Je crois les comprendre, milord. – l'Angleterre est un vaisseau. Notre île en a la forme : la proue tournée vers le nord, elle est comme à l'ancre au milieu des mers, surveillant le continent. Sans cesse, elle tire de ses flancs d'autres vaisseaux faits à son image, et qui vont la représenter sur toutes les côtes du monde. Mais c'est à bord du grand vaisseau qu'est notre ouvrage à tous. Le Roi, les Lords, Les Communes sont au pavillon, au gouvernail et à la boussole ; nous autres, nous devons tous avoir les mains aux cordages, monter aux mâts, tendre les voiles et charger les canons ; nous sommes tous de l'équipage et nul n'est inutile dans la manœuvre de notre glorieux navire.
M. BECKFORD. Pas mal, pas mal, quoiqu'il fasse encore de la poésie ; mais en admettant votre idée, vous voyez que j'ai encore raison. Que diable peut faire le poète dans la manœuvre ?

(1) L'épithète « primordial » est prise, ici, au sens premier du terme : « qui existe depuis l'origine. »

(2) Vigny (A) Op. cit.

(3) Ce n'est pas hasard si, depuis 1930, le terme bourgeois est employé au sens péjoratif pour désigner une « personne incapable d'apprécier ce qui est désintéressé, gratuit, esthétique », par opposition à « artiste ». D'où la phrase de Flaubert : « j'appelle bourgeois quiconque pense bassement. » (Cf. **Petit Robert 1)**.

> *Vos tentations, auxquelles vous avez parfois succombé, c'est la dichotomie et, partant, l'idéalisme ou le matérialisme. Vous avez trop souvent opposé l'esprit à la matière, la raison au cœur, la science à la foi – ou à l'art – pour ne pas vous être aperçus du danger. Le danger de créer un monde de machines sans âme, je veux dire sans chaleur humaine.*

La parenthèse contenue dans la citation retient l'attention : de l'opposition de « la science à la foi – ou à l'art – résulte le drame de l'artiste ; de Chatterton, par exemple ; mais aussi, avant lui, du poète de la Bohème, des « poètes maudits ». Cette opposition engendre le divorce entre l'artiste et son public. Celui-là se fait une haute idée de son métier, lui assigne une noble fonction, le considère comme une activité vitale. Malheureusement, auprès de celui-ci, du grand public, il ne trouve pas l'écho souhaité. Quelques cénacles, quelques chapelles, quelques esprits distingués, généralement des universitaires, s'intéresseront à la signification de son œuvre, à la révolution qu'elle opère dans le monde des idées ; le gros du peuple ne la considérera que comme simple objet de loisir.

Les origines de ce drame se situent assez loin, dans l'histoire. L'Occident, près de deux mille ans durant, est resté, en matière de création artistique, tributaire de la Grèce. Or, de l'art, de la sculpture grecque en particulier, on admire, principalement, les chefs d'œuvre du Ve siècle. Mais, avant cette période qui est également celle du classicisme grec, une autre forme d'art a existé, dont la parenté avec l'art sacré de l'Egypte pharaonique a été soulignée par les spécialistes : [1] par Senghor qui, également, a reconnu la similitude entre la statuaire égyptienne et la statuaire pré-hellène : le petit bonhomme des Cyclades.

L'histoire de l'art grec fait donc constater qu'il y a eu évolution. On est passé des *koraï* et *kouroi* du VIIe siècle aux dieux et éphèbes du Ve siècle car : « la dynamique propre qui anime toute la civilisation hellénique, un goût prononcé du mouvement et de la vie se lasseront vite de la raideur de leurs modèles égyptiens. La transition des figures extrêmement stylisées, telles que les premiers *kouroi* du VIIe siècle et du début du VIe siècle, aux statues viriles du Ve siècle avant Jésus Christ s'effectue très rapidement : la rigidité, la gravité engendre progressivement la souplesse. »[2]

---

[1] A propos de cette parenté, on lit dans **Univers des connaissances** (vol 4 Editions Edilec page 802) : « Les Grecs surgiront d'une quantité de petits royaumes dont les cultures auront subi l'influence des cultures périphériques (…) Il n'est donc pas surprenant que leurs premières styles offrent des affinités avec l'art égyptiens. Les stèles ou monuments funéraires de l'ancienne Grèce font preuve d'une technique similaire à celle des reliefs des tombes égyptiennes et l'influence nilotique se révèle aussi dans la frontalité des *korai* et *kouroi*» .

[2] **Univers des connaissances**. Op.cit. Page 802.

Cependant, « la dynamique », le « goût prononcé du mouvement et de la vie » ne suffisent pas, à eux seuls, pour expliquer l'évolution de l'art grec du hiératisme oriental à la souplesse de l'âge classique. Cette évolution s'explique, en premier lieu, par un changement de mentalité qui est à l'origine, sinon de la désacralisation de l'univers, du moins, de sa démythification.

« La raison est hellène », a écrit Léopold Sédar Senghor. Pour vraie qu'elle soit, cette phrase ne doit pas amener à ignorer que la Grèce, elle aussi, a connu une période mythique, illustrée, notamment, par les mystères d'Eleusis et l'orphisme, comme l'Afrique noire en connaît encore, d'où la constatation de l'helléniste Senghor, à propos de la similitude…*entre les mystères grecs et les cérémonies négro-africaines d'initiation*.

Mais, à partir du VIe siècle, les mythes ne donnent plus satisfaction. L'essor des cités grecques d'Asie mineure favorise la naissance de l'esprit scientifique. Des essais d'explications rationnelles de l'univers tentés et proposés : à côté de la mythologie se développe la philosophie ; et, sous la plume de Pythagore et de ses continuateurs apparaissent des mots et expressions comme : *loi, mesure, proportion, nombre d'or, harmonie universelle*… Ils finiront par s'imposer dans les domaines de l'action, de la connaissance et de l'éthique, devenant ainsi les valeurs suprêmes de la civilisation hellène ; Apollon l'emporte sur Dionysos, les cultes officiels sur les cultes populaires, la connaissance rationnelle sur la pensée magique.[1]

Cette révolution intellectuelle consacrant la naissance de l'esprit scientifique eut des conséquences sur la création artistique. Celle-ci cesse d'être le fait du peuple pour devenir l'apanage des spécialistes. Depuis cette révolution, on a pu écrire : « l'art grec est d'abord un art de l'intelligence et de la pensée qui s'appuie sur la vérité formelle de la nature ; l'homme y maîtrise les forces extérieures de l'univers.» [2] Ainsi s'effectue le passage de *l'art populaire* aux

---

[1] A propos de l'intellectualisation de l'Art, de sa rationalisation, deux passages du livre déjà cité. **Univers des connaissances**, sont assez révélateurs. Le premier (page 776) est relatif à Phidias qui, avec « son école élaborèrent en sculpture un idéal classique de la beauté fondé sur la perfection physique de l'athlète, perfection où se retrouve la recherche du fragile équilibre entre l'être et le mouvement, le temps et l'éternité, caractéristique de la pensée et de civilisation grecque dans son ensemble. » Le second passage est relatif au Parthénon (page 803) : « Le contenu idéologique du programme iconographique du Parthénon, son symbolisme, semble s'inspirer de la doctrine d'Anaxagore, l'ami de Périclès, de l'esprit divin se manifestant à travers l'ordre entier de la contingence. D'une manière plus précise, cette idéologie proclame la victoire de la Raison (Athéna) sur le chaos, de la pensée consciente sur les forces obscures de l'inconscient.

[2]Op. cit. Page 802.

Beaux Arts dont les différentes esthétiques, s'inspirant toutes des données rationnelles, visent essentiellement à embellir.

En définitive, trois facteurs justifient qu'au XVIIIe siècle, M. Beckford ait pu s'interroger sur la place du poète, de l'artiste, dans la société. Il y a eu, d'abord, au VIe siècle, en Grèce, une révolution intellectuelle qui a consacré le triomphe de la Raison sur la Magie, de la Philosophie sur le Mythe.

Cette révolution intellectuelle eut, comme conséquence, une intellectualisation de l'art, conçu, désormais, comme simplement ornement. Enfin, au XVIIIe siècle, la bourgeoisie, avec sa révolution industrielle (elle-même fille de la révolution intellectuelle amorcée depuis le VIe siècle) a accordé la priorité à la production des biens matériels, reléguant la production artistique en un rang secondaire. Ce développement sur la place et la fonction de l'Art dans les sociétés occidentales, loin de nous éloigner de notre sujet, nous y ramène. Senghor lui-même a constamment insisté sur les différences entre l'art « albo-euraméricain » et l'art négro-africain. Ces deux formes d'art sont les deux aspects, à la fois opposés et complémentaires, d'une même réalité. On ne saurait comprendre, objectivement, l'une, sans avoir, au préalable, des idées précises sur l'autre.

2. Place et fonction de l'Art dans les sociétés négro- africaines

Les sociétés négro-africaines n'ont pas connu une révolution intellectuelle semblable à celle que connut la Grèce au VIe siècle. N'ayant pas rompu avec un mode de penser qualifié de « primitif », elles n'accordèrent pas une grande importance au développement de l'esprit scientifique. Aussi restèrent-elles figées, avec des modes de production et de représentation qui furent ceux des premiers âges de l'humanité, comme le fait constater Senghor [1977 : 21] :

> *L'Egypte des Pharaons nous offre l'image exemplaire de la littérature, plus généralement de l'art africain, qui pendant quatre mille ans, présenta le même visage impassible (...). Mais nous n'avons pas besoin de l'Egypte pour notre propos. Parcourons sur dix mille ans, les œuvres de la Négritude : des fresques du Tassili aux toiles de Papa Tall.*[1] *Nous y découvrons la permanence des traits qui font l'originalité de la littérature nègre*[1] *de langue française.*

[1] ***Les fresques du Tassili***. Le mot *tassili* est d'origine berbère : il signifie « plateau ». Les géographes l'ont employé pour désigner les plateaux de grès du Sahara septentrional. Le plus célèbre de ces plateaux est le Tassili des Ajjer (du nom d'une confédération touareg) situé dans le Sahara algérien, au nord du massif volcanique du Hoggar. En effet, c'est dans les grottes de ce *tassili* qu'Henri Lhote a découvert des gravures rupestres des fresques datant du Néolithique et établissant que le Sahara n'a pas toujours été un désert, qu'il fut, par le passé, fertile, abondamment

Cette « permanence des traits » s'explique sur le fait que, ce que recherche l'artiste nègre, c'est moins l'originalité que l'efficacité[2] : son art n'est pas un art gratuit, c'est un art au service du sacré. L'on ne saurait comprendre la signification de cet art si l'on ne commence pas par s'informer sur la psychophysiologie du Nègre, son ontologie et sa religion, d'où la précaution de Senghor

> *Mais il me faut, avant d'essayer de dégager les lois fondamentales de l'art négro-africain, parler de l'Homme noir, qui a élaboré une culture originale, et, d'abord, esquisser une psychophysiologie du Nègre.*

Préfaçant le livre d' Herber Pepert, **Anthologie de la vie africaine**, il revient sur la nécessité d'étudier l'art en le considérant comme élément constitutif d'une anthologie, non comme une création secondaire en marge des autres activités humaines. Il commence par donner des précisions sur le titre [1964 : 238] :

> *Il est significatif que notre auteur ne nous parle pas d'une « anthologie de la musique africaine » le titre choisi exprime une méthode nouvelle qui vise à une saisie totale du réel, comme l'art négro-africain.*

.

Ensuite, il justifie le bilan de la démarche de Peppert [1964 : 238] :

> *En effet, la civilisation négro-africaine procède d'une vision unitaire du monde. Aucun des domaines n'est autonome, que les « sciences humaines » de l'occident divisent artificiellement. Le même esprit anime en les liant, la philosophie, la*

---

arrosé et qu'il a été peuplé, successivement, par des Noirs agriculteurs et de pasteurs nomades ancêtres des Peuls actuels. Papa Ibra Tall est un peintre sénégalais contemporain. Directeur de la manufacture de Tapisserie de Thiès, il est également l'auteur d'un essai intitulé ***Négritude et Arts plastiques contemporains*** publié dans **Colloque sur la négritude**. Présence africaine, pages 105-112.

[1] Et, pour Senghor, toute bonne littérature est art.

[2] De là découle la différence entre artiste nègre et artiste français, différence que souligne Senghor : Au contraire de l'art africain « qui est permanence, l'européen est changement, du moins depuis la « Renaissance qui a libéré l'esprit des formes. Ici, la France. Là, l'Egypte « Pour l'écrivain, pour l'artiste français, il s'agit de dire, de « faire voir » ce que jamais on ne verra deux fois ». D'où ce renouvellement incessant des sentiments-idées et des formes, d'où ces emprunts »renouvelés à l'étranger. » [1977 : 20] :

> *religion, la société et l'art des Négro-Africains. Et leur philosophie qui est onthologie exprime leur psychophysiologie.*

En penseur méthodique, Senghor donne des précisions sur ce qu'il entend par le terme « psychophysiologie ». Jugeant [1964 : 257] :

> *(qu')il faut, cependant, partir du corps : des processus physiologiques, des impressions neuro-sensorielles, en passant par les sensations et les comportements pour aboutir à la conscience…*

il titre la déduction suivante [1964 : 257] :

> *C'est en raison des structures de notre corps, de notre organisation nerveuse, que nous percevons les choses et selon certaines lois. Notre psychologie est l'expression de notre physiologie, encore que celle-là conditionne à son tour celle-ci et la dépense.*

L'auteur fait suivre ces précisions sont suivies d'une esquisse de la psychophysiologie du Nègre [1964 : 258] :

> *Le Nègre est l'homme de la nature. C'est un homme de plein air, un homme qui vit de la terre. Et que l'on prenne le mot au sens cosmique. C'est un être aux sens ouverts, perméables à toutes les sollicitations, aux ondes mêmes de la nature, sans intermédiaires filtrants – je ne dis pas sans relais entre le sujet et l'objet. Homme pensant bien sûr, mais d'abord formes et couleurs, surtout odeurs, sons et rythmes.*

Ces lignes constituent une illustration de la thèse selon laquelle l'homme noir est d'abord un primitif : un homme n'ayant pas rompu le cordon ombilical qui le lie à son environnement. La réalisation physiopsychologique au sein de cet environnement l'a conduit à concevoir l'univers comme un tout, d'où cette conception du monde que Senghor a appelée une anthologie *existentielle* et unitaire. Les deux épithètes ont, chacune, une signification bien précise.

Au cours d'une conférence donnée à l'Université de Montréal, le 29 septembre 1966, il explicite le contenu des deux épithètes. A propos de l'ontologie unitaire, il déclare [1977 : 32] :

> *Les différentes apparences sensibles, constituées par les règnes animal, végétal, minéral, ne sont que les manifestations matérielles d'une seule réalité fondamentale : l'univers, réseau de forces diverses, mais complémentaires, qui sont l'expression des virtualités renfermées en Dieu, seul être véritable, seule force réelle. Car Dieu est la force des forces. L'ontologie négro-africaine est unitaire, l'unité de l'univers se réalise, en Dieu, par la convergence des forces complémentaires issues de Dieu et ordonnées vers Dieu. C'est ce qui explique que le Nègre ait un sens si développé de la solidarité des hommes et de leur coopération ; ce qui explique son sens du dialogue.*

Cette explicitation permet de se faire une idée des différences de conceptions que l'on a de l'art suivant que l'on se trouve en Occident ou en Afrique noire. Avant de développer ces différences, suivons le conférencier qui continue en nous éclairant sur le contenu de la seconde épithète : *existentielle* [1977 : 93] :

> *L'ontologie négro-africaine n'est pas seulement unitaire ; elle est aussi existentielle. Tout le système est fondé sur la notion de « forme vitale », qui, préexistant à l'être, fonde l'être. Dieu a donné la force vitale aux animaux, aux végétaux, aux minéraux, aux hommes : par quoi ils sont. Mais cette force vitale a pour vocation de croître. Ainsi l'existence se fonde sur l'existence pour s'épanouir en existence. D'où la place privilégiée qu'occupe l'homme dans le système, en sa qualité d'existant actif, capable de renforcer sa force, de se réaliser en personne, c'est à dire en existant de plus en plus libre au sein d'une communauté solidaire. De se réaliser, véritablement, en être. Tous les étants ne sont que des instruments au service de ce but. Car le renforcement de l'homme, centre de l'univers visible, aboutit nécessairement au renforcement de l'ensemble du réseau, au renforcement de Dieu de qui émane et qui accomplit toute force.*

La psychophysiologie du Nègre explique que celui-ci ait conçu une métaphysique amenant à se considérer comme un microcosme vivant en symbiose avec un macrocosme. A son tour, cette métaphysique a inspiré une religion avec sa doctrine, on a donné le nom d'animisme car, pour le Négro-Africain. [1964 : 71] :

> *Le monde n'est pas, dans sa réalité, une somme de couleurs, de formes, d'odeurs : une somme de qualités sensibles… sous l'aspect sensible et matériel, il y a un monde d'âmes.*

L'on ne saurait donc saisir la signification de l'art nègre si on l'étudie *in se*. Une approche objective de cet art suppose que l'on commence par s'informer sur trois données : la manière dont l'homme noir réagit face à son environnement ; la métaphysique née de cette réaction, la religion élaborée à partir de cette métaphysique. Que la signification de l'art nègre dépende de ces trois données explique qu'il se différencie totalement de l'art européen comme le fait constater Senghor.[1977 : 95] :

> *L'œuvre d'art exprime, par nature, une idée ou sentiment – image : un symbole. Alors que l'esthétique gréco-latine place le beau dans l'initiation, sans doute corrigée, idéalisée de la nature, le négro-africain, lui, s'émeut du sens caché du signe qui lui apparaît. Son émotion naît de sa participation à une réalité sous jacente, qu'il perçoit par delà les apparences sensibles. L'art nègre est explicatif non descriptif. Il participe du vitalisme qui anime l'ontologie négro-africaine. En ce sens, il est le plus opposé à l'art grec, qui est l'exemplaire de l'Occident.*

Ces lignes sont extraites d'un texte de conférence prononcé devant un public plutôt profane. Conscient du caractère abstrait de son argumentation, Senghor l'illustre, afin de se faire mieux comprendre, par une comparaison entre deux chefs d'œuvres : la Vénus de Milo et la Vénus de Lespugue. Après avoir noté que [1977 : 95] :

> *La Vénus de Milo et la Vénus de Lespugue diffèrent aussi bien par leurs significations, en d'autres termes, par leurs destinations respectives, que par leurs styles…*

il écrit, à propos du chef d'œuvre découvert dans une île des Cyclades, en 1820 [1977 : 95] :

> *On pourrait dire que la Vénus de Milo n'a aucune signification, en ce sens que, comme l'affirme Elie Faure, elle n'est pas un symbole, elle ne renvoie pas à un signifié. Bien sûr, les Vénus – et c'est ce qu'indique le nom représentaient une déesse autrefois, au temps de la ferveur hellène. Mais, depuis, on avait fait descendre la déesse du ciel sur la terre, de l'esprit dans la matière. Il s'agit, ici, d'une femme dans le monde, en chair et en os, qui ne représente rien de plus qu'elle-même(…). On veut donc représenter une femme grecque et pas autre chose. On l'a sculptée à la mesure de la race…*

Ces lignes confirment ce que nous écrivons plus haut, l'art occidental s'est différencié de l'art nègre parce que, à la suite d'une révolution intellectuelle, les Grecs ont « fait descendre » dieux et « déesses du ciel sur la terre, de l'esprit dans la matière. » L'art nègre a ignoré cette révolution. Aussi a-t-il conservé à ces chefs d'œuvre une signification que Senghor éclaire en étudiant la statuette stéatopyge des négroïdes de Grimaldi [1977 : 95] :

> *Et la Vénus de Lespugue[1] ? Elle a d'abord été saluée par des cris d'horreur, tant elle ressemblait peut à une femme albo-européenne normale. Et, depuis, la dénomination de Vénus hottentote lui est restée parce que le naturalisme est resté parce que le naturalisme est inhérent aux hommes de raison discursive.*
> *Les préhistoriens, en effet, ont commencé par assimiler les négroïdes de Grimaldi aux Hottentots(1) à cause de la stéatopygie de leurs statuettes féminines. Mais un examen plus attentif a révélé que les hommes de Grimaldi avaient la taille des Français d'aujourd'hui – ce qui n'est pas une petite taille – et que leurs femmes n'étaient pas plus comblées que les négresses actuelles. Comme quoi on avait confondu callipygie et stéatopygie. En réalité, les négroïdes de Grimaldi, comme les Négro-Africains actuels, donnaient une signification, un sens, à leurs œuvres d'art, singulièrement à leurs statuettes de fécondité. Car ces statuettes à la cambrure audacieuse, aux formes courbes, symbolisent l'idée de fécondité. Elles sont des images symboles qui ont une fonction précise.*

La différence est donc nette entre la conception que l'on se fait de l'art dans les sociétés industrialisées et la conception que l'on en a dans les sociétés préindustrielles, dont la société

---

(1) « Comme celle-ci est moins connue je vous rappellerai qu'elle est une des premières œuvres d'art de l'homme sapiens. C'est une de ces statuettes en pierre, très précisément en stéatite, que nous a laissée la première civilisation du Paléolithique supérieur : la civilisation aurignacienne, œuvre des négroïdes de Grimaldi. Ces statuettes sont d'autant plus caractéristiques que les sculpteurs de l'Afrique noire en fabriquant toujours ». a écrit Senghor. [1977 : 94-95]

(2) Les textes de Senghor sur l'art nègre sont très nombreux, si nombreux que leur exploitation est impossible dans le cadre de cette étude, si l'on veut maintenir un équilibre entre les différentes parties. Cependant leur importance est telle que nous avons jugé nécessaire d'en donner une liste exhaustive en précisant que ces textes classent leur auteur parmi les meilleurs spécialistes de l'art nègre. En effet, étudiant cet art de l'intérieur, il a, mieux que quiconque sut dégager ses rapports avec la vie du peuple qui l'a produit. Ces textes se classent en deux catégories, la seconde comportant, à son tour, des sources diverses.

La première catégorie ne comprend qu'un seul texte dont la caractéristique est d'être uniquement consacré à la réflexion sur l'art nègre, il s'agit de l'essai intitulé ***L'Esthétique négro-africaine***, publié par le numéro du mois d'octobre 1956 de la revue ***Diogène*** et repris dans **Liberté 1**. Pages 202 – 217. En fait, il s'agit du texte de la communication faite par Senghor lors du premier congrès des écrivains et artistes du monde noir. Mais le cas d'essai uniquement consacré à la réflexion sur l'art nègre est rar e. La caractéristique des textes constituant la seconde catégorie est que Senghor choisit d'y aborder la question, le thème, mais en l'insérant dans une réflexion sur la culture négro-africaine en général. Ces textes sont :

a) des essais rédigés sur commande et destinés à figurer dans des ouvrages collectifs. Ainsi sont ***: Ce que l'homme noir apporte*** in **L'homme de couleur**, collection « présence », éditions Plon (cf.**Liberté 1**. Pages 22 – 38) ***Vues sur l'Afrique noire ou assimiler, non être assimilée*** in **La communauté impériable française**. Edition Alsatia, 1945 (op.cit. 39-68). ***L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine*** in **Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb**, Editions la Colombe, 1947 (op.cit. pages 70-82)
b) une postface, celle du recueil **Ethiopiques** intitulée comme ***Comme les lamantins vont boire à la source***.

négro-africaine traditionnelle. Après avoir souligné cette différence en d'exemples concrets, Senghor développe les caractéristiques de l'art nègre[1] : l'art nègre est une *technique d'intégration* : il est également, une *technique intégrale* et, enfin, il est *l'expression d'une esthétique.*

D'abord, une technique d'intégration. L'art, comme aime à le répéter, Léopold Sédar Senghor, est « la saisie nègre de l'univers »le négro-africain attend de l'art ce que l'albo-européen demande à la science car, pour celui-là [1964: 317] :

> *... connaissance, art et action sont liés par des échanges fulgurants. La connaissance s'exprime non en chiffres algébriques, mais en œuvres d'art, en images rythmées…*

Son ontologie l'amène à concevoir l'univers comme un réseau de forces indépendantes les unes des autres, disposées selon une hiérarchie – de Dieu au caillou, - un équilibre, une harmonie. Il agit sur ce réseau par le moyen de l'Art : afin de connaître la hiérarchie et la renforcer, de maintenir l'équilibre et l'harmonie. L'art devient ainsi un moyen de s'intégrer au réseau des forces cosmiques, soit pour les maîtriser, soit pour se les rendre propices, d'où la déduction de Senghor [1964: 279] :

---

c) un compte-rendu de spectacle, ***les Ballets africains de Fodéba Keïta*** in l'hebdomadaire **L'Unité africaine** du 5 août 1959 (op.cit. 287 – 291).

d) des préfaces comme ***Le langage intégral des Négro-africains***, préface pour **l'Anthologie de la vie africaine** d'Herbert Pepper (op. cit. Pages 237-240). ***Le réalisme d'Ahmadou Koumba,*** préface pour les **Contes de l'ouest africain** de Roland Collin, Editions présence africaine, 1959 (op.cit. pages 175-180) ; ***D'Ahmadou Koumba à Birago Diop***, préface pour les **Nouveaux contes d'Ahmadou Koumba** ; Editions présence africaine, 1958 (op. cit. pages 241-251).

e) des textes de communications ou de conférences comme ***Language et poésie négro-africaine*** (op. cit. pages 159-172) ; ***Eléments constitutifs d'une civilisation négro-africaine*** (op. cit. pages 252-286). ***La Négritude est un humanisme*** du XX^{è} siècle (1977 : 69-79) ; ***Qu'est ce que la négritude*** ? (op. cit. pages 90-101) ; ***Les fondements de l'Africanité ou négritude et arabité*** (op. cit. pages 105-150) ; ***Négritude et Modernité ou la Négritude est un humanisme au XX^{è} siècle*** (op. cit. pages 215-242) ***Pourquoi une idéologie négro-africaine*** ? (op. cit. pages 290-313).

C'est dans l'essai intitulé ***L'Esthétique négro-africaine*** que Senghor a, le plus développé les caractéristiques de l'art nègre. Lors du Second congrès des écrivains et artistes du monde noir (Rome 1958), il en rappelle les caractères généraux dans sa communication intitulée. ***Eléments constitutifs d'une civilisation négro-africaine*** :

1. L'art est, avec la production, c'est à dire le travail, l'activité génétique de l'homme. L'artiste, c'est l'Home faber qui se réalise en Homo sapiens. Plus exactement peut être, l'art est un aspect de la production.

2. L'art est fonctionnel. Il n'est pas divertissement ni ornement qui ajoute à l'objet. Il donne à l'objet son efficacité, il l'accomplit : c'est lui qui donne son caractère d'objet. 3. Les arts sont liés les uns aux autres pour la raison que nous avons « une civilisation non divisée contre elle-même, dont l'unité est le principal caractère. 4. Pour la même raison, l'œuvre d'art est faite par tous et pour tous, encore qu'il y ait des professionnels de l'art et de la littérature, la littérature n'étant qu'un domaine de l'art. 5. Parce que fonctionnel et collectif, social, l'art est engagé ».

> *L'art, en Afrique noire, est lié à la vie profonde des communautés agraires et pastorales, à la religion et aux technologies. L'art est une technique d'approche, mieux, d'identification. Il s'agit d'agir sur les forces supérieures, de se les approprier en s'identifiant à elle*[1] *– par le geste et la parole, le poème et la musique, la danse et le chant, la sculpture et la peinture.*

L'art est donc une technique religieuse. Il est également, sinon artisanat, du moins, technique artisanale.[2]

Ensuite, une technique intégrale. Dans l'Afrique traditionnelle, un art, pour accomplir efficacement son rôle, a besoin du concours des autres arts : aucune forme d'art n'existe isolement, de manière autonome.[3]

> *Parce que technique intégrale, l'art n'est pas divisé contre lui-même. Plus précisément, les arts, en Afrique noire, sont liés l'un à l'autre, les*

---

[1] A propos de cette identification aux forces supérieures, nous lisons, dans **Dieu d'eau** de Marcel Griaule cité par Roland Collin : « Battre le tambour », dit Ogotéméli, « c'est faire marcher le soufflet qui est le symbole du soleil. Le tambour soleil, comme l'astre, jette de la chaleur, de la vapeur d'eau chaude et sonore sur les danseurs. Les danseurs sont chauffés sous les aisselles qui respirent comme le nez. La chaleur pénètre dans la bile et de là se répand dans tout le corps. C'est pour aider son action que les assistants crient : « Ardent ! Ardent ! ». Et cette chaleur est aussi la parole des ancêtres révélés par le tambour. La sueur qui coule des aisselles et du corps, c'est le trop plein de la parole des ancêtres révélés par le tambour. La sueur qui coule des aisselles et du corps, s'est le trop plein de la parole des ancêtres qui déborde. Ainsi enflammés, les danseurs masqués ceinturés de fibres rouges, deviennent des morceaux de soleil (in **Littérature africaine d'hier et de demain. Op. cit.** Page 61.)

[2] Selon Senghor, l'art accomplit l'objet en lui conférant l'efficacité requise. La romancier guinéen Camara Laye dont le père était forgeron corrobore cette idée en évoquant la signification de l'art nègre avant la colonisation : « Ces formes datent d'une époque lointaine, du temps de nos pères. C'était un temps où la biche qui surgissait sous l'herminette servait au culte à la magie. Un temps où le forgeron sculpteur était sorcier, était prêtre et où il exerçait plus qu'une pure activité artisanale, par le fait d'un art qui était constamment en relation avec le feu, pour la fusion du minéral, d'abord, pour le travail du métal ensuite. L'arme qui sortait de ses mains était une arme qui blessait non pas seulement parce qu'elle est tranchante et bien maniée, mais parce que le pouvoir lui avait été accordé de blesser et de trancher. La houe du paysan n'était pas seulement l'outil qui remuait la terre, mais le talisman qui commandait à la terre et à la moisson » in **Dramouss.** Paris, Présence africaine, 1966, pages 165-166.

[3] Dans ***Le langage intégral des Négro-africains***, Senghor écrit, à propos de l'interdépendance des arts en Afrique noire : « …la musique ne peut être dissociée de la parole… La musique ne peut non plus se concevoir sans les gestes, sans la danse que je définirai : une musique plastique. Ni la danse sans la peinture et la sculpture. la danse en effet, du moins dans les temps anciens de ferveur religieuse est un drame mystique, un mystère. Il s'agit pour le danseur d'incarner un ancêtre ou génie et de le vivre par le vêtement – une peinture sur tissu – le masque sculpté, la musique, le poème et la danse. Dans ***L'Esthétique négro-africaine***, il illustre ses propos par deux exemples concrets : « que l'on se rappelle dans **L'Enfant noir**, le père de Laye forgeant un bijou d'or. La prière, plutôt le poème qu'il récite, l'éloge que chante le griot, tandis qu'il travaille l'or, la danse du forgeron à la fin de l'opération, c'est tout cela – poème, chant, danse – qui, au delà des gestes de l'artisan, accomplit l'œuvre et en fait un chef d'œuvre. Les arts sont, dans la même perspective, liés les uns aux autres. Ainsi, la sculpture ne réalise pleinement son objet que par la grâce de la danse et du poème chanté. Voyez l'animal qui incarne Nyamié, le Génie-Soleil du Baoulé, sous le masque du Bélier. Le voilà qui danse les danses du Bélier, au rythme de l'orchestre, tandis que le chœur chante le poème de la geste du génie. Nous avons ici et là un art fonctionnel. Il s'agit, dans le dernier exemple, pour le danseur masqué, de s'identifier au Génie-Soleil-Bélier et, comme le sacrificateur, de faire fluer sa force sur l'assistance qui participe au drame ».

> *uns aux autres : le poème à la musique, la musique à la danse, la danse à la sculpture, et celle-ci à la peinture.* [1964: 238]

Enfin, une technique exprimant une esthétique. L'idée a longtemps prévalu selon laquelle le nègre est dépourvu de sens esthétique. Le sociologue Fauvert est partisan d'une telle idée. Aussi n'hésite-t-il pas à écrire : « Il n'y a pas d'art nègre, parce qu'il n'y a pas conscience artistique, pas de réalisation d'une essence de la réalité humaine africaine en tant qu'elle est esthétique.[1] » comme pour lui donner la réplique, Senghor écrit, se fondant sur une réelle connaissance du terroir et sur la linguistique :

> *Certains ethnologues et critiques d'art sont allés prétendant que les mots « beau » étaient absents des langues négro-africaines. C'est tout le contraire. La vérité est que le négro-africain assimile la beauté à la bonté, surtout à l'efficacité. Ainsi le Wolof du Sénégal. Les mots tar et rafet. « beau » et « beau », s'appliquent de préférence aux humains. S'agissant des œuvres d'art, le Wolof emploiera les qualificatifs dyêka, yèm, mat, que je traduirai par : « qui convient », « qui est à la mesure de », « qui est parfait ». Encore une fois, il est question d'une beauté fonctionnelle. Le beau masque, le beau poème est celui qui produit, sur le public, l'émotion souhaitée(...) significatif est le mot baxaï « bonté » dont les jeunes dandys se servent pour désigner une belle fille. Comme quoi, la beauté est, pour eux, « la promesse du bonheur ». Par contre, une bonne action est qualifiée de « belle* ». [1964: 208] .

Que l'art nègre soit au service de la religion est incontestable. Mais cela ne doit pas conduire à soutenir que l'artiste nègre ignore les lois de l'esthétique :

> *Car, si l'art suppose la compréhension de la surréalité(...) il faut une technique réfléchie pour exprimer cette surréalité : qui est précisément forme, qui est beauté* [2]. [1964: 76].

---

[1] Cité par le Pr. Alassane Ndaw in **Ethiopique. Revue socialiste de culture négro-africaine** n°3, page 73. Dans le même numéro, on lit, sous la plume du R.P. Engelbert Mveng parlant de « ceux qui ont nié l'existence de l'art nègre ». « Ils ont voulu retrouver dans notre art, l'incarnation de l'idéal bourgeois prôné par Hegel et exalté par, Nietzsche. Or, l'art nègre étant la négation même d'une telle esthétique, à leurs yeux est la négation même de l'art. L'art nègre n'existe pas. Il n'est que fétiches et idoles immondes. La musique, la danse, la littérature orale, à leurs yeux, ne représentent, selon le mot d'un vieux colonial, que des rugissements d'animaux en rut. » Et Senghor précise : « L'artiste soumet les détails à une hiérarchie spirituelle, partant technique. Là où beaucoup ont voulu voir maladresse des mains ou incapacité d'observer le réel, il y a bien volonté, du moins conscience d'ordination, mieux de subordination. » Page 35.

[2] Idée que corrobore Roland Colin quand il écrit : « … comme l'homme se ressent constamment comme membre du groupe, l'art, la littérature sont toujours en prise sur le groupe : le poème pour forger le fer des forgerons (…) est un outil au service du groupe. Cela n'empêche pas qu'il soit chargé de rythmes, ressenti comme beau, générateur d'émotion (**Littérature africaine d'hier et de demain**. Op. cit. Page 41).

Donc, l'art nègre est, à la fois, une technique religieuse (d'où son caractère fonctionnel) et une « technique réfléchie » (d'où son esthétique). Parce que technique religieuse, il ne se situe pas en marge des différentes productions sociales auxquelles il viendrait s'ajouter : il est la production sans laquelle les autres productions seraient impossibles car :

> *La littérature et l'art ne se séparent pas des activités génériques de l'homme, singulièrement des techniques artisanales. Ils en sont l'expression la plus efficace.* [1964: 206].

Ces lignes suggèrent la place de l'artiste, dans la société nègre, le rôle qu'il y joue. Il ne peut connaître le drame vécu par Chatterton et ce, pour deux raisons : d'abord, parce qu'il produit sur commande du groupe social[1] ensuite, parce que l'œuvre d'art nécessite[2], pour être accomplie, la participation du groupe social. Travaillant sur commande :

> *Le Nègre ne chante ni ne danse ni ne sculpte ce qui n'est pas essentiel. Ni la fleur ni la rosée ni même les yeux ne constituent des « objets » mais bien des réalités que sont les âmes et les personnes. Il n'y a pas d'« art pour l'art »*. [1964: 77].

Et, pour réaliser son œuvre, l'artiste nègre ne s'isole pas. Il reste en contact avec le groupe, communiquant avec lui. Cela n'exclut pas qu'il ait des qualités intrinsèques, qu'il soit un spécialiste, car :

> *Bien sûr, il y a des professionnels de la littérature et de l'art : dans les pays soudaniens, les Griots, qui sont, en même temps, historiologues, poètes et conteurs : dans les pays de Guinée et du Congo, les sculpteurs civils des cours princières, dont l'herminette sur l'épaule est l'insigne d'honneur : partout, le Forgeron comme polytechnicien de la magie et de l'art, le premier artiste selon le mythe dogon, qui, par le rythme du tam-tam fait tomber la pluie du ciel.* [1964: 207].

---

[1] D'où ce jugement de Roland Colin : « On sépare souvent en Europe l'art et la construction sociale, cette dernière répondant à des fin utilitaires. En Afrique, la société traditionnelle répond de façon vitale à un besoin d'harmonie, sa réalisation obéit avant tout aux besoins de l'art et l'art lui-même est un aspect de l'efficacité. On ne peut dissocier ces aspects. La raison en est bien simple : tous les hommes de la communauté partagent les mêmes valeurs : on croit aux mêmes choses, on accomplit les mêmes gestes, en participe au même destin… » (Op.cit. page 41).

[2] « Dans ce monde, les hommes sont donc des participants (…) l'oralité, la parole parlée, favorise profondément cette participation. Pas de scène ou l'on met sur le piédestal les acteurs, les artistes (…) On chante ensemble et l'on entre dans la danse quand il faut le faire, on commente le conte où l'on réinvente la fin dans un dialogue avec le conteur. Même aux chansons pour les Rois, le peuple est acteur et témoin, car les Rois ne sont pas étrangers au peuple… » (Op.cit. page 42).

Mais ses qualités, sa spécialité, ne l'amènent pas à se couper du groupe dans la mesure où l'art *est fait par tous et pour tous.* Aussi,

> *... à côté de ces professionnels, il y a le peuple, la foule anonyme qui chante, danse, sculpte et peint (...) toute manifestation d'art est collective, faite par tous avec la participation de tous.* [1964: 207].

En définitive, l'art nègre diffère de l'art occidental aussi bien par sa conception que par sa destination. Or, Senghor a tenu à le souligner avec force, chaque fois qu'il parle d'art : la poésie est un art, l'art majeur. Aussi, conscient de la différence entre l'esthétique négro-africaine et l'esthétique européenne va-t-il concevoir la création poétique d'une manière différente de celle des poètes français qu'il eut à imiter, au départ. A partir de là, la « découverte essentielle » du *Front Stalag 230* débouche sur la « découverte fondamentale » et, par voie de conséquence, entraîne la rupture.

II. RUPTURES AVEC LES MODELES DE FRANCE

« Ruptures » au pluriel, car Senghor ne rompt pas uniquement avec la tradition poétique française dont les origines remontent aux Grands Rhétoriqueurs ; il rompt également avec un mouvement poétique contestant cette tradition. Dans une lettre datée de Paris, le 4 décembre 1943 et adressée à Maurice Martin du Gard, Senghor, décrivant son itinéraire poétique, renseigne sur ces ruptures :

> *Mes premiers vers datent du Lycée. C'étaient alors des vers « classiques » à la manière des grands romantiques. Plus tard, pendant mes années de Sorbonne, j'ai été contaminé par le surréalisme. J'eus alors la chance de découvrir, d'une part l'Afrique et l'art nègre à travers les ethnologues et critiques d'art européens, d'autre part, la littérature et surtout la poésie négro-américaine. Je fis même la connaissance d'écrivains négro-américains.*
> *Ces découvertes furent pour moi de véritables révélations qui m'amenèrent à me chercher et à me découvrir moi-même tel que j'étais : un être moralement et intellectuellement métissé de Français. Je brûlai alors presque tous mes poèmes antérieurs pour repartir à zéro. C'était vers 1935.*

Ce passage de la lettre adressée à Maurice Martin du Gard permet de déceler une évolution : ayant commencé par élaborer des poèmes « à la manière des grands romantiques » ; Senghor a, par la suite, subi l'influence des surréalistes. C'est donc avec la tradition classique

française et le surréalisme qu'il rompt. Avec la tradition classique française : pas uniquement avec le romantisme, comme il nous l'a précisé au cours de l'entretien qu'il nous accorda. A notre question : « quels sont les Grands Classiques avec lesquels vous avez rompu », sa réponse fut la suivante :

> *Pas expressément les Grands Classiques. Par « classiques » je pense à des poètes qui ont été consacrés. Mais c'étaient essentiellement les romantiques. Et surtout les symbolistes dont Baudelaire.*

Cette déclaration contient une précision supplémentaire : Senghor a également rompu avec les symbolistes. En définitive, c'est avec cent ans de poésie française que Senghor rompt : avec toute la poésie élaborée des années 1830 aux années 1930.

Les raisons ayant incité à la rupture sont d'ordre général et d'ordre particulier : d'ordre général, dans la mesure où tout créateur authentique ne peut se manifester, s'affirmer qu'en prenant ses distances vis-à-vis d'une tradition (même s'il ne la renie pas complètement) ; d'ordre particulier compte tenu d'une différence entre les poètes français et un poète nègre comme Senghor. Entre eux existent, en effet, une différence de statut, une différence de modèle et une différence de matériau.

1. La différence de statut …

Romantiques, symbolistes et surréalistes présentent, au regard de la critique négro-africaine, la même insuffisance : ils ont privilégié l'expression des sentiments personnels et les expériences individuelles, au détriment de l'engagement.[1]

a… entre Senghor et les romantiques

Certes, l'on pourrait arguer qu'il y a eu, au sein du mouvement romantique, un courant d'inspiration humaniste, politique et sociale. On y perçoit une nette évolution à partir de 1830. Des poètes comme Lamartine, Hugo, Vigny se sont voulus, dans une certaine mesure, continuateurs des philosophes du « Siècle des Lumières », par leur lutte contre les différentes

[1] Romantiques et surréalistes n'ignorèrent pas la nécessité d'un art au service d'une cause. Seulement l'observateur critique en arrive souvent à conclure à l'inefficacité de leur engagement.

formes d'obscurantisme et d'asservissement. Mais cet engagement ne suffit pas pour faire oublier deux faiblesses : le caractère élégiaque, plaintif, de la poésie romantique et l'idéalisme du poète romantique.

La première faiblesse amène à se représenter les romantiques comme des hommes inutiles à collectivité[1], uniquement préoccupés par leur « moi », leurs problèmes sentimentaux. Héritiers de Werther et de René, ils se sont présentés, souffrants du « vague des passions », du « mal du siècle » : des hommes indécis, ne sachant pas, au juste, ce qu'il leur faut, incapables d'entreprendre, encore moins de réussir. Lorsque Musset déclare : « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux », il n'incite pas à l'action, il préfigure plutôt la décadence.

La seconde faiblesse amène à se représenter les romantiques comme des velléitaires, des idéalistes coupés des réalités. Leur poésie, par moments, s'est faite l'expression de nobles sentiments. Eux-mêmes se sont déclarés « guides », « prophètes », « mages », « voyants » : inspirés marchant à la tête de la caravane humaine pour la conduire des ténèbres vers la lumière. Malheureusement, il semble qu'ils aient ignoré cette recommandation de Montesquieu qui, dans **Mes pensées** écrit : « Pour faire de grandes choses, il ne faut pas être un si grand génie ; il ne faut pas être au-dessus des hommes : il faut être avec eux ». Idéalistes, les romantiques, avant 1830, ne consentent pas à descendre dans l'arène afin de lutter, au coude à coude avec le peuple pour le triomphe de leur idéal ; ils ne sont pas des hommes d'action. A partir de ces remarques, le parallèle avec le poète négro-africain est intéressant.

Dans la société négro-africaine traditionnelle, le poète est un homme au service de la collectivité, au même titre que le prêtre, le guerrier, l'artisan. Du reste, c'est une division du travail, une répartition des tâches entre différents membres de la collectivité qui lui confère son statut.

Ce poète, comme le poète romantique, peut exprimer des sentiments personnels. Ceux qui, au départ, ont inspiré Senghor, les « Trois Grâces » ou les « heureux amis, » chantent leur amour. Surtout les « Trois Grâces » car, chez les Sérères,

---

[1] Cette inutilité a été dénoncée par le parnassien Leconte de Lisle dans son sonnet Les ***Montreurs*** et dans un passage de son discours de réception à l'Académie Française.

> *une jeune fille n'est accomplie que si elle sait danser et tisser, à la gloire des athlètes, « des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille »,*

d'après Senghor[1] qui qualifie ces « paroles » de « poèmes chants ». Or, quelle est la caractéristique, quelle est la fonction première de ces poèmes chants ? Senghor répond :

> *Ces poèmes sont difficiles à comprendre pour les non initiés. C'est que nous avons affaire, ici, à une poésie fonctionnelle. La première fonction du poème chant est d'augmenter le talent comme la beauté de l'athlète. C'est précisément pourquoi il doit être habilement composé et beau.*[2]

Ces poèmes, composés pour des athlètes, sont, dans la plupart des cas, des poèmes d'amour. Commentant l'un d'entre eux qu'il a pris soin de traduire, une composition de Marône Ndiaye, Senghor fait remarquer :

> *On voit combien elle est sincère dans ses amours, et délicate. Et l'on dira, après cela, que les Noirs ne connaissent pas le vrai amour ! ...*[3]

Cependant, s'il arrive que les poètes négro-africains (ou les poétesses) chantent leur amour, ils le font différemment de Lamartine se plaignant de l'absence d'Elvire, de Hugo se lamentant parce que Juliette Drouet a déserté la vallée de la Bièvre, de Vigny ou de Musset déplorant, qui, l'infidélité de Marie Dorval, qui, la trahison de George Sand. L'amour que chante le poète négro-africain se situe aux antipodes de l'élégie plaintive. Il est thème d'une « poésie fonctionnelle » et, comme tel, il exalte, galvanise, incite à l'élévation morale. Les jeunes filles chantent les athlètes. Ceux-ci, à leur tour, chantent les jeunes filles car, au Sine.

> *... où le don poétique est « la chose du monde la mieux partagée », on n'est pas athlète complet si l'on n'est, en même temps, danseur et chanteur, c'est à dire poète.* [1964: 167].

Ainsi, Omar Sikh, compagnon de captivité du poète, déclamant un poème chant se déclare fièrement « l'Aimé de Fatou Dieng » ; et Marône Ndiaye la poétesse ne se cache pas de son amour pour Dyokel Ndew Dyokh son amant ni pour Mbare Ndiaye son mari. Cela se justifie : ni Fatou Dieng, ni Marône, ni une autre jeune fille ne sauraient aimer un homme de rien.

---

[1] In **Léopold Sédar Senghor**. Ed. Seghers, Paris, page 184.
[2] Idem. C'est l'auteur qui souligne
[3] Op. cit. Page 187.

L'amant, l'athlète, est chanté pour ses qualités physiques[1] certes, mais davantage pour ses qualités morales. S'il a conquis la Dame, c'est que, au préalable, il s'est imposé à la conscience collective grâce à son courage, à sa vaillance, à son sens du devoir bien accompli. En le chantant, on reconnaît ses mérites et on le propose, implicitement, comme modèle à imiter.

Il existe donc une grande différence entre le poème d'amour des romantiques et le poème d'amour des négro-africains. Cette différence amène à distinguer : d'un côté, des jeunes gens souffrant du mal du siècle qui, avec leurs plaintes en arrivent à lasser leurs lecteurs[2], à oublier leurs devoirs[3] ; de l'autre, des hommes fiers d'être aimés parce qu'ils se sont rendus utiles à leur communauté. Pour les romantiques, l'amour est senti comme une expérience individuelle vécue de manière douloureuse ; pour les négro-africains, il se fonde sur l'estime, la reconnaissance d'une valeur intrinsèque. A ce propos, les noms par lesquels les jeunes filles désignent leur Amant sont assez explicites :

> *... on emploie souvent un nom qualificatif : le Cavalier, le Noble, le Champion, l'Elancé, le Noir, etc.*[4]

Une autre différence assez significative entre poètes romantiques et poètes négro-africains : chez les premiers, le poème d'amour est un genre majeur ; chez les seconds, il est resté un genre mineur. Le genre majeur, celui où excelle le poète négro-africain traditionnel est l'épopée. C'est surtout par ses hymnes, ses chants épiques qu'il se rend utile : exaltant les qualités des héros ancêtres éponymes, généraux d'armée, rois… il contribue efficacement au maintien de l'ordre et de la cohésion au sein de la société. Il ne se veut ni prophète ni mage : membre actif de la communauté, il assure la pérennité de celle-ci en magnifiant ses valeurs.

---

[1] A ce propos, Senghor a traduit le poème chant ci-dessous :

Le flanc couleur d'indigo, mesure le
au mètre d'argent
Ndiaye Khamado, viens m'aider
à chanter le fier de Ndoubabo

Et de le commenter : « C'est Marône qui m'a chanté ce chant. Mais il n'est pas d'elle. Il est d'une cousine, Koumba Senghor, qui l'avait composé pour mon frère Simon Senghor…. Mon frère Simon était grand (1,85), très noir et beau. A remarquer que le canon de beauté des Sérères est le jeune homme grand, élancé et très noir (indigo) Ndoubalo est le quartier des Blancs, des notables ».

[2] Comme Leconte de Lisle le leur a reproché dans son discours de réception à l'Académie.

[3] Le cas de Lamartine est, à ce titre assez significatif. Dans son ***Epître à Félix Guillemardet***, il écrit :

Frère, le temps n'est plus où j'écoutais mon âme
Se plaindre et soupirer comme une faible femme
Qui de sa propos voix soi-même s'attendrait ;
Où par des chants de deuil ma Lyre intérieure
Allait multipliant, comme un écho qui pleure, // Les angoisses d'un seul esprit.

[4] Op. cit. page 184.

b.… entre Senghor et les symbolistes

La rupture avec les poètes romantiques peut se justifier aisément, pas celle qui mène Senghor à prendre ses distances vis à vis du symbolisme. En effet, il n'a pas tu son admiration, voire sa reconnaissance envers deux grands maîtres du courant symboliste : Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point.

Pourtant, il y a eu rupture. Pour la comprendre, il faut partir de l'évolution du symbolisme. De ce mouvement poétique, on peut retenir deux moments : celui des maîtres et celui des continuateurs. Les maîtres ont pour noms : Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé[1]. Des quatre, celui qui eut une postérité immédiate fut Verlaine. C'est lui qui sera continué par les symbolistes ; ceux qui créèrent différentes revues pour imposer le mouvement[2] .

A propos de cette continuité de Verlaine, Michel Décaudin écrit : « On peut dire que la plupart de ceux qui feront le symbolisme, un Moréas, un Vielé-Griffin, un René Ghil, et aussi un Albert Aurier, sont passés par la décadence. »[3]

Or, qu'est-ce que la décadence ? Ni « une école ni une doctrine, » répond Michel Décaudin, « mais la manifestation d'un climat moral et artistique. »[4]. Et cette manifestation doit beaucoup à Paul Verlaine. Il n'employa pas le premier le mot de décadence. Mais, avec son sonnet ***Langueur*** publié en 1882 dans la revue **Le Chat noir**, il contribua à faire sa fortune en écrivant :

---

[1] C'est à eux que Guy Michaud consacre l'essentiel de son étude : **Le Message poétique du symbolisme**. Paris Editions Nizet, 1947, réédition, 1951.

[2] A propos de la vogue de revues destinées à faire connaître le symbolisme, nous lisons dans **Littératures anciennes littérature française** : « On a maintes fois souligné l'important du rôle joué par les petites revues dans l'histoire de cette époque, enthousiaste, combative au meilleur sens effervescente et clairvoyante à la fois de notre littérature. La simple énumération de ces humbles périodes souvent éphémères mais vaillantes et l'analyse résumée de leurs sommaires occuperaient des volumes. Ils furent vraiment les creusets ou fermentaient les œuvres, où s'élaboraient les doctrines… » et, au bas de la page, en note, cette précision : « Citons les plus importantes avec l'année de leur fondation : **La Revue indépendante** (1884***)*** **La Revue wagnérienne** (1885) **Ecrits pour l'art** » (1886), **La plume** (1889), **Mercure de France** 1890) **L'Ermitage** (1890), **La Conque** (1891), **la Revue blanche** (1891) : **Le Centaure** (1894) In **L'Encyclopédie du présent** T.XIV ; Ed. clarté).

[3] **Littérature française** T.2 sous la direction d'Antoine Adam, Georges Lemier, Edouard Morot Sir. Ed. Larousse, Paris, page 191.

[4] Idem.

Je suis l'empire à la fin de la décadence…
Ah ! tout est bu, tout est mangé, plus rien à dire !

Ces vers ne sont pas sans faire songer à la profession de foi de Musset citée plus haut, à propos des romantiques. En réalité, décadents et romantiques souffrent du même mal : « mal de fin de siècle » d'après Huysmans, « mortelle fatigue de vivre » d'après Bourget, auteur de **Théorie de la décadence** [1]. D'autre part, Paul Verlaine fut l'auteur d'un ***Art poétique*** où il proclama : « De la musique avant toute chose. Et pour cela préfère l'impair ». Par là, il ouvrait la voie à une poésie gratuite, « vague et vaporeuse, chargée d'impressionnisme »[2], loin de cette poésie engagée pour laquelle Senghor allait opter sa rupture avec les maîtres classiques.

Verlaine ne fut pas le seul maître qui eut une postérité. Avec le temps, des poètes finirent par rompre avec la décadence pour se rapprocher de Mallarmé. Ce dernier eut une haute idée du métier de poète. Mais, lui non plus ne se rapproche pas du poète négro-africain traditionnel. Qu'il eut, à la fin du XIXe siècle, l'ambition de lier poésie et métaphysique ne manque pas d'être intéressant. Malheureusement, son expérience n'aboutit point et il reste « le mendieur de l'azur. » Il mourut sans avoir rédigé « Le livre », « Le Grand Œuvre », après avoir reconnu son échec en déclarant à Camille Mauclair : « Ratés, nous le sommes tous ! Que pouvons-nous être d'autre puisque nous mesurons notre fini à l'infini ? Nous mettons notre courte vie, nos faibles moyens en balance avec un idéal qui, par définition, ne saurait être atteint. Nous sommes des ratés prédestinés.»[3]

Le mouvement symboliste, selon Stéphane Mallarmé a « remis en question l'acte même d'écrire, en le scrutant jusqu'à l'origine.[4] Il a donc opéré une révolution poétique. Mais, dans l'ensemble, cette révolution se réduit à une série d'expériences individuelles coupées de toute préoccupation d'ordre social, ce qui contribue à l'éloigner davantage de la conception que les Négro-africains ont de la poésie.

---

(1) Inspiré par le personnage de Baudelaire, il y décrit l'homme de la décadence comme un homme « ayant conservé une incurable nostalgie des beaux rêves et ses aïeux, ayant, par la précocité de ses abus tari en lui les sources de la vie et jugeant d'un regard demeuré lucide l'inguérissable misère de sa destinée » (Cité par M. Decaudin. Op. cit.).
(2)DECAUDIN (M.) Op. cit. Page 191.
(3)Op. cit. Page 196.
(4) Ibidem.

En définitive, ni les romantiques, ni les symbolistes ne pouvaient être des modèles pour un Senghor résolument engagé dans la lutte pour la renaissance des « valeurs civilisatrices du monde noir ». Ni leur style ni leur prédilection pour une poésie liée à la vie intime ne pouvaient satisfaire celui pour qui :

> *Il est question d'étudier ensemble le problème de la* ***création****, confrontée que nous sommes avec les aspirations de nos peuples, qui, dans ce (…) XX*^{e} *siècle en crise, où nous entrons, veulent s'enraciner dans leur* ***identité****, mais en même temps se tendre la*

c. …entre Senghor et les surréalistes

Après avoir rédigé des *vers classiques*, Senghor a été, par la suite, durant ses *années de Sorbonne… contaminé par le surréalisme*. Plus d'une raison justifiait cette contamination : le surréalisme contenait bon nombre d'éléments susceptibles d'intéresser le Négro-africain des années 1930.

Le mouvement de Breton s'était ouvertement déclaré contre le capitalisme et contre toutes les valeurs bourgeoises. Or pour qui connaît le lien entre ces valeurs et le colonialisme, il ne fait pas de doute que, pour le colonisé, tout ce qui se propose de les détruire est à soutenir. Aussi, les jeunes Martiniquais du groupe de **Légitime Défense** n'ont pas manqué d'établir le lien entre leur lutte d'émancipation et la libération prônée par surréalisme. Leur adhésion « sans réserve » au mouvement s'explique : avec le surréalisme, « l'Occident se sabordait » et « les peuples colonisés se hâtèrent de lui prêter main forte : ils avaient à y gagner leur indépendance ».[1] A cet anticolonialisme sous-jacent s'ajoute un second point non moins digne d'intérêt pour le penseur Senghor : « réagissant contre l'impérialisme de la raison discursive », le surréalisme se propose de réhabiliter la raison intuitive, mode de connaissance privilégié des Négro-africains. Enfin, le surréalisme est très lié au cubisme. Or, le cubisme, pour tirer l'art européen de la léthargie dans laquelle le plongeaient deux mille ans de *physêos mimésis* (d'imitation de la nature) découvre dans l'art nègre le dynamisme nécessaire à sa renaissance.

---

[1] KESTELOOT (L.).- **Les Ecrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature**. Op. Cit. Page 92.

Ces différentes données font que, de manière implicite, le surréalisme autorise les voies d'un renouveau à la fois politique et culturel du monde noir, d'où la contamination de Senghor, d'où sa déclaration d'amitié avec « les princes proscrits de la forme » : les poètes surréalistes.

Mais cette déclaration d'amitié n'empêche pas Senghor de maintenir ses distances vis à vis du mouvement surréaliste, et ce, pour des raisons d'ordre politique et d'ordre esthétique. Réservons l'étude des raisons d'ordre esthétique à la dernière partie de ce chapitre, partie traitant de la convergence entre Senghor et certains poètes français. Examinons d'abord les raisons d'ordre politique.

Fidèles à l'enseignement d'Arthur Rimbaud, les surréalistes se proposent de « changer la vie ». Sur ce point, Senghor est d'accord avec eux. Mais, en Rimbaud coexistent deux hommes : l'auteur de ***Une Saison en enfer*** (que Senghor connaît bien et cite constamment) et l'aventurier, mercenaire en Indonésie, trafiquant d'armes au Harrar (que Senghor, pour les besoins de sa cause, choisit d'ignorer). Or, si ***Une Saison en enfer*** peut être considéré comme une bombe posée sous les fondements de la société bourgeoise conformiste, son auteur n'a pas poussé jusqu'à terme sa révolte : celle-ci ne débouchant pas sur l'action, au nom de la rénovation.[1] Chez le jeune poète coexistent donc une force et une faiblesse.

Le surréalisme hérite, à la fois, de la force et de la faiblesse : s'il se révolte contre un ordre jugé aliénant, il privilégie la révolte individuelle au détriment de la révolution sociale.[2] Pour le surréalisme, « les expériences de la vie intérieure » passent avant la révolution sociale. Mais il ne précise pas le moment où l'on passerait de ces expériences à la révolution. Du coup, il choisit de s'installer dans la révolte permanente[3], dans la position la meilleure pour

---

[1] Albert Camus aide à mieux comprendre cette idée quand il estime que la grandeur de Rimbaud « éclate à l'instant où, donnant à la révolte le langage le plus étrangement juste qu'elle ait jamais reçu, et à la fois son triomphe, et son angoisse, la vie absente au monde et le monde inévitable, le cri vers l'impossible et la réalité rugueuse à étreindre, le refus de la morale et la nostalgie irrésistible du devoir ». in **L'Homme révolté**. Gallimard. Collection. « Idées ».

[2] La comparaison entre le surréalisme et le marxisme est assez édifiante sur ce point. Là où Rimbaud propose de « changer la vie », Marx, lui, propose de « changer la société ». Breton a reconnu une similitude entre le mouvement surréaliste et le programme du Parti Communiste Français. Cela ne l'a pas empêché de souligner avec force l'autonomie de son mouvement quand il a déclaré à Naville : « Il n'est personne de nous qui ne souhaite le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat, mais pour nous, il est important que les expériences de la vie intérieure se poursuivent. et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur même marxiste…Les deux problèmes sont essentiellement distincts ». Cité par Sartre in **Qu'est-ce-que la littérature**, op. cit. P.232.

[3] D'où cette définition que Camus donne du surréalisme : « Révolte absolue, insoumission totale, sabotage en règle, humour et culte de l'absurde, le surréalisme, dans son intention première, se définit comme procès de tout, toujours à recommencer ». Op. cit. Page 116.

être finalement récupéré et assimilé par ce qu'il entend combattre : la société bourgeoise.[1] C'est pour cette raison qu'il ne fut pas retenu par Senghor qui estime que le surréalisme est une création de l'esprit européen dont il faut se méfier car, tout ce qui est de conception européenne est chargé de cette puissance d'assimilation dont il a été question plus haut. André Breton ne l'a-t-il pas présenté, préfaçant le **Cahier d'un retour au pays natal** d'Aimé Césaire « comme la seule issue possible à l'aliénation martiniquaise ? ».

En définitive, pour des raisons d'ordre politique, Senghor se différencie des surréalistes, s'écarte d'eux en leur reprochant ce que bon nombre d'intellectuels français leur ont reproché[2] : le surréalisme ne convie pas à l'action, ne mobilise pas les énergies pour agir sur

---

[1] Car, la puissance de la société bourgeoise, à la différence des régimes totalitaires, fascistes ou marxistes qui se défendent en repoussant, réside dans sa puissance d'assimilation : comme par phagocytose, elle finit toujours par absorber en les neutralisant, les forces centrifuges qui naissent pour l'anéantir. Ce danger de la récupération, de l'inefficacité d'un mouvement intellectuel d'avant garde, André Malraux l'avait senti dès son second roman : **Lunes en papier** que Lucien Goldman présente en ces termes :
« L'esprit raconte (…) en effet, la lutte des écrivains non conformistes contre le Royaume farfelu, l'empire de la Mort, la société bourgeoise successivement, la victoire des non-conformistes et la manière dont ils se comportent après leur triomphe.
Dans la première partie, les insurgés s'emparent du château symbolisant l'ordre bourgeois. Mais, immédiatement après, ils se laissent prendre par la manœuvre du génie du lac, maître du château, s'enivrent et sont faits prisonniers. Leur ivresse est à considérer comme l'aboutissement d'un non conformisme qui se préoccupe plus de constater, de contester, que de chercher à édifier.
Dans la deuxième partie, ils se ressaisissent et triomphent de nouveau : déguisés sous la forme des sept péchés capitaux, ils réussissent à tuer la Mort. Mais leur victoire est une victoire à la Pyrrhus car, après avoir tué la Mort et au moment de passer à l'action salvatrice, rénovatrice, ils demeurent perplexes, désemparés, comme l'atteste le passage suivant extrait du roman :

- Et maintenant, à l'œuvre, dit l'orgueil.
- A l'œuvre, répétèrent les péchés.
- Par quoi commençons-nous ? ajoute Hafili.

Il y eut un long, silence, auquel le musicien mit fin en disant après avoir hésité :
- Excusez-moi, chers amis… Lorsque j'étais homme, j'étais sujet à l'anémie mentale… Ne vous étonnez donc pas de ma question : Pourquoi avons-nous tué la Mort ?
Les péchés avaient pendu à leurs ceintures, comme des pense-bêtes, les morceaux de son squelette. Ils les touchèrent et répétèrent :

- Oui, pourquoi avons-nous tué la Mort ?

Puis ils se regardèrent. Leurs visages étaient mornes. Alors ils laissèrent tomber leur tête dans leurs mains et pleurèrent. Pourquoi avaient-ils tué la Mort ? Ils l'avaient oublié.
Lunes en papier, par son intrigue et son dénouement, illustre l'échec de la contestation à caractère surréaliste.

[2] Parmi ces intellectuels, Albert Camus et Jean Paul Sartre. D'après Camus : « Les surréalistes étaient plus différents de Marx que ne le furent des réactionnaires comme Joseph de Maistre par exemple. Ceux-ci utilisaient la tragédie de la vie pour refuser la révolution, c'est à dire pour maintenir une situation historique (…) Breton, lui, utilisait la révolution pour consommer la tragédie et mettait en fait (…) la révolution au service de l'aventure surréaliste ». op. cit. Page 122.
Pour Jean-Paul Sartre : « Si Breton croit poursuivre ses expériences intérieures en marge de l'activité révolutionnaire et parallèlement à elle, il est condamné d'avance, car cela reviendrait à dire qu'une libération de l'esprit est possible dans les chaînes, au moins pour certaines gens et, par conséquent, à rendre la révolution moins urgente. » Op. cit. Page 227
Ces deux citations aident à saisir la raison pour laquelle la surréalisme ne peut retenir les hommes d'action. Les « expériences de la vie intérieures » qu'il propose ne peuvent être valables que pour des hommes déjà satisfaits des conditions d'existence, pas pour ceux dont les peuples sont soumis au joug colonial et qui aspirent à les en affranchir.

la réalité. L'acte surréaliste débouche sur l'inefficacité. Il n'engage pas le destin des peuples pour des perspectives meilleures, d'où la réticence de Senghor à son égard.

Donc, au nom d'une différence de statut social, Senghor cesse d'imiter les poètes romantiques et symbolistes, prend ses distances vis à vis des surréalistes. L'exigence d'un art militant, d'un art, fondement d'une action libératrice, le conduit à adopter une telle attitude. Mais, d'autres raisons l'incitent à affirmer son originalité par rapport aux poètes français.

2. La différence de modèles

Parmi ces raisons, la différence de modèles. Le poète français et le poète négro-africain ne sont pas seulement de statuts différents, ils ne se créent pas non plus selon les mêmes modèles. La référence à Nietzsche nous paraît nécessaire pour mieux cerner cette notion : une référence qui nous ramène à la distinction entre la création artistique avant le VIe siècle de notre ère et la création artistique en Grèce depuis le VIe siècle, distinction dont il a été déjà question plus haut, au début du chapitre.

Dans son livre de jeunesse, **La Naissance de la Tragédie**[1], Friedrich Nietzsche lie l'évolution de l'art grec[2] « au dualisme de *l'apollinisme* et du *dionysme*.» Selon lui, il existe deux types d'artistes : l'apollinien, représenté par le sculpteur et le dionysiaque, représenté par le musicien. Et les deux ne créent pas de la même manière : celui-ci crée à partir de l'ivresse et celui-là, à partir du rêve. Et d'opposer, pour mieux se faire comprendre, « les deux ancêtres et précurseurs de la poésie grecque, *Homère* et *Archiloque*… »[3]

[1] L'édition allemande date de 1872 ; l'auteur est âgé de vingt six ans.

[2]« L'évolution de l'art est liée au dualisme de l'apollinisme et du dionysisme (…) Les deux divinités protectrices de l'art, Apollon et Dionysos, nous suggèrent que dans le monde grec il existe un contraste prodigieux, dans l'origine et dans les fins, entre l'art du sculpteur ou art apollinien et l'art non sculptural de la musique, celui de Dionysos. Ces deux instants si différents marchent côté à côté, le plus souvent en conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des créations nouvelles et plus rigoureuses, afin de perpétuer entre eux, ce conflit des contraires que recouvre en apparence seulement le nom d'art qui leur est commun. » (**La Naissance de la Tragédie** Editions Gallimard, Coll. Idées, Paris, 1949, Page 21).

[3]« Sur ce point, l'Antiquité elle-même nous renseigne de façon imagée, en palçant côte à côte sur des monuments (…) les deux ancêtres et précurseurs de la poésie grecque : Homère et Archiloque (…) Homère, le vieillard rêveur absorbe en lui-même, le type de l'artiste naïf et apollinien, contemple avec étonnement le visage passionné d'Archiloque, ce belliqueux serviteur des musées, aux innombrables et violentes tribulations ». (Op. cit. page 40).

Or, avec la révolution intervenue en Grèce, au VIe siècle, comme cela a déjà été dit, l'Occident a privilégié la veine apollinienne tandis que les Négro-africains restent fidèles à la veine dionysiaque : d'où cette différence de modèles entre les poètes français et les poètes nègres. Cette différence peut être explicitée à partir de deux textes. Le premier s'intitule ***Don du poème*** :

> Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !
> Noire, à l'aile sanglante et pâle, déplumée,
> Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
> Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encore,
> L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
> Palme ! et quand elle a montré cette relique
> A ce père essayant un sourire ennemi,
> La solitude bleue et stérile a frémi.
> O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
> De vos pieds froids, accueille une horrible naissance
> Et ta voix rappelant vide et clavecin,
> Avec le doigt fané presseras-tu le sein
> Par qui coule en blancheur sibylline la femme
> Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame ?

Ce poème est de Stéphane Mallarmé. Sa comparaison avec le texte de Léopold Sédar Senghor qui suit aidera à saisir la différence entre le modèle français et le modèle nègre. Senghor relate un fait vécu :

> *C'était un soir, sur une place publique, où le « Parti dominant » tenait un meeting populaire. J'ai invité François Perrier qui était de passage à Dakar. Nous avons toujours, dans ces meetings, des poètes populaires qui rompent la monotonie et aussi l'ennui des discours politiques. Je demandai à Badara MBaye, le* ***troubadour****, de composer un poème, pour saluer François Perrier. Il donna l'ordre au tambourinaire de battre et il se concentra, le visage tendu, à écouter. Vous demandez quoi ? Eh bien, le* ***silence*** *: le battement des tam-tams. A* ***écouter*** *le tam-tam majeur, qui battait le rythme de base, et le tam-tam coryphée, qui improvisait à contre temps et syncopes. L'attente, l'attention dura cinq minutes environ. Puis, soudain, fusa une longue phrase mélodique, aussitôt reprise et répétée par la foule. Le troubadour se tut, écouta de nouveau. Trois minutes après, c'était une seconde phrase, de nouveau reprise et répétée par la foule. A mesure que l'on avançait, le poème se déroulait, soutenu par le rythme des tam-tams, et les phrases fusaient l'une après l'autre de plus en plus rapidement. Jusqu'à ce que le poème se terminât par une fusée d'images.* [1977 : 384-385].

Don du poème de Mallarmé[1] et le « fait vécu » de Senghor sont assez révélateurs. Ils renseignent sur : les lieux où s'élabore le poème, les conditions dans lesquelles s'effectue cette élaboration, les sentiments du poète une fois son œuvre achevée.

a. Les lieux.

Pour rédiger son poème, Stéphane Mallarmé choisit de s'isoler dans le calme et la solitude d'un cabinet[2] avec ses « carreaux glacés », « mornes ». Il travaille la nuit, à la lumière d'une « lampe angélique » poétiquement désignée par la métaphore « verre brûlé d'aromates et d'or ». Le poète se trouve donc coupé du reste du monde, notamment de sa petite famille : de « la berceuse avec (sa) fille et l'innocence de (leurs) pieds froids ». La vie qui, pour lui, semble s'être arrêtée, continue ailleurs son cours et sa femme chante de sa « voix rappellent viole et clavecin » et allaite.

Le poète français ne peut donc rédiger que retranché du monde extérieur, isolé. Badara MBaye au contraire, pour « composer son poème » n'éprouve pas le besoin de s'isoler. La solitude recherchée par Mallarmé ne lui est pas propice. Pour lui, point de cabinet, mais la « place publique » ; point de silence, mais « le battement des tam-tams » ; point de rupture avec le reste du monde, mais le concours des musiciens et de l'assistance : « ordre » est donné au tambourinaire de battre et chaque vers, chaque « longue phrase mélodique » qui « fuse », engendrée et soutenue par le rythme des tam-tams est « aussitôt reprise et répétée par la foule. »

---

[1] Nous aurions pu choisir également l'un des textes suivants de Valéry : ***Les Pas***, ***La Pythie*** ou ***Palmes*** tous de **Charmes**. Nous leur avons préféré ce poème de Mallarmé qui nous paraît plus complet parce que renfermant plus d'éléments de comparaison.

[2] Avec le développement de ce que Nietzsche a appelé l'apollinisme, la création exclut le tumulte, d'où l'importance de l'atelier pour l'artiste, du cabinet de travail pour l'écrivain. Dans son livre intitulé **De la Biologie à la Culture.** Jacques Ruffié souligne l'importance de l'isolement pour le développement de la conscience réfléchie. Cet isolement « … permet à l'homme de s'abstraire de son environnement, (…) de négliger l'extérieur. Or, cette coupure sensorielle d'avec le monde est indispensable au développement de son psychisme. L'individu préoccupé par une menace n'arrive jamais à s'abstraire de l'instant qu'il vit ». (Editions Flammarion. Page 300). C'est durant cette période d'isolement que le créateur descend en lui-même, se découvre et confronte son mois profond avec les données de la réalité extérieure.

b. Les circonstances ou le rôle du silence

Dans le cas des deux poètes, il est question de silence. Mais les deux silences diffèrent de nature. Chez Mallarmé, il s'agit d'un silence total, absolu. Le poète, en créant « cette coupure sensorielle d'avec le monde » veut accéder à cet état d'ataraxie favorable au rêve et à la réflexion. Son désir de s'écarter de tout ce qui engendre le trouble l'amène à considérer la naissance du jour comme une catastrophe. L'aube vient dissiper la sérénité, rappeler à l'existence, mettre fin à l'état poétique. Aussi est-elle présentée contrairement à une tradition, sous un aspect sinistre : « noire », elle fait songer à un effroyable oiseau « à l'aide sanglante et pâle, déplumée. »

Ainsi, Mallarmé crée dans des conditions très précaires. Le silence dont il a besoin pour rédiger est de nature très instable : un rien, l'aurore, suffit pour le troubler et jeter le poète dans le désarroi.

Comme le poète français, Badara Mbaye également a besoin du silence pour créer. Aussi, avant l'improvisation de son premier vers, est-il, au milieu du cercle des spectateurs, concentré, « le visage tendu » : il écoute « le silence ». Seulement, dans son cas, le silence ne se définit pas comme une absence totale de bruit. Si la foule s'est tue, le griot a sollicité le concours du tambourinaire et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le silence naît du « battement des tam-tams.» : le poète coule ses vers entre les différents temps forts de ce battement. Il s'agit donc, dans le cas de Badara Mbaye, et selon une expression de Senghor, de « silence rythmé ».

En définitive, tout ce qui est étranger au silence trouble Mallarmé et le frappe de stérilité, tandis que chez Mbaye, le silence n'inspire que soutenu par des manifestations rythmiques extérieures. Ici, un silence rythmé ; là, un silence absolu.

c. L'attitude des créateurs vis-à-vis de leur création

Cette attitude est faite de déception chez Mallarmé, de satisfaction, chez MBaye. Mallarmé, offrant son poème à sa femme, le présente comme « l'enfant d'une nuit d'Idumée ». La périphrase ne manque pas d'être suggestive. Idumée est la terre d'Edom dont parle la Bible, une terre habitée par Esaü à qui la bénédiction paternelle, celle d'Isaac, fit défaut. Elle est également, selon les Cabalistes, le territoire habité par des monstres asexués. Mallarmé poétisant ne s'assimile-t-il pas à un de ces monstres ? Pour enfanter, il faut être deux. Or, lui enfante seul[1]. Il a plus d'une raison de présenter l'aurore sous un aspect sinistre. Elle ne vient pas seulement troubler sa solitude : elle lui fait également découvrir son œuvre par l'azur symbole de pureté et de perfection, le jour naissant fait découvrir, non le chef d'œuvre de ses rêves, mais une « relique ». Sa nuit de veille n'a abouti qu'à cette « horrible naissance ». Ce résultat décevant explique ce « sourire ennemi » auquel s'essaye le père qui ne voit plus qu'un recours : appeler sa femme à l'aide.

Entre le poète et sa femme se note une similitude : les deux viennent d'enfanter. Mais là s'arrête la similitude : autant la femme est comblée, satisfaite, autant le père est déçu. On relève en effet le contraste entre l'attitude de la mère vis à vis de son bébé et l'attitude du poète vis à vis de son poème. Que faire de ce monstre qu'il a sous les yeux? Le confier à la femme, afin qu'elle le nourrisse du « lait de l'innocence », de la « blancheur », de la « sérénité » : qu'elle lui fasse respirer « l'air du vierge azur.»

En définitive, nous retenons que Mallarmé a enfanté dans la solitude, pour donner naissance à un monstre. Déçu, il confie ce monstre à sa femme, pour qu'elle lui insuffle la vie. Senghor ne s'est pas longuement prononcé sur les sentiments de Mbaye, une fois le poème composé. On relève seulement que cette composition débute dans la douleur et s'achève dans la joie. Nous aurons l'occasion de décrire les caractéristiques de cette joie lorsque nous aborderons l'étude de la poétique de Senghor. Pour l'instant, examinons le troisième et dernière raison justifiant la rupture avec les poètes français.

---

[1] Mallarmé présentant son poème comme « l'enfant d'une nuit d'Idumée » n'attire pas seulement l'attention sur le dur labeur nocturne, il suggère plus ; soit qu'il veuille indique que ***Don du poème*** sert d'introduction à **Hérodiade** (les Hérode étant originaires d'Idumée), soit qu'il veuille mettre l'accent sur la solitude du poète poétisant, d'où la référence à Edom, terre des monstres asexués. Nous avons opté pour la seconde suggestion.

3. Différence de matériau

Le matériau sur lequel travaille le poète a, pour nom, la langue. L'étude de la langue amène à se prononcer sur la morphologie et la syntaxe : sur le vocabulaire et la grammaire : sur les mots et les différentes techniques pour les combiner afin de signifier quelque chose.

Or, que fait ressortir une comparaison entre les langues négro-africaines et la langue française ? Uniquement, qu'elles diffèrent par plus d'un point. Léopold Sédar Senghor s'est, à plusieurs reprises, livré à cette comparaison, approfondissant sans cesse les résultats de ses investigations. La conclusion à laquelle il a abouti est que les langues négro-africaines d'une part, la langue française, d'autre part, n'usent pas des mêmes procédés pour véhiculer un message, encore moins pour composer un poème. Ceux qui utilisent ces langues ne conçoivent pas les mots de la même manière, ne construisent pas les phrases selon les mêmes structures. De là découle la différence entre leurs procédés poétiques laquelle différence, à son tour, explique la différence entre les qualités d'un poème négro-africain et un poème français.

Développant le thème de la différence de matériau, nous examinerons : d'abord, la différence entre langues négro-africaines et langue française ; ensuite, la différence entre les mots et les syntaxes ; enfin, la différence entre les poésies et les poétiques.

a. Langues négro-africaines et langue française

D'abord, une précision : Senghor ne prétend pas pouvoir parler des langues négro-africaines dans leur globalité et leur totalité. Parmi ces langues, il ne parle que de celles qu'il connaît réellement : les langues du groupe sénégalo-guinéen. Sur ces langues devait porter sa thèse de doctorat d'Etat. Aussi est-ce en spécialiste qu'il parle d'elles, commençant par les situer par rapport aux autres langues parlées en Afrique occidentale :

> *Les langues du groupe sénégalo-guinéen sont isolées, parlées par des peuples donc les ancêtres sont originaires des bords du Nil et qui, par la suite, furent peu influencés par les autres peuples : A peine moins importantes sont les*

> *relations qui ont uni les Mandingues aux (…) « Sénégalo-Guinéens » (Peuls, Wolofs, Sérères, Dyolas)* [1993 : 334].

Au départ, les parlers du groupe sénégalo-guinéen ne constituaient qu'une seule langue dérivée de l'égyptien ancien d'après l'égyptologue Cheikh Anta Diop. C'est par la suite qu'ils se différencièrent les uns des autres. C'est donc les langues du groupe sénégalo-guinéen qu'il compare à la langue française. L'étude de ces langues s'avérait, continue de s'avérer indispensable, pour une bonne approche de la poésie et de la poétique négro-africaines. Aussi ne manque-t-il pas de souligner une erreur commise par des « Coloniaux »[1] :

> *L'erreur des « coloniaux » (...) est de n'avoir appris aucune langue négro-africaine et de n'avoir jamais porté leur réflexion sur le langage humain.* [1964 : 159].

Cette erreur est la source de bon nombre d'ignorances et de méprises. Qu'elles soient commises implique que les langues négro-africaines doivent être réhabilitées. Ce que fait Senghor, chaque fois que l'occasion se présente. Ainsi, dans son texte : ***De la poésie française à la poésie francophone ou apport des Nègres à la poésie francophone***, il fait remarquer :

> *Il faut partir des langues négro-africaines. Contrairement à ce que croit l'Européen moyen, les langues négro-africaines ne sont pas prolixes, ni verbeuses leurs littératures.*

Et de revenir à la charge, quatre années plus tard, écrivant dans ***Dialogue sur la poésie francophone***, à l'intention de ses amis, feu Pierre Emmanuel, Alain Bosquet et Jean Claude Renard :

> *Je commencerai par dénoncer le préjugé qui, en Europe, dénie l'élégance à ces langues…*

---

[1] André Davesne que cite Léopold Sédar Senghor (cf. 1964 : 159) dans **Croquis de brousse** écrit : « Nombre d'Européens imaginent que les Noirs n'ont pas de littérature, à peine un langage, et que leur vie intellectuelle est des plus rudimentaires. L'intelligence des Africains, pensent-ils, n'est pas capable d'autre chose que de conceptions quasi enfantines et leur langage n'est qu'un dialecte grossier permettant tout juste, par le moyen de quelques centaines de mots maladroitement assemblées, d'exprimer les mots les plus élémentaires de l'existence quotidienne. Or, en réalité, les langues africaines sont presque toutes riches, complexes, nuancées et dénotent une intelligence qui ne le cède en rien à la nôtre. » Ces lignes datent des années 1950. Mais, encore en 1962, Senghor devait déplorer « l'insuffisance des spécialistes en linguistique négro-africaine et le volume considérable des travaux non utilisables". (Op. cit. Page. 330).

Senghor eut le mérite d'avoir étudié, à fond, et les langues négro-africaines et la langue française. De cette étude, il déduit que ces langues ne possèdent ni les mêmes caractéristiques, ni les mêmes vertus.

Pour les caractéristiques, il note que les langues du groupe sénégalo-guinéen sont des langues agglutinantes et le français, une langue isolante :

> *(La) qualité majeure (des langues négro-africaines) est, au contraire,* ***l'économie de moyens****. Ce sont, en effet, des langues « agglutinantes », synthétiques. Au moyen d'affixes, elles expriment des rapports grammaticaux, qui, dans les langues indo-européennes, analytiques, sont rendus par des mots séparés. Ainsi, l'expression « il n'a pas tué » est-elle rendue, en Sérère, par l'unique mot* ***wareeraam*** [1] *(*Idem).

La même idée se trouve exprimée dans ***De la poésie française à la poésie francophone*** : les langues négro-africaines sont

> *… des langues* ***agglutinantes,*** *qui se servent d'****affixes****, c'est-à-dire de particules, pour exprimer des rapports morphologiques ou syntaxiques là où d'autres familles de langues emploient des mots, voire des expressions.*

A ces caractériques, Senghor a consacré de longs développements, notamment dans deux textes. Dans ***Langage et poésie négro-africaine***, il se prononce sur les vertus des langues du groupe sénégalo-guinéen :

> *La beauté de la langue provient, ici, non seulement de la richesse du vocabulaire et des tours, mais encore de l'aisance avec laquelle on construit des mots composés au moyen d'affixes, greffés sur des racines dont la valeur concrète n'échappe pas au sujet parlant. Ainsi, le Wolof dispose de quelque vingt-trois suffixes pour former des verbes composés, dont chacun peut, à son tour, servir à former des noms dérivés.* [1964 : 160].

---

[1] La même « économie de moyens » se note dans la langue wolof qui, pour la même phrase, dira ***rayul*** la différence est nette avec une langue du groupe mandé : en bamanankan (langue des Bamanans), « il n'a pas tué » se traduit par ***a ma falikè.***

Parmi les vertus de la langue française, il retient : « la richesse du vocabulaire » et les ressources de la stylistique. A ce propos, dans le texte : ***Le français langue de culture***, il écrit :

> *... le vocabulaire n'épuise pas les vertus du français. La stylistique, en particulier, est l'occasion de pêches miraculeuses.* [1964 : 363].

En définitive, la comparaison entre les langues négro-africaines et le français conduit Senghor à établir la supériorité de celui-ci dans le domaine scientifique et la supériorité de celles-là, dans le domaine poétique. Il s'agit là, bien sûr, d'un jugement relatif à une période bien déterminée. Senghor ne veut nullement signifier que les langues négro-africaines ne soient pas capables de créer des concepts scientifiques, tout comme il ne soutient pas que le français soit impropre à l'expression de la poésie. L'objectivité recommande tout simplement que l'on tienne compte de ce qui est : le développement de l'esprit scientifique a conduit les Français à réfléchir, et à s'exprimer, plus par concepts que par images. La préférence qu'il a continué d'accorder à la connaissance mystique jusqu'au XXe siècle fit que le Négro-africain réfléchit et s'exprime plus par images que par concepts[1]. D'où la constatation de Senghor :

> *Je le sais bien, contrairement à ce que croit le Français moyen, les langues négro-africaines sont d'une richesse et d'une plasticité remarquables. Là où le Français emploie un mot latin pour désigner un arbre, une périphrase pour désigner une action, le Négro-africain emploie un seul nom ou un seul verbe populaire. Comme l'écrit André Davesne dans* **Croquis de Brousse**, *on compte en* ***wolof,*** *sept mots pour désigner la femme de mauvaise vie quand chercher se traduit par onze mots et changer par vingt. Mais ce qui, à première approximation, fait la force des langues négro-africaines fait, en même temps, leur faiblesse. Ce sont des* ***langues poétiques*** *(...) Ce qui, en définitive, fait la supériorité du français dans le domaine considéré, c'est de nous présenter, en outre, un vocabulaire technique et scientifique d'une richesse non dépassée. Enfin, une profusion de ces mots* ***abstraits****, dont nos langues manquent.*
>
> [1964 : 360].

[1] Fily Dabo Sissoko aide davantage à comprendre en quoi cette idée de Senghor est relative à une période déterminée quand il écrit : « Pour ce qui me concerne, je considère que j'occupe avec tous mes frères de race noire, un point déterminé de l'évolution cyclique mondiale, et que les Blancs en occupent un autre. Et il m'a été donné, après d'éminents chercheurs, de déterminer ces points et de dire qu'entre les deux, il y a une démarcation de l'ordre de sept siècles (…) J'ajoute que pour franchir cette étape. Il nous faudra huit à dix générations d'efforts soutenus ; et ce en collaboration avec des frères se trouvant à un niveau plus élevé que nous ». (**Une page est tournée** ; 2è série, page 51).

b. Les mots et les syntaxes

Le matériau sur lequel travaille le poète est la langue : donc, un matériau, non une donnée abstraite, un univers constitué par des mots. Et, depuis l'échange de propos relatif à la rédaction du poème entre le peintre Degas et Mallarmé, tout bon poète s'accorde pour reconnaître un fait ; c'est avec des mots, non avec des idées, que l'on fait un poème.

Or, les mots n'ont pas la même valeur en français que dans les langues négro-africaines : là, ils se caractérisent par leur clarté et leur précision ; ici, par leur valeur suggestive, valeur éminemment poétique, d'où cette constatation :

> *Chez nous (Négro-Africains), les mots sont naturellement nimbés d'un halo de sève et de sang ; les mots du français rayonnent de mille feux comme des diamants.* [1964 : 226].

Ainsi, on trouve d'un côté, des langues où la portée sémantique du mot se trouve très limitée et, de l'autre, des langues où la portée sémantique est multivalente. Entre les langues négro-africaines et les langues indo européennes, Senghor découvre un point commun : la richesse de leur vocabulaire. Mais, tout de suite, il découvre également que cette richesse découle de causes différentes. A propos du français, par exemple, il écrit :

> *Clarté du vocabulaire, qui tient à la clarté des procédés de dérivation et de composition, des procédés de dérivation en particulier, à partir des mots grecs et latins. Ce qui n'empêche pas des procédés plus populaires et, partant, plus spontanés et plus vivants*. [1977 : 81].

Donc, le français s'enrichit par dérivation et par composition. Et, à côté de la dérivation populaire, il connaît la dérivation savante. A partir d'un fonds traditionnel constitué par les vocabulaires du grec et du latin, il se renouvelle constamment pour exprimer de nouvelles réalités.

Les langues négro-africaines s'enrichissent différemment. Celles du groupe sénégalo-guinéen étudiées par Senghor n'ont plus de lien avec leur substrat originel : l'égyptien ancien. Aussi s'enrichissent-elles en ayant recours aux affixes et à l'onomatopée.

A propos du recours aux affixes, Senghor écrit :

> *Que l'on ajoute à cela (l'emploi des onomatopées) l'emploi des affixes de classe, et l'on devinera quelle musique peuvent être ces langues. Car l'affixe de classe, qui peut être un article ou un adjectif démonstratif est répété devant tout nom ou adjectif qualificatif. Ainsi cette phrase bontoue : « Les garçons du chef moururent tous »,* ***baleke bana ba nfumu, bankaka ba nbote, bankaka ba nbi, bafwudi bau baakulu****, (Koongo). Ainsi cette expression peule du Sénégal : « cet honneur »,* ***ngal teddungal ngal****.* [1977 : 144].

Et, à propos de l'onomatopée :

> *Le nègre raffole des onomatopées, qui font la langue plus expressive. Le Marquis de Lavergne de Tressan appelle ces onomatopées des « mots descriptifs ». Il a calculé que, dans les langues du groupe sénégalo-guinéen, environ un tiers du vocabulaire était de mots descriptifs*. [1977 : 168].

Ces onomatopées peuvent être employées comme mot ou servir de racines à partir desquelles se créent d'autres mots et :

> *M. de Lavergne de Tressan a calculé que, dans nos langues, à peu près un tiers des racines était d'origine onomatopéique*. [1977 : 160].

Sur cet emploi des onomatopées comme racines, Senghor donne deux exemples à partir de la transcription du poème oral wolof que voici, avec la traduction qu'il en propose :

Transcription	**Traduction**
Dyalgati dyalat dyalafèn	Contre – déal redéal superdial !
Siso wâli nydyâi	Sisso Waly Ndiaye.

Dyalgatili lîti	Centre – dial flûti !
Gasti m'ab tôno	Je ne creuserai plus de puits
Dyalgatili lîti	Contre – dial flûti !
Ku gs ma nân tyi	Qui en creuse, j'y bois
Dyalgatili lîti	Contre – dial flûti !
Té pétyaxndikv tyi	Et y prends mes ébats
Dyalgatili lîti	Contre – dial flûti !
Té xody tyi laitâi	Et y lave mes layettes
Dyalgatili lîti	Contre – dial flûti !
Té sanga tyi sama dôm	Et y baigne mes petits
Dyalgatili lîti	Contre dyal fluti !

A propos du fond, Senghor donne la précision :

> *C'est une gazelle qui prend ses ébats dans une fontaine, en l'absence des propriétaires.* [1964 : 168].

Mais, c'est surtout sur la forme qu'il s'attarde attirant particulièrement l'attention sur les mots *dyal* et *lîti*. Tout le poème est bâti à partir de ces deux mots. Or, dans le vocabulaire wolof, ils n'ont pas de sens précis, ce que la traduction en français permet de découvrir. Pourtant, cette absence de signification précise ne les rend pas incompréhensibles. En effet, et Senghor explique :

> *Sur **dyal,** racine onomatopéique, qui exprime la danse, on a formé des mots composés au moyen de suffixes verbaux. **Lîti** est construit à peu près de la même manière, par analogie avec rîti, qui désigne un instrument de musique, employé dans les poèmes satiriques*. [1964 : 169].

Il existe donc une différence entre les fonds originels à partir desquels les langues européennes et les langues négro-africaines, traditionnellement, s'enrichissent : celles-là le font, le plus souvent, à partir de langues classiques : celles-ci, le plus souvent, à partir d'onomatopées. Cette différence en entraîne une autre : celle qui existe entre la valeur des

mots. Plus haut, il a été dit que, dans les langues européennes (comme le français, en particulier) les mots sont clairs et précis tandis que, dans les langues négro-africaines, ils sont plutôt suggestifs. Pour mieux faire ressortir cette différence de valeur, Senghor donne deux exemples à partir de deux verbes Wolof. Le premier verbe est nêyu. Il signifie saluer. Mais sa richesse dépasse le cadre de cette seule et simple signification car :

> *…* **nêyu,** *« saluer », à finale - u médio - passive, vient de* ***nooyu*** *« respirer pour soi », « sentir », « prendre en considération », « honorer »*. [1977 : 360].

Le second verbe est *sufeelu.* Formé à partir substantif *suf (terre),* il peut se traduire par *s'abaisser , s'humilier* . Seulement, bien que dans *«s'humilier,* il y ait la notion de terre:

> *Le Français moyen ne songe point à la terre quand il entend un mot comme s'humilier ». Sufeelu, pour un Wolof, c'est toujours, peu ou prou, « se jeter à terre devant quelqu'un », et le « u » garde bien sa valeur médio – passive.*

Cette différence entre la valeur des mots et, partant, des images, en français et dans les langues négro-africaines se comprend aisément, à la lumière de la manière dont évoluent les sociétés. L'homme commence par acquérir la puissance sur son environnement grâce au langage. Nommer quelqu'un ou quelque chose, c'est l'appeler à l'existence et, du coup, c'est le posséder. Comme Dieu, dans le livre de la Genèse. Cette fonction primitive de la nomination apparaît dans toutes les langues lorsque les civilisations qu'elles expriment en sont encore à leurs premiers stades, que les locuteurs n'ont pas encore rompu le cordon ombilical les liant au Cosmos ; c'est avec les progrès du rationalisme que les mots perdent leur efficacité et leur puissance.

Le rationalisme, avec le scientisme qu'il engendre, contribue à désacraliser l'univers. Partant, l'homme cesse de croire au féerique, au merveilleux, au fantastique : aux « mensonges vitaux » pour reprendre une expression employée par Gilbert Durand dans **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire**[1].

[1] Editions Bordas, Paris, 1969.

En Occident, dès l'Antiquité, et sous l'influence de Platon, la poésie commence à ne plus se nourrir de ces « mensonges vitaux », cessant par là d'être conçue comme moyen de connaissance. Au XVI^{è} siècle, la redécouverte de l'Antiquité s'accompagne d'un développement du critère d'objectivité : l'imagination commence alors à perdre ses droits, à se dévaloriser. « Dès lors », comme le notent Roger Laufer et Bernard Lecherbonnier, « Les recueils de faits mémorables et admirables : chroniques, légendiers, bestiaires, sont soumis à un examen critique qui en élimine l'obscur, l'incertain, l'improbable » : le savoir, débarrassé des faits et croyances que l'expérience ou l'observation ne vérifient pas, formera les bases de l'astronomie, des sciences naturelles, de la géographie, de l'histoire. Les faits et récits merveilleux ne sont pas admis au nombre des matières écrites et demeurent oraux [1].

Ainsi, en s'opposant au Moyen Age et à son mysticisme, la Renaissance provoque le passage du sacré vers le profane. « Les matières écrites » servant de fondement à « la culture bourgeoise et aristocratique » nécessitent l'emploi d'un vocabulaire scientifique et technique. Avec le développement d'un tel vocabulaire, les mots se figent en des acceptions bien précises, et, du coup, en même temps que les images, ils perdent leur expressivité poétique. Il se produit comme une sorte de dégradation : l'image cède la place au concept, le symbole à l'allégorie, la poésie à la prose. Pierre Giraud aide à comprendre, davantage ce transfert desséchant dans son étude intitulée **Pour une semiologie de l'expression poétique**, il ressort que les mots, au cours de leur existence connaissent deux phases. La première phase est celle du mot avec sa valeur suggestive ; la seconde, celle du mot ayant perdu cette valeur.

A propos de la première phase, il écrit : « Les choses, en effet, ne sont pas de pures représentations : à leur souvenir adhèrent des préjugés, des sympathies, des craintes, des désirs collectifs plus ou moins particuliers à tel groupe, à tel individu. Ainsi le lait ou le sang, le rouge ou ou le bleu, le soleil ou la terre, la liberté ou la mort, sont des notions valorisées. Ce sont aussi des mots poétiques générateurs d'images. Mais, comme l'a montré Bachelard, ce sont moins des représentations formelles que les expériences profondes : le chant de l'alouette n'est pas un cri, mais une liberté, un jaillissement aérien qui nous libère des lois de la pesanteur et des contingences de notre condition terrestre.

---

[1] Anonyme.- **Littérature et langage : le conte, la poésie**. Editions Fernand Nathan, Paris 1974, Page 22.

« Le mot, avec sa signification, libre des valeurs attachées à la chose : ces valeurs particulièrement fortes dans certains cas peuvent recouvrir le sens ; le signe cesse alors d'évoquer une représentation pour n'exprimer qu'une émotion ou une réaction affective. Dans de telles métaphores, il y a moins transfert d'un sens que d'une valeur.

« Cette transvalorisation est le mode d'expression majeur de l'expérience majeure de l'expérience poétique dans son originalité. (Avec cette) transvalorisation, le mot arraché aux conventions collectives est rendu aux hiérarchies intimes qui structurent et signifient notre expérience dans ce qu'elle a de plus singulier et d'incommensurable aux vulgaires »[1]

A la *transvalorisation* s'oppose la *lexicalisation*. Et Guiraud de faire noter : « Cette lexicalisation est dans la nature de la prose. Le mot, en effet, n'est pas porteur du sens, mais évoque des représentations déjà en puissance dans l'esprit des locuteurs et qui dépendent de l'expérience de chacun. Elles ne peuvent jamais être parfaitement identiques, mais doivent être au moins aussi voisines que possible en vue d'assurer la communication avec le maximum de précision. Le mot doit donc désigner la chose dans ce qu'elle a de commun à l'ensemble des individus parlant, c'est-à-dire dans ce qu'elle a de plus général.

« Le mot en même temps se conventionnalise ; la motivation initiale en perdant sa fonction cesse d'être perçue, cependant que la forme désormais transative, cesse de libérer les valeurs secondaires qui faisaient générateur d'images et de valeurs n'est plus que l'indice d'un sens figé : il désigne l'exercice d'un pouvoir naturel au bénéfice d'un droit lexical abstrait ». [2]

En définitive, comme Gilbert Durand, Roger Laufer, Bernard Lecherbonnier et Pierre Guiraud, Senghor en arrive à distinguer deux valeurs du mot. A l'intention des participants à la Deuxième Biennale Internationale de poésie réunis à Knokke-le Zoutte, en 1954, en Belgique, il donne des précisions sur le don de l'image dans ***La Poésie négro-africaine traditionnelle***. Cependant, avant d'entamer un développement là-dessus, il déclare :

---

[1] Guiraud (P.).- **Essais de linguistique, problèmes et méthodes**. Editions Klincksieck. Paris, 1969. Page 227.
[2]Op. cit. Page 226.

> *Avant de poursuivre plus en avant, nous nous attarderons un moment, sur une distinction essentielle à l'objet de notre propos. Il s'agit de la double valeur du mot. Celui-ci peut être perçu comme signe ou comme sens ; très souvent, en poésie, comme signe et sens en même temps.*
>
> *Le mot peut avoir la valeur quasi abstraite d'un signe algébrique. Il est, alors, la somme d'un certain nombre de qualités pratiques et d'usage. Sur ce plan, la table est « un meuble quadrangulaire, posé sur un ou plusieurs pieds, qui sert, en général, à recevoir les objets du repas ». (...)*
>
> *Le mot peut avoir, d'autre part, une valeur de sens et comprendre les qualités concrètes qui émeuvent l'âme à travers la sensibilité. C'est la valeur morale du mot, celle qui a la prédilection du poète (...)* [1964 : 161].

Bien sûr, l'on ne saurait soutenir que, dans les langues européennes, l'on ignore la valeur morale du mot. Seulement, une forme d'évolution a amené ces langues à privilégier les qualités pratiques et d'usage. De là, découle la différence entre l'emploi du mot par un poète français et l'emploi du mot par un poète nègre. Mais la différence ne réside pas uniquement au niveau de la valeur du mot. Elle réside également dans la manière de disposer les mots pour créer le poème.

Donc, après le vocabulaire, la grammaire.

A maintes reprises, Senghor a insisté sur la différence entre la syntaxe dans un poème français et la syntaxe dans un poème négro-africain. Composant son poème, le Français se soucie des rapports logiques entre les mots, les phrases, les strophes ou les différentes parties de son texte. Cela résulte de la qualité de la langue qu'il utile. En effet, la langue française est :

> *... une langue discursive, qui place chaque fait, chaque argument à sa place, sans en oublier un. Langue d'analyse, le français n'est pas moins* ***langue de synthèse.*** *On n'analyse pas sans synthétiser, on ne dénombre pas sans rassembler, on ne fait pas éclater la contradiction sans la dépasser. Si, du latin, le français n'a pas conservé toute la rigueur technique, il a hérité de toute une série de mots - pierres – d'angle, de mots – ciment, de mots – gonds.* ***Mots*** *–* ***outils****, les conjonctions et locutions conjonctives lient une proposition à l'autre, une idée à l'autre, les subordonnant l'une à l'autre. Elles indiquent les étapes nécessaires de la pensée active : du raisonnement.* [1964 : 360].

Or, les langues étudiées par Senghor sont des langues agglutinantes. Aux mots- outils, elles préfèrent les affixes, d'où cette remarque :

> *Pour avoir, pendant plusieurs années étudié trois de nos langues nationales, je peux dire qu'elles sont riches en morphologie et en vocabulaire, mais pauvres en syntaxe.* [1977 : 521].

Cette pauvreté en syntaxe justifie

> *que les intellectuels noirs ont dû emprunter ces outils (les mots – gonds) au français pour vertébrer les langues vernaculaires.* [1964 : 360].

Mais, avant les intellectuels, les poètes oraux avaient suppléé à cette pauvreté d'une autre manière. Ils ont créé

> *un style rigoureux, tectonique (qui fait que) le poème se présente, souvent, dans la nudité de la pureté.* [1964 : 162] .

Composant leurs poèmes, ils optent pour

> *… une sobriété qui, à la limité, supprime la syntaxe elle-même. C'est ainsi qu'ils suppriment des particules, ces « mots – outils » dont parlait mon maître Fernand Brunot, qui sont les liens logiques de la phrase, les repères de la pensée dans un monde absurde à l'homme de raison : non seulement les conjonctions, mais encore les pronoms personnels, articles et adjectifs démonstratifs. Très significatif est, à cet égard, dans les langues du groupe sénégalo-guinéen, l'emploi d'un mode d'économie : de <u>l'expéditif</u>, qui est l'absence de mode. Alors, la pensée progressera, intuitivement, par bonds. Alors nous aurons (…) une poésie de temps forts d'où seuls émergent les mots essentiels – noms et verbes – dans leur valeur d'éternité*. [1964 : 165] :

En définitive,

> *si la phrase française présente un ensemble synthétique, où nul élément n'est isolé, mais où les conjonctions de subordination, qui sont signes de relations entre les idées, facilitent l'analyse.* [1977 : 82].

dans les poèmes négro-africains, il s'agit,

> *après avoir soumis les mots au tourbillon passionnel de la poitrine, de les laisser se désagréger et s'agréger selon de « mystérieuses assonances » et répulsions.* [1964 : 168].

Ces différentes constatations amènent Senghor à tirer la conclusion suivante, établissant la différence entre la syntaxe du français et la syntaxe des langues négro-africaines : la syntaxe du français est une syntaxe logique de subordination; celle des langues négro-africaines, une syntaxe intuitive :

> *A la* ***syntaxe de juxtaposition*** *des langues négro-africaines, s'oppose la* ***syntaxe de subordination*** *du français ; à la syntaxe du concret vécu, celle de l'abstrait pensé ; pour tout dire, la syntaxe de la raison à celle de l'émotion.* [1964 : 168].

La différence entre la qualité des langues, la valeur des mots dans ces langues et la manière dont la grammaire y ordonne la pensée débouchent sur la différence entre deux poèmes et deux poétiques.

c. Poèmes, poètes et poétiques

La différence entre le français et les langues négro-africaines explique la différente entre les poèmes rédigés par les Français et les poèmes composés par les Négro-Africains. Cette différence fut perçue dès 1945, quand Senghor publia son premier recueil de poèmes : **Chants d'Ombre**. A propos de ce recueil, Georges Emmanuel Clancier, dans une étude critique parue dans **Paysage de Dimanche**, livraison du 2 septembre 1945 écrit : « Souhaitons que M. Senghor parvienne à se créer un langage d'un rythme plus divers, où une image, un mot élèvera soudain son arête autour de quoi la figure du poème s'organisera : alors il nous fera pénétrer vraiment dans un univers poétique qui est original et d'une riche humanité.» (cité par Senghor [1964 : 225]

On s'en rend compte à la lecture : ce qui est en cause, ce n'est pas le fond des poèmes, l' « univers poétique », mais la forme, la manière dont le poème est construit. Quand George Emmanuel Clancier parle d' « arête autour de quoi la figure du poème s'organisera », il ignore une réalité :

> *C'est (...) que les poèmes les plus nègres sont comme des mers étales dans la nuit, d'où émergent des flots de clarté, merveilleusement.* [1964 : 169].

Aussi, Senghor essaie-t-il de le rendre sensible à la différence entre poèmes rédigés par « les poètes nationaux », ceux de l'Hexagone et les textes élaborés par les poètes de l'Outre-Mer, ceux d'Afrique noire en particulier… Dans la postface du recueil **Ethiopiques** qui date de 1955, il revient donc sur la question soulevée en 1945 pour faire remarquer :

> *Cher Clancier (...) ne voyez-vous pas que vous m'invitez à organiser le poème à la française, comme un* ***drame****, quand il est chez nous* ***symphonie****, comme une chanson, un conte, une pièce, un masque nègre ?* [1964 : 225].

Il aura l'occasion de revenir plusieurs fois sur cette distinction, en particulier, dans deux textes datant de 1963. Le premier texte s'intitule ***Francité et Négritude***. Il s'agit de l'allocution à l'ouverture du Colloque sur la littérature africaine d'expression française qui eut lieu à Dakar, le 26 mars. Ouvrant donc ce colloque, Senghor déclare, parlant, d'abord, du poème français :

> *Ici, l'idéal du poème, comme du roman, est, avec la nouveauté des idées-sentiments, la progression dramatique du rythme et, à la limite, l'absence de rythme. Ici, le poème est dis-cours* [1977: 20-21].

Ensuite, établissant la différence avec l'œuvre littéraire nègre, il écrit :

> *… le poème nègre, le roman nègre, voire le discours nègre n'est pas monologue, mais dialogue, pas leçon, mais tension,)pas distance, je dis présence et caresse (...) L'œuvre nègre est musique : lasso, nœud d'images, qui, comme dans la symphonie, unit les thèmes complémentaires, les corps complémentaires dans une danse rythmée, une danse d'amour*. [1977: 21].

Quatre mois après le Colloque sur les littératures africaines d'expression française, Senghor se rend à Rouen et y reçoit, le 21 juillet, le Prix International de poésie décerné par la Société

des poètes et artistes français. L'allocution à prononcer au cours de la cérémonie lui offre l'occasion de rédiger le second texte qu'il intitule : ***Poésie française et poésie négro-africaine***. Dans ce texte, il fonde la différence entre les deux poésies sur la différence entre les modes de connaissances privilégiés par les deux peuples : le français et le négro-africain.

A propos de la poésie française, il déclare :

> *... la brillante* ***Introduction à la poésie française*** *de Thierry Maulnier (...) a eu le mérite (...) de mettre l'accent sur la veine apollinienne de la poésie française.*
>
> *Poésie d'art et, partant, de beauté, telle serait la première qualité de la poésie française. On est tenté d'ajouter : poésie de la raison discursive. Oui, au sens où la ratio latine est maîtresse de ses moyens d'expression. Et de fait, nul peuple européen n'est plus féru de grammaire et de stylistique que le français. Et de fait, le poète français est, d'abord, un technicien, qui a fait le tour complet de son monde verbal, qui a soupesé, expérimenté chacun de ses outils. Il est maître de langue avant d'être maître de parole.* . [1977: 24].

Cet éloge de la poésie française fait à partir du point de vue de Thierry Maulnier[1] est suivi d'une définition de la poésie par les Nègres, définition de laquelle découlent des qualités :

[1]Dans son **Introduction à la poésie française**, Thierry Maulnier met « l'accent sur la veine apollinienne » de cette poésie, comme le souligne Senghor. En effet, les premières pages de son livre sont consacrées à la place qu'occupe le travail dans l'acte créateur. A ce propos, il : Le merveilleux est que cette intimité absolue de la poésie en chaque poète coïncide avec les formes les plus pures et les plus durables du langage insérées elles-mêmes, pour y acquérir un surcroît de solidité, dans l'ordre rigoureux du poème : coexistence d'une élaboration prodigieusement intérieure avec une forme si admirablement communicable qu'elle reste communicable par le nombre et par le chant, là même où la signification des mots s'évanouit. C'est pourquoi certains ont été tentés de penser que le poète, dont la création est un défi continuel aux lois de la communication humaine, puisqu'il viole sans cesse le langage, lui impose par des dispositions particulières de porter en lui cette part ineffable du monde qui précisément le dépasse, ne crée en réalité qu'une forme. J'entends ici par forme non la seule organisation, en une harmonie exigeante, des ressources sonores du langage, mais un talisman verbal, une clé d'or ouvrant à chacun les trésors défendus de son propre univers, un moyen pour chaque auditeur d'accéder à son propre mystère : M. Paul Valéry le dit à peu près, et Jean de la Croix l'avait dit avant lui avec la même subtilité. Le poète compenserait ainsi par la stabilité de sa forme ce que le message qu'il y enferme aurait de rigoureusement personnel, de fugitif et peut être d'indéchiffrable. Le sens qu'il aurait lui-même attaché à son œuvre compterait beaucoup moins que la forme qui est à tous, étant à tous communicable (…) Magnifique définition de la poésie qui en fait cette figure indéfiniment féconde, cette nuit de mille naissances, cette forme prêtée à la poésie sans forme (…) Pureté première de possibles cristal où chaque homme vient comme Narcisse se pencher pour aimer illuminer ses propres étoiles, la poésie naît ainsi en chaque âme à une vie (Gallimard. Paris, 1939 Pages 10- 12).

> *C'est (le)* ***don d'émotion*** *qui est le sceau de la Négritude, qui explique que la poésie, comme le chant, fuse de partout en Afrique noire, à toutes les heures du jour et de la nuit. La poésie se définit chez nous : « des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille ». Ce qui ne va pas sans une technique, et très subtile. Mais (...), ici, le cœur a la primauté sur l'oreille :* ***l'ins-piration*** *sur* ***l'ex-pression****.*
>
> [1977: 24].

Les différences entre caractéristiques linguistiques et modes de connaissance privilégiés n'expliquent pas seulement la différence entre le poème français et le poème négro-africain : elles expliquent également la différence entre deux poétiques ; l'écriture poétique et la parole poétique ne possèdent pas les mêmes vertus. Dans les deux cas, la poétique renvoie à l'emploi du vers, mais pas de la même manière.

En effet, une première différence apparaît avec l'emploi du vers. Les traditions scolaire et universitaire, avec l'étude des grands poètes français, nous ont habitués à une seule variété de vers : le vers syllabique. Or, il existe d'autres variétés de vers[1], dont le vers accentuel.

Le vers français traditionnel est un vers syllabique. Ses éléments caractéristiques ont pour noms : le nombre de pieds, la rime, la césure, les coupes, ce que constate Pierre Guiraud quand il écrit : « syllabisme, césure fixe, rime constituent la base du vers français et il ne s'en est jamais libéré. Depuis ses origines, notre vers a conservé ces mêmes caractères : dans ses principes, le vers du ***Cimetière marin*** reste le décasyllabe de **La Chanson de Roland**.»[2]

---

[1] Dans son étude **Esthétique du vers français**, après avoir établi la différence entre mètre et vers, Pierre Guiraud écrit : « Le vers découpe ainsi la substance sonore en segments définis par certains traits phonétiques en nombre convenu et fixé par la règle. Ce qui est ainsi mesuré et dénombre varie selon le cas. On peut fonder le vers sur :

- le nombre de syllabes,
- le nombre de sons longs ou brefs,
- le nombre d'accents toniques,
- le groupe syntaxique (litanies),
- une suite de sons identiques (vers allitéré),
- une suite de mots définis par une homophonie (rime).

Chacune de ces combinaisons permet de définir un type de vers : les litanies, par exemple, sont constituées par le retour d'une même construction syntaxique, on peut avoir ainsi des versets de longueur indifférente mais tous terminés par un même mot ou une même rime ; certaines langues comme l'anglais ont connu des vers allitérés dans lesquels tous les mots commencent par la même consonne.

« Mais les principaux types restent : le vers syllabique mesuré par le nombre des syllabes (ce qui est le cas du vers français), le vers accentuel mesuré par le nombre des accents toniques (ce qui est le cas du vers anglo-saxon et germanique), le vers quantitatif mesuré par des pieds ou combinaisons de syllabes longues ou brèves (ce qui est le cas du vers grec et latin) ». (Op. cit. Pages 231-333).

On s'en rend compte ; la gamme est assez variée et P. Guiraud ajoute : « Ce sont là des types de base qui se combinent avec d'autres caractères. »

[2] Op. cit. Page 232.

Lorsqu'ils se sont intéressés à la littérature orale des nègres, les africanistes ne purent pas mettre en évidence l'existence du vers négro-africain. Ils ont étudié une littérature étrangère à la lumière de critères qui étaient les leurs, pas ceux des nègres, d'où leur erreur, comme le relève Senghor :

> *Ce qui, pendant longtemps, a égaré les chercheurs, c'est que les vers transcrits ne présentaient pas le même nombre de syllabes. Et, de fait, ils ne donnent pas, le rythme entier du vers.*[1977 : 383].

Il y eut, parmi ces chercheurs, André Gide. Son périple en Afrique l'a amené à s'intéresser à la musique des Saras du Tchad. L'étude de cette musique lui fut l'occasion de parler d'harmonique, de chants à la tierce ou la sixte, de monophonie et, surtout, ce qui est très important, de polyphonie par élargissement ou écrasement du son. Par là, Gide relevait des caractéristiques qu'on ne décelait plus dans la musique européenne. Leur étrangeté l'amena à conclure en reconnaissant que tout cela était désorientant pour des Européens : en doutant que cette musique puisse être notée par des moyens graphiques européens. Ce qui a surtout désorienté Gide, c'est cette « polyphonie assez particulière ». Or, c'est elle qui permet de mettre en évidence l'existence du vers négro-africain.

A Léopold Sédar Senghor revient le mérite d'avoir, le premier, mis en évidence l'existence du vers négro-africain. Il y réussit, en ayant été attentif à deux faits : à la scansion du poème, bien sûr, mais aussi, à l'accompagnement musical. C'est, ici, le lieu de revenir à trois poètes traditionnels rencontrés par Senghor. Les deux premiers sont des compagnons de captivité rencontré au *Front Stalag 230* : Omar Sikh et Samba Dyouma. Le troisième est Badara Ndiaye dont nous avons déjà parlé, le comparant à Stéphane Mallarmé. Or, que constate-t-on lorsqu'on étudie minutieusement les circonstances au cours desquelles ces artistes composent leurs œuvres ? Que tous sollicitent le concours des musiciens, quand ils ne battent pas eux-mêmes la mesure. Ainsi, quand, au cours d'une « soirée littéraire sans livre », Omar Sikh se « lève au milieu d'un conte (…) pour réciter un poème intermédiaire », « les tam-tams battent et les mains ». De même, au moment où, « allongé, royal, sur (sa) couche », Samba Dyouma s'apprête à « chanter de (sa) voix grave et chaleureuse », son « fidèle ami prélude sur une kora de fortune et, avec un coquillage blanc, il marque le rythme de base rigoureusement ». Enfin, invité par Senghor à composer un poème en l'honneur de François Perrier, Badara Ndiaye « donna l'ordre au tambourinaire de **battre** et il se concentre, le visage tendu, à **écouter** ».

Ces trois exemples prouvent la nécessité d'un accompagnement musical pour que la parole poétique soit proférée. Cet accompagnement n'est pas ornement inutile : il est un support indispensable. C'est parce qu'ils ont ignoré l'importance de l'accompagnement musical que les africanistes n'ont pas réussi à donner « le rythme entier du vers ». En fait, c'est par commodité que l'on parle de vers, à propos de la poésie orale nègre. On doit plutôt parler de mètre, compte tenu de la distinction établie par Pierre Guiraud : « Le mètre est une « mesure » ; quand au mot vers – du latin *versus* – il exprime l'idée d'un « retour ». Retour régulier d'indices linguistiques qui marquent les limites de la mesure et que traduit un retour à la ligne dans le texte écrit. La poésie négro-africaine se fonde sur le mètre comme permet de la constater la déclaration suivante, après que Senghor eut déclamé un poème wolof.

> *J'ai remarqué qu'il y avait 1 – 2 – 3 ; 1 – 2 – 3 ; 1 – 2 – 3. Il y avait trois mètres et chaque mètre avait trois syllabes. Mais, c'est plus compliqué que cela car chaque mètre peut avoir trois syllabes, peut avoir deux syllabes, peut avoir une syllabe (...) Chaque vers ne comporte pas forcément le même nombre de syllabes, mais chaque vers comporte le même nombre d'accents. Donc, j'ai vu que le rythme ne repose pas sur la syllabe, mais sur l'accent.*
>
> Entretien avec l'auteur.

Cette déclaration nous ramène à l'importance de l'accompagnement musical. Il est question de mètres et de syllabes : c'est que la poétique négro-africaine traditionnelle se fonde sur l'existence de deux rythmes. Le premier est donné par un instrument de musique : c'est le rythme de base. Le second est celui que le troubadour imprime à la scansion du poème : c'est le rythme du récitant. Le rythme de base ne varie pas. Il demeure le même, du début à la fin. C'est ce qui explique qu'on ait le même nombre d'accents dans chaque vers. Le rythme du récitant comporte des variations, d'où le nombre inégal de syllabes par vers. Sur les caractéristiques de ces deux rythmes, Senghor a donné d'amples précisions, dans son essai ***La Parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains.*** Toujours, après avoir noté que les chercheurs « ne donnent pas, tous, le rythme entier du vers », il poursuit :

> *Pour le saisir, ce rythme, et le comprendre, il faut écouter le silence : le* ***tam-tam majeur*** *– majeur par fonction -, qui donne* ***le rythme de base*** *despotiquement, inlassablement, comme un métronome, tandis que les autres*

> *instruments à percussion, s'il y en a, et surtout le poète, peuvent donner libre cours à leur fantaisie et faire assaut de contretemps et de syncopes.*
>
> [1977 : 383].

Puis, revenant au poème wolof cité plus haut, il illustre ces propos en traduisant le passage en formules mathématiques, démontrant par des chiffres, l'existence des deux rythmes :

> *Dans le poème gymnique en question, dont je vous ai traduit dix vers plus haut,(1) le rythme de base est un* ***tétramètre*** *où chaque mètre a trois pieds. En voici la formule : 3 + 3 + 3 + 3* [1977 : 383].

Et d'expliquer cette formule :

> *Cela signifie qu'entre deux temps forts, il ne peut y avoir plus de trois temps, dont un fort et deux faibles. Pour le poète, qu'il ne peut y avoir plus de trois pieds, trois syllabes, dont une forte et deux faibles. Mais il peut y avoir seulement deux syllabes, une, ou le silence que l'on note par zéro.*
>
> [1977 : 383].

Soucieux de ne rien laisser qui ne soit expliqué, Senghor renseigne sur ce silence. Il le fait à partir de [1977 : 383] :

la formule d'un autre poème gymnique dont le rythme de base est

4 + 4 + 4 +4

2 + 4 + 0 + 0
2 + 4 + 0 + 0
4 + 4 + 0 + 0
4 + 4 + 0 + 0
4 + 3 + 0 + 0
4 + 3 + 0 + 0

De cette représentation mathématique, il déduit :

> *Vous voyez qu'il y a beaucoup de silence, et qu'il ne faut pas confondre le rythme de base du tam-tam majeur, qui est celui du silence et de l'inspiration (…) avec le rythme de « la parole parlée » qui (…) est inégal et comporte des blancs.* [1977 : 383].

Toutes ces remarques seront reprises ultérieurement, mais de façon plus concise et plus précise, lors de la remise du prix Apollinaire. Commentant la poétique de ce précurseur du mouvement surréaliste, Senghor fait un détour par l'Afrique noire pour faire un exposé sur la poétique négro-africaine.

Il commence par indiquer la manière dont cette poétique fut découverte, après une série de méprises amenant à confondre, en Afrique noire, prose et poésie. Dissipant la confusion, il déclare :

> *C'est justement au rythme, c'est à dire à une certaine monotonie de la parole, qu'en Afrique noire on distingue la poésie de la prose : plus précisément, au fait que toute parole poétique est ordonnée et mesurable. Malgré cela, on a, d'abord, nié qu'il y eût une poésie négro-africaine… jusqu'à ce que nous eussions, nous chercheurs, démontré son existence, en nous appuyant sur le rythme de base.* [1977 : 503].

Ensuite, il se prononce sur les rapports entre le rythme de base et le rythme du récitant : entre l'accompagnement musical et la scansion du poème :

> *En effet, notre poésie étant chantée, en tout cas toujours accompagnées d'un instrument à percussion, c'est celui-ci qui marque le rythme de base, régulier, monotone comme un métronome. Voici, comme exemples, deux rythmes de base, dont j'ai noté la fréquence, sous la forme d'un* ***tétramètre*** *ou vers de quatre pieds :* ***4444*** *et* ***3333.*** [1977 : 503].

.

Une fois données ces précisions sur le rythme de base, il indique ce en quoi consiste le rôle du récitant, son art :

> *Dans le cadre ainsi tracé, l'art du poète consiste (…) à remplir le moule du rythme indiqué, plus exactement, à ne pas le rompre ; très exactement, à ne pas mettre dans un pied, plus de syllabes qu'il ne doit en compter, dont une seule est accentuée*. [1977 : 504].

En définitive, nous nous trouvons en face d'un ensemble d'éléments susceptibles d'aider à faire saisir la différence entre le vers français et le vers négro-africain. Dès le départ, il a été dit que celui-ci est accentuel et celui-là, syllabique. Pourquoi en est-il ainsi ? Parce que, répond Pierre Guiraud, la nature de l'idiome français condamne le vers français au

syllabisme.[1] Parce que, répond Léopold Sédar Senghor, en Afrique noire, poésie et musique ne sauraient se dissocier.

La seconde réponse nous paraît plus féconde en renseignements. Comme la poésie négro-africaine, la poésie française a commencé par être liée à la musique. Pierre Guiraud le fait remarquer dans son essai **La rime et les sources médiévales de la poésie formelle**. Et Mikhaël Dufrenne note, que, même après leur séparation, « tout rapprochement n'est pas interdit entre poésie et musique.[2]

Si par la suite, il y a eu séparation, c'est que l'on a constaté, avec Spire, qu'aucune assimilation n'est possible entre l'échelle des sons du langage et l'échelle dans laquelle sont notés les sons de la musique européenne. Et là encore, cette constatation a été faite au moment où l'on passait d'un art populaire à un art classique[3].

Chez les Négro-africains, pour revenir à la thèse de Senghor, la poésie ne se réalise que par et dans la musique. Chez les Français, au contraire, poésie et musique possèdent, chacune *son* autonomie. Chez les premiers, il y a accord entre l'instrumentiste, le batteur de tam-tam ; chez le second se note « une certaine incompatibilité, qui rend compte de l'échec d'une déclamation accompagnée où poésie et musique prétendent conjuguer leurs effets en restant à

---

[1]Dans son étude **L'Esthétique du vers français**. P. Guiraud soutient : « Toute l'histoire de notre poésie, de ses écoles, de ses manifestes, de ses poétiques est un effort pour dépasser les limites et les contraintes du syllabisme, de la rime et de la césure.
« Quand à s'en libérer par la création d'un vers quantitatif sur le modèle des Anciens ou d'un vers accentuel sur le modèle des Anglo-Saxons, toutes les tentatives de nos poètes ont échoué.
« C'est que **tout système de versification est conditionné par la nature de l'idiome et le nôtre est voué au syllabisme ».** La même idée se dégage de la comparaison qu'il établit entre le vers accentuel et le vers syllabique. « Et ici on ne peut que constater la pauvreté de la métrique française. Or cette stérilité métrique est une servitude du syllabisme, caractère qui lui-même découle de la nature physique de notre langue ».
« Il y a là une fatalité héréditaire que nos pères n'ont jamais pu surmonter » (Op. cit. Page 234).
[2] DUFRENE(M) – **Le Poétique**. Editions Gallimard, Paris, 1969. Page 52.
Seulement, il est à noter que ce rapprochement, même s'il est possible, il ne s'effectue pas pour les mêmes raisons que dans la poésie négro-africaine. En effet, chez les Occidentaux, si le rapprochement est possible, cela s'explique par le fait suivant : « Si la musique s'intéresse à la poésie, fût ce pour exercer son impérialisme, c'est parce que la poésie recèle déjà, mieux qu'une promesse de musique, une musique spontanée. La parole poétique chante. C'est ce chant que la lecture à haute voix réalise et que le poète met à l'œuvre… » Op. cit. Page 52.
[3] C'est encore Mikhaël Dufrene qui confirme cette assertion quand il écrit « …la musique occidentale classique, à mesure qu'elle déterminait sa matière », (…) rompait son pacte original avec la parole, elle imposait à la voix de s'établir fermement sur les notes et de substituer, aux inflexions selon lesquelles elle oscille autour d'un phonème parlé, les modulations selon lesquelles elle passe d'une note à une autre, comme aussi bien, au mouvement naturel de la phonation, le temps scandé par la barre de mesure ». Op. cit. Page 51.

égalité ».[1] Qu'elle n'ait pas rompu le « pacte originel » avec la musique explique que la parole poétique n'ait pas les mêmes vertus que le vers français. En composant son œuvre, le poète négro-africain traditionnel ne se soucie ni du compte des pieds, ni de la rime, ni de la césure. Son œuvre tire sa beauté du fait qu'elle se fonde sur les trois qualités que sont : l'image analogique, le rythme et la mélodie.

Cette œuvre allie beauté et efficacité. Pour cette raison, l'image analogique, le rythme et la mélodie sont plus des vertus que des qualités. De là découle la différence avec ce qu'ils sont, employés par les poètes français. Pour ceux-ci, ils sont uniquement qualités, simples caractéristiques au service d'une esthétique ; pour les Négro-africains, ils sont vertus car c'est par eux que le poème joue son rôle d'intégration au vaste mouvement de l'univers. Cette première différence d'ordre général, inspire à Léopold Sédar Senghor les lignes suivantes [1999 : 310] :

> *Ces vertus de la parole poétique nègre, outre l'image analogique, sont essentiellement le* ***rythme*** *et la* ***mélodie.*** *Je dis* ***vertus*** *et non qualités, car il s'agit de la puissance de la mélodie et du rythme comme forces créatrices*.

A cette différence d'ordre général s'ajoutent des différences d'ordre particulier, liées à la signification que revêt chacune des trois vertus (ou qualités) suivant qu'elles sont employées par les Négro-africains ou par les Français.

D'abord, différence à propos de l'image. Que Senghor caractérise le substantif « image » par l'épithète « analogique » ne manque pas d'être significatif. En effet, l'épithète introduit la différence avec l'image telle qu'employée par les Français. Cette dernière est appelée « image – équation ». La différence entre les deux sortes d'images réside en ceci : avec l'image équation, nous avons : « signifiant = signifié », tandis qu'avec l'image analogique les relations sont plus complexes. A ce propos, Senghor écrit [1964 : 161] :

> *L'image dépasse naturellement les apparences pour pénétrer les idées. C'est, du moins, ce que fait, presque toujours, l'image négro-africaine, qui est analogie, symbole, expression du monde moral, du sens par le signe.*

[1] Ibidem.

Après la différence entre **image analogique** et **image – équation**[1]**,** la différence entre le

[1] Nous avons songé à la petite étude comparative ci-dessous, pour mieux faire cerner la différence entre les deux sortes d'images. L'image, en poésie, renvoie au symbole. Notre comparaison portera donc sur la définition et l'illustration que Henri Morier donne de ce mot et sur l'acceptation qu'en ont les Négro-africains. Dans son **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique**, (P.U.F. 3è édition 1981) Morier donne du symbole, la définition suivante : « objet concret choisi pour signifier l'une ou l'autre de ses qualités dominantes » (P. 1080) Et, pour illustrer cette définition, il propose : « La sphère est le symbole de la perfection ; l'eau le symbole de l'écoulement, de la souplesse, de l'inconstance, de la transparente, de la purification, du baptême ». (Idem.)
Cette définition et cette illustration corroborent cette idée de Senghor selon laquelle le symbole, dans la mentalité française renvoie au schéma : « signifiant = signifié ». Même lorsque Morier reconnaît l'existence d'une multivalence du symbole , il ne peut sortir du cadre de ce schéma assez étroit car, comme il l'écrit, proposant un exemple pour illustrer cette multivalence : « le lion n'est pas que le symbole du courage , il est aussi le symbole des divers attributs du lion, c'est à dire de la force, de la beauté, de la noblesse ». (Idem.) On s'en rend compte, la multivalence ne renvoie qu'à une multiplication des signifiés, pas à un approfondissement complexe du symbole.
Il y a donc une véritable pauvreté de l'image chez les Occidentaux. Ou, plutôt, un appauvrissement de l'image, à la suite du rationalisme. A ce propos, Gilbert Durand écrit : « La pensée occidentale et spécialement la philosophie française a pour constante tradition de dévaluer ontologiquement l'image et psychologiquement la fonction d'imagination maîtresse d'erreur et de fausseté ». (Op. cit. Page 15)
Senghor, de son côté, explique la sécheresse de l'image – équation.
En parlant de « la définition classique du *symbole* que la sémiologie a améliorée sans la transformer complètement. Le *symbon* grec d'où vient le mot, était un signe de reconnaissance, l'expression d'une idée quand on avait rassemblé les deux parties de l'objet en question. Je dis « une idée », je veux dire celle d'un lien entre deux entités. Pour le **Dictionnaire Robert**, le symbole c'est un « objet ou fait naturel qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées « naturelle »… avec quelque chose d'abstrait ou d'absent ».[1990 : 378].
Commentant cette définition dérivée de l'étymologie grecque, il poursuit « La faiblesse de cette explication européenne, qui s'appuie sur la raison discursive est qu'elle simplifie le symbole en nous le présentant comme « une équation : concret = abstrait, signifiant = signifié ». (Ibidem).
Or, comparée à l'image – équation des Européens, comment se présente l'image analogique des Négro-Africains ? C'est, d'abord, le Pr Alassane Ndaw (cité par Senghor) qui, dans sa thèse intitulée **La Pensée africaine**, répond à la question : « Il n'y a pas d'équation parfaite entre le signifiant et le signifié, et c'est dans cet écart que prend naissance, que s'installe le secret. La fonction fondamentale de la pensée est de cacher. Cacher n'est pas une fin en soi et contient, implique le fait de révéler. La parole fonde ainsi l'initiation dans la nécessité ».
Après avoir cité ces lignes du Pr Ndaw, Senghor explique, « Pour le Nègre africain, la réalité d'un être, voire d'une chose, est toujours complexe puisqu'elle est un nœud de rapports avec les réalités des autres êtres des autres choses (…) Or donc, cette réalité multivalente, la raison discursive et l'expression abstraite ne peuvent l'embrasser intégralement, qui simplifient, et d'une manière univalente, tandis que la raison intuitive saisit l'ensemble des rapports, dans leurs quantités, bien sûr, mais surtout dans leurs qualités. Pour quoi celle-ci s'exprime par images analogiques, qui suggèrent les rapports, et le symbole multivalent dépasse l'équation » signifient = signifié : » (Ibidem)
Pour illustrer ces lignes, nous proposons le symbolisme lié au mot *shi* chez les Bamanans. Suivant la manière dont il est prononcé (avec un « i » bref ou un « i » long), ce mot signifie ; « karité » (nom d'arbre) « vie », « cheveu ». Au prime abord, il n'y a rien de commun entre ces trois mots. Cependant, si l'on dépasse le stade des simples apparences, on découvre entre eux un nœud de rapports comme les deux exemples ci-dessous permettent de s'en rendre compte.
Le mot « *shijè* », du substantif « *shi* » (« i » bref) signifiant « cheveux » et de l'adjectif « *jè* » : « blanc » signifie « cheveux blancs » et, par extension, « vieillards ». Mais cette définition brute ne donne entière satisfaction qu'au vulgaire. L'initié comprend par « *shijè* », « *shi ka jè* » (« s*hi* » avec « i » long, cette fois) c'est à dire « union autorisée par la vie, par la longévité ». Il y a donc ou transfert de « vieillard » à « vie » synonyme, ici, de « longévité ». Si le jeune homme peut appeler le vieillard « *shijè* », c'est parce que la longévité de ce dernier leur a permis d'être unis
Le second exemple est fourni par le poème incantation suivant :

Jiri do bè kungo Il est un arbre en brousse

rythme négro-africain et le **rythme albo-européen**. L'étymologie permet de saisir très facilement la différence entre l'acception que les Négro-africains ont du mot et l'acception qu'en ont les Européens. **Le Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique** donne, du terme rythme, l'étymologie proposée par Emile Benveniste dans **Problèmes de linguistique générale** Benveniste, partant de l'éthymologie et de l'historique, écrit : « du grec qui, jusqu'à la période attique signifie « figure proportionnée », « disposition », ordonnance symétrique », et qui prend par la suite le sens de « manière particulière de couler ».[1] Partant à contre sens de cette étymologie, Morier propose, du rythme, la définition suivante ; « Au sens général du terme : retour à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant ».[2]

De l'étymologie et de la définition, retenons les expressions : « figure proportionnée », « ordonnance symétrique », « intervalles sensiblement égaux » et comparons avec la définition que propose Léopold Sédar Senghor : [1990 : 401] :

Le rythme nègre (...) ce sont des parallélismes asymétriques.

Nous fondant sur l'étymologie donnée par Emile Benveniste et les définitions données par Morier et Senghor, nous notons l'opposition entre, d'une part : « figure proportionnée », « ordonnance symétrique », « intervalles sensiblement égaux » et, d'autre part « parallélisme asymétrique ». De cette opposition découle la différence entre le rythme négro-africain et le rythme albo-européen.

O togo yé di	Quel est son nom ?
O togo yé ko shi	Son nom est le karité
A yi shi tè	Non ce n'est pas le karité
Shi dé don	C'est la longévité
O shijan ni kènèya	Cette longévité et cette santé
Ala m'o dili ma	Que Dieu te les accorde.

Cette fois, le transfert s'est effectué de « shi », l'arbre (le karité) à « shi » : la vie, la longévité.
Ces deux exemples illustrent bien l'idée de Senghor selon laquelle, chez les Négro-africains, « les images ne sont pas (…) de simples signes des chiffres : elles vivent d'une vie autonome, qui dépassent leur intelligibilité au sens logique du mot. Mais elles sont toutes colorées de la même couleur, animées du même mouvement, qui tend vers la même direction céleste le même sens spirituel ». [1977 : 378]
Ces dernières années, tout au moins depuis la Rencontre des poètes francophones d'Hautvillers, Senghor est de plus en plus conscient que le mot « symbole » traduit mal ce que les Nègres appellent « images analogiques ».Aussi, tout en continuant à l'utiliser, lui préfère-t-il, de plus en plus, le mot « mythe ». Nous reviendrons sur les raisons de cette préférence lorsque nous aborderons l'étude des convergences entre sa poésie et celle de certains poètes français comme Pierre Emmanuel, Alain Bosquet et Jean-Claude Renard.
[1] Op. cit. Page 986.
[2] Op. cit. Page 978.

Nous aurons l'occasion de développer cette opposition lorsque nous aborderons la question de la monotonie reprochée au rythme négro-africain. Pour l'instant, arrêtons-nous à la définition qu'en donne Senghor pour reconnaître que celle-ci, des années 1930 à nos jours, n'a pas varié. Il suffit, pour s'en convaincre de comparer les deux citations qui suivent, citations qui datent, respectivement, de 1939 et de 1945.

La première citation est tirée du texte ***Ce que l'Homme noir apporte*** *:*

> *(La) force ordinaire qui fait le style nègre est le* ***rythme.*** *C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art, comme la respiration de la vie (...). Il est fait d'un thème (...) qui s'oppose à un thème frère, comme l'inspiration à l'expiration, et qui se reprend (...). C'est ainsi que le rythme agit sur ce qu'il y a de moins intellectuel en nous, despotiquement, pour nous faire pénétrer dans la* ***spiritualité*** *de* ***l'objet :*** *et cette attitude d'abandon qui est nôtre est elle-même rythmique.* [1964 : 35].

Cette définition recoupe la suivante tirée de l'exposé fait à la Rencontre des poètes francophones de Hautvillers :

> *Je l'ai défini (le rythme) comme (...) la reprise d'une ligne, d'une forme, d'une couleur, d'un ton, d'un accent, d'un son, d'un mot, d'une expression, d'une phrase, d'une strophe.*

C'est cette notion de reprise qui déroute les critiques européens. Chez eux, les lois du rythme sont des lois codifiées qui bannissent du texte la répétition. Or, le rythme nègre est comme le rythme de la vie, de la respiration [1964 : 35] :

> *... la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulier ou spasmodique, suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion.*

N'étant pas habitués à ce genre de rythme, ces critiques ont vite fait de confondre *reprise* d'une part, *redite* ou *répétition*, d'autre part, Ainsi, dans un article intitulé ***Poètes de ce***

temps publié par la cinquante septième livraison de la revue **Fontaine**. Henri Hell, commentant **Et les Chiens se taisaient** d'Aimé Césaire écrit : « On aime la puissance d'incantation de certains de ses poèmes comme ***Batouque*** d'un rythme obsédant. Pourtant, un si grand éclat, tant d'exagération, tant de démesure provoquant ne sont pas sans lasser (…). Ce lyrisme toujours exacerbé engendre la monotonie. **Et les Chiens se taisaient** n'est plus une tragédie mais un long cri lyrique dont la violence devient morne. Le fracas continuel des mots rend sourd (…) Le poème qui se contente d'ajouter les énumérations aux énumérations, les cris aux cris n'est plus un poème. Celui-ci, sans autre rythme que le retour régulier de certains mots incantatoires, se défait sur une trop longue durée ». A Henri Hell, Léopold Sédar Senghor donne la réplique dans la postface d'**Ethiopiques.** Il commence par lui reprocher d'être l'auteur d'un jugement

> *.. donnant l'exemple d'une critique qui ne veut pas comprendre, qui se refuse à la* ***sym-pathie****.* [1964 : 222] .

Ensuite, à son intention, il précise que c'est le rythme négro-africain, en le situant par rapport au rythme, dans la poésie française [1964 : 223] :

> *Je dis que le rythme demeure le problème. Il n'est pas seulement dans les accents du français moderne, mais aussi dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales, voire dans l'emploi instinctif de certaines figures de langage : allitérations assonances, homéotéleutes…*

Enfin, il donne la raison pour laquelle Césaire, composant ses poèmes, ne peut que s'exprimer ainsi [1964 : 224-225] :

> *Reprocher, à Césaire et aux autres, leur rythme, leur « monotonie », en un mot leur style, c'est leur reprocher d'être nés « nègre », antillais ou africains et non pas « français », sinon chrétiens ; c'est leur reprocher d'être restés eux-mêmes, irréductiblement sincères (...) (Césaire) a besoin de se perdre dans la danse verbale, au rythme du tam-tam, pour se retrouver dans le Cosmos.*

Senghor a dû garder, en mémoire, le jugement de Henri Hell sur le rythme de Césaire : le rythme négro-africains. Dans son exposé fait à la Rencontre des poètes francophones de Hautvillers, c'est un passage de la tragédie **Et les Chiens se taisaient** qu'il choisit de commenter, pour bien faire comprendre ce qu'est le rythme négro-africain. Ce rythme se fonds, certes, sur la reprise. Mais, il ajoute :

> *… ce n'est pas la même chose, et il y a toujours quelque chose de nouveau : différent. Rien n'illustre mieux ce rythme que ces quatre vers que Césaire met dans la bouche du Rebelle :*
>
> *« Laboure-moi, laboure-moi, cri armé de mon peuple*
> *« Laboure-moi, phacochère et piétine piétine-moi jusqu'à la*
> *« brique de mon cœur jusqu'à l'éclatement de mes veines*
> *« jusqu'au pépiement de mes os dans la nuit de ma chair »…*

Le commentaire proposé est le suivant :

> *Notons les mots et expressions qui ponctuent le rythme : « Laboure-moi, laboure-moi », « piétine », « piétine-moi », « jusqu'à », « jusqu'à », « jusqu'au ». On peur noter ce rythme : 3, 2, 3. Mais un examen tant soit peu attentif nous montre que la réalité est plus nuancée. Il n'y a que l'expression « laboure-moi » qui se répète exactement, mais dans un type graphique différent. De ce dernier point de vue, au demeurant, si l'on veut noter les répétitions, les quatre vers se présenteront ainsi : 2, 3, 1, 1.*

Du reste, il est à noter que Senghor ne se contente pas de rédiger des traités théoriques sur le rythme. Il illustre ces traités, par des exemples pratiques, comme on peut le constater dans bon nombre de textes de **Liberté 1**, **Liberté 3**, **Liberté 5** ; mais surtout avec l'intéressant commentaire qu'il fit d'un poème oral, dans un essai : ***Dialogue sur la poésie francophone***.[1]

---

[1] Le poème en question est une composition du griot Lalo Kéba Dramé, griot malinké spécialiste de kora. Senghor en donne, d'abord, la transcription :

> *Papa **Jabi** suko muso dimmaa*
> ***Jabilli***
> *Papa Jabi SUKO muso dimmaa*
> ***Jabili***
> ***Jabili** Jato*
> *Ntero*

Tout ceci, pour dire que le rythme nègre est différent du rythme européen, comme Senghor le confie, à Edouard Maunick, mi-ironique, mi-sérieux :

> *Et le rythme, c'est la marque essentielle de l'art nègre. Mais le rythme négro-africain, ce n'est pas ce qu'un croient les vieilles duchesses ou les précieuses de Paris : le rythme négro-africain ce n'est pas la monotonie. Ce qui est monotonie, c'est le rythme européen ; c'est deux et deux font quatre (...)*
>
> *Le rythme négro-africain, ce sont des parallélismes asymétriques (...) C'est l'unité dans la diversité : c'est le rythme même de la vie. C'est une attente et le surprise dans l'attente, tandis que dans le rythme albo-européen, vous avez : 1, 2, 3, 4 – 1, 2, 3, 4 – 1, 2, 3, 4. Prenez un vers classique ; c'est toujours douze*

---

*Dua le **Jaabitamaa***

Puis, la traduction :

*Papa **Diabi** enfant de la femme SOUKO*
Diabili
***Papa DIABI** enfant de la femme SOUKO*
Diabili
Diabili
***Diabi** le Lion*
O mon ami
Voilà les voeux exaucés

Enfin, le commentaire :

«Il y a répétition du mot accoucheur *Jabi* (Diabi en français), mais répétition nègre, qui, pour l'auditeur – ou le lecteur aujourd'hui est faite d'attentes comblées ou de choix délicieux de la surprise. Et c'est tout cela qui fait le charme du poème (…).
« Encore une fois, le rythme nègre, ici comme dans les autres domaines, ce sont des **parallélismes asymétriques**. Revenant au poème de Dramé, nous remarquons que la troisième ligne est la répétition de la première, comme la quatrième, celle de la deuxième. Mais dans ces deux versets si l'on peut dire – nous avons **Jabili** avec i long au lieu d'un bref. Ce n'est pas tout. Le charme du rythme, c'est que la répétition n'est pas toujours simple redite(…) Très souvent, le mot accoucheur joue au jeu poétique avec d'autres mots. C'est le cas de **Jabi** avec Jato et **Jabitamaa**, qui provoquent le court circuit poétique. Dans le premier cas, les deux mots J**abi_**et **Jato** font flamber l'image analogique et lui donnent toute se signification par l'identification de Papa Diabi et de Papa Lion ». [1990 : 401] .
D'autre part, il est intéressant de noter que les deux éléments caractéristiques de la poétique nègre, l'image et le rythme, ne sont pas uniquement exploités par les poètes. Les romanciers également y ont recours. Préfaçant le roman **Une Couronne pour Udomo** du Sud africain Peter Abrahams, Senghor qualifie ce dernier de *classique de la Négritude* après avoir découvert que son style se fonde sur l'unité dans la diversité, l'humour nègre, l'image et le rythme. Ces deux éléments, il les trouve dans les dialogues : *Dans les dialogues, mais aussi dans **les descriptions** et les récits. J'ai lu bien des descriptions de la forêt vierge. Aucune n'égale en brièveté et, partant, en force celle que voici, la jungle est autre chose que des arbres haute comme des **tours** ; autre que les ténèbres plus noires que la nuit. C'est le **temps** qui s'immobilise et rit de l'homme. C'est là que l'homme le plus brave apprend ce qu'est la terreur. La jungle est plus vieille que **l'espèce humain**e ». C'est moi qui souligne ce mélange d'images et de mots abstraits, dont la puissance de conversion a été rarement peu égalée.*
« Que le lecteur se reporte, maintenant, au récit de l'assassinat d'Udomo. Il est fait sur le rythme du tam-tam, avec accompagnement de tam-tam. Il y a, là quatre pages brèves, denses, tendues, d'un envoûtement qui ne s'oublie pas :
« Udomo traitre Udomo mourir Udomo traître Udomo mourir »
« C'est le rythme même de tam-tam : infaillible, implacable, tyrannique, despotique [1964 :429- 430] .

> *syllabes ; chaque vers a douze syllabes. Mais dans le rythme négro-africain chaque vers n'a pas douze syllabes car ce qui fait que le vers est vers c'est qu'il y a quatre accents d'intensité et non pas douze syllabes.*

En définitive, toute la pratique négro-africaine repose sur deux éléments : **l'image analogique** et le **rythme fait de répétitions qui ne** se répètent pas. On peut les considérer isolement. Alors, on retiendra [1964 : 280] :

> *L'**image** négro-africaine est **l'image surréaliste**, mieux peut-être, image **sous - réaliste** ; en ce sens qu'elle exprime la réalité qui **sous-tend** les apparences. Elle n'est pas équation rationnelle, mais lien **analogique** participation de « deux objets de pensée » ; du signifiant et du signifié, à la même sous - réalité. A ce titre, elle est expression du monde mystico-magique.*

Et pour ce qui est du rythme [1964 : 35] :

> *L'artiste soumet les détails à une hiérarchie spirituelle, partant technique. Là où beaucoup n'ont voulu voir que maladresse ou incapacité d'observer le réel, il y a bien **volonté,** du moins conscience d'ordination, mieux : de subordination (...) Cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le rythme.*

Cependant, en matière de création littéraire et artistique, on ne saurait interpréter séparémenl'image analogique et le rythme car comme il l'a dit au cours de l'entretien avec Edouard Maunick :

> *... l'œuvre d'art ne serait pas œuvre d'art, l'image symbolique ne serait pas poésie si cette image n'était pas rythmée.*

En effet,

> *... le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du rythme. Seul le rythme provoque le court circuit poétique et transmeut le cuivre en or, la parole en **verbe**.* [1964 : 221].

C'est ce qui amène Senghor à faire remarquer :

> *… l'image n'exprime pas la réalité* ***essentielle****, la sous réalité ; elle ne parle pas à notre imagination et à notre cœur, elle ne provoque pas l'émotion,* ***l'ébranlement*** *de notre être si elle n'est pas rythme est consubstantiel de notre être si elle n'est pas rythmée. C'est, en dernière analyse, la substance, la sous réalité de l'image. La vérité poétique s'identifie, ici, à la vérité scientifique pour qui l'être de l'être est* ***énergie,*** *c'est à dire rythme*. [1964 : 281].

L'image et le rythme constituent le fondement de la poétique nègre. De leur emploi découle la stylistique : du rythme découlent la mélodie[1] et les **figures de vocabulaire**[2] ; de l'image, les figures de signification. Et, si la poétique nègre se différencie fondamentalement de la poétique française traditionnelle, c'est, parce que, les Négro-africains ne les conçoivent pas de

---

[1] La mélodie est considérée, par Senghor, comme la troisième vertu de la parole poétique négro-africaine. Mais, l'illustration qu'il en donne dans ***Dialogue sur la poésie francophone*** tend à en faire un élément du rythme, renforçant la puissance suggestive de l'image analogique. Dans cet essai, il définit la mélodie en ces termes : *C'est (…) au sens général du mot, une succession de sons qui produit une impression agréable à l'oreille. Dans un poème chanté, c'est la succession des notes qui compte le plus, tandis que c'est, dans un poème déclamé, la succession des mots, avec les timbres, les intensités et les durées, non seulement des voyelles, mais aussi des consonnes. Le plaisir de l'oreille provient de l'harmonie, de l'accord entre les trois éléments que voilà. « Je parle de l'****accord*** *qui naît, comme (…) dans le rythme, non seulement des similitudes, sinon des identités, des répétitions qui ne se répètent pas, mais encore des différences, voire des contrastes complémentaires* .

Cette définition est illustrée de la manière suivante, à partir du poème de Lalo Dramé (cf. supra, note pages 320 – 321) *: Nous avons déjà noté l'allitération* ***Jabi – Jato****. Ce sont surtout les assonances que nous retiendrons maintenant. Il y a, en contact,* ***Suko muso*** *et* ***Jabi ntero*** *; à distance,* ***dimma*** *et* ***jaabitamaa****. Dans les langues du groupe Sénégalo-Guinéen que j'ai étudiées, les allitérations et les assonances sont d'autant plus fréquentes, qu'elles peuvent donc être à distance et que les déterminants du nom se présentent, souvent, sous forme de morphèmes qui ont les mêmes sons que la première et la dernière syllabe du nom. Comme dans cette expression peuls :* ***ngal teddungal ngal***. [1990 : 402].

[2] C'est dans l'essai intitulé ***Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité*** que Senghor établit le lien entre le rythme et les figures de vocabulaire : image analogique et les figures de signification.

A propos du rythme et des figures de vocabulaire, il écrit : « *Puisque le rythme, selon Monteil et nous, est la pulsation même qui anime les langues arabe et négro-africaines, la figure de vocabulaire la plus fréquente nous rencontrons dans ces langues est la répétition pure et simple, qu'on appelle anaphore (****tabrâr*** *ou* ***taraîd*** *(en arabe).*

*Il y a des répétitions plus subtiles : on peut employer les mêmes phonèmes, les mêmes sons, au début de deux, de plusieurs mots (allitération) ou à la fin (****homéotéleutes****) qui deviennent assonances ou rimes). On sait que la rime est une invention arabe de la poésie anté-islamique. On peut encore, plus subtilement, jouer, à la fois, sur les sons et sur les sens de deux ou plusieurs mots. C'est* ***la paronomase*** *(tagnis) que Monteil définit, après Reckendorf, comme « un rapport syntaxique entre deux ou plusieurs mots de même racine et de même sens, ou de sens apparents».*

On notera une sorte de répétition encore plus subtile, que j'appellerai analogique. Elle consiste, pour exprimer un être ou une chose, un fait ou une idée, à reproduire un son en les évoquant. C'est ***l'onomatopée*** *selon M. de Lavergne de Tressan, dans certaines langues de l'Afrique noire un quart à un tiers du vocabulaire est constitué d'onomatopées, qu'il baptise « mots descriptifs ».*

A côté des procédés de répétition des mots, il y a les procédés ***d'opposition.*** *Je les ai souvent soulignés dans les langues négro-africaines, sous l'expression de* ***parallélismes asymétriques****.*

Après le rythme et les figures de vocabulaire, ***l'image analogique et les figures de signification*** *« Parmi celles-ci, je ne citerai que la* ***métaphore****,* ***l'allégorie****. La* ***parole****,* ***l'exagération****. Toutes, sauf la dernière, participent du symbole…* [1977 : 143-145].

la même manière ; pour les premiers, elles conservent, encore, des liens avec le sacré. Pour les seconds, ils sont des données d'où, plutôt, les résultats d'une démarche rationnelle.

Ce n'est pas seulement l'image et le rythme qu'ils conçoivent différemment. Dans la société, leurs poètes ne possèdent pas non plus le même statut, tout comme ils n'utilisent pas les mêmes matériaux en vue de s'exprimer avec (leurs) idées, (leurs) sentiments et (leur) tempérament suivant les mêmes modèles.

Le constat de ces trois différences : différences de statut, différence de modèle et différence de matériau ont amené Senghor à rompre avec les classiques français qu'il a commencé par apprécier, comme des maîtres.

III. PAR- DELA LA RUPTURE : CONVERGENCES, RENCONTRES

Il est aisé de deviner ce qui se serait passé si Léopold Sédar Senghor n'avait pas rompu avec les classiques français (les Romantiques et les Symbolistes) : il aurait composé des poèmes à la manière de deux autres poètes négro-africains de sa génération : son compatriote Birago Diop et le Malien Fily Dabo Sissoko.

Senghor et Birago Diop ont commencé à composer des poèmes à la même période. Leurs premiers vers datent de leurs années de collège [1] : les années 1920. Et ils ont commencé de la même manière : en imitant les classiques français. Seulement, si, à la suite de ce qu'il, a, lui-même, qualifié de « découverte fondamentale pour la négritude », Senghor a « détruit » ses premiers poèmes, Birago Diop n'en fera pas de même. Il n'a légué, à la postérité, qu'un recueil de vers **: Leurres et Lueurs**, dont l'analyse fait ressortir une différence de poétique et de thématique entre des poèmes rédigés en deux périodes différentes : une période de « juvenilia » et une période de maturité.

[1] Senghor fréquentait Le Collège Séminaire Libermann de Dakar, et Birago Diop, le Lycée Faidherbe de Saint-Louis.

Parlant de « l'unité de son œuvre, (de) la continuité qui s'établit, comme d'elle-même, de (ses) poèmes », il déclare : « Pour établir cette unité, il faudrait ne tenir compte que de la dernière partie de mon recueil de poèmes (« Réminiscences », « Lueurs ») et laisser de côté peut-être l'autre âme du poète dont parle R. Pageard, celle à « la sentimentalité intimiste »[1]

« L'autre âme du poète » est celle que l'on découvre en lisant les poèmes de jeunesse sur lesquels l'auteur s'explique en ces termes : « Les vers écrits durant mes études vétérinaires sont du premier exil européen commencé avec l'année des P.C.N. et le prolongement des rêves d'adolescent du lycée Faidherbe (Vernale », « Tourment », « Fin d'Année »[2]

Et, donnant des précisions sur les influences qui, à l'époque, s'exercèrent sur lui, il déclare : « Les « Décalques » sont nés plutôt de la fréquentation de Paul Valéry et non de Rimbaud (…) ni de la vague surréaliste qui déferlait alors…(…) Je m'abritais toujours derrière Musset, mon maître depuis le lycée ».[3] Toute sa poésie, durant cette période était donc placée sous le signe de l'imitation, comme celle de Senghor, à la même période[4]. Toute autre est l'expérience poétique de Fily Dabo Sissoko. Contrairement aux deux Sénégalais, lui n'a pas effectué d'études secondaires générales ni d'études universitaires. Cela a dû jouer sur sa

---

[1] In **Birago Diop** Op. cit. Page 205.
[2] Op. cit. Page 203.
[3] Ibidem.
[4] Mahamadou Kane, auteur de la biographie de Birago Diop parue aux éditions Présence africaine, dans la collection « Approches » a donné d'intéressantes informations sur cette période de « juvenilia ».
« De façon générale, la critique ne s'arrête qu'à ce que la poésie de Birago Diop a de plus réussi et qu'on peut facilement expliquer par référence aux thèmes et techniques des contes. Elle se contente presque toujours d'un survol rapide des pièces qui ont précédé « Souffles », « Abandons », et « Viatiques ». On peut cependant distinguer dans **Leurres et Lueurs** une période d'apprentissage et une période de maturité.
« Dans la première, le poète, se trouve soit au lycée, soit à l'Institut Vétérinaire, donne libre cours à un romantisme que l'on ne peut bien comprendre que si l'on tient compte de sa jeunesse et de la limitation de son information littéraire. Il compose admirablement des poèmes dont le romantisme de l'inspiration et le classicisme de la forme étonnent à l'époque même où ce genre poésie est contesté en France où Birago Diop poursuit ses études. Venu très tôt à la poésie, il pratique l'art des maîtres qu'on lui a proposés à l'école. Il lit et imite Musset et Verlaine. Il a cependant retenu l'essentiel du message romantique. On trouve dans les pièces de cette période les thèmes caractéristiques de la poésie du début du siècle dernier à l'état d'obsession : les pleurs, les soupirs, la fuite du temps, l'impossibilité de l'amour, les affres de la passion, la lassitude d'une vie qui ne promet plus rien, l'aspiration au voyage. On ne saurait rien déceler de véritablement africain dans nombre de pièces de **Leurres**.
En fait ce qu'il faut retenir de cette période, c'est que le futur poète cherche encore sa voie. Il essaie tous les thèmes et toutes les techniques à sa portée. Il pratique toutes les recettes classiques. Il ne répugne pas de s'enfermer dans le carcan du sonnet. Il affectionne particulièrement la rime à l'époque même où la « tyrannie » de celle-ci est dénoncée, il use de toutes ses combinaisons possibles, martèle la césure. Dans « Liminaire », on décèle la perfection de cet art que Birago Diop affectionne depuis le lycée. On comprend que Senghor ait pu dire de ces exercices, que cette poésie n'est pas « assez nègre ». Si l'on s'en tient à une conception assez courante de la poésie qui ne s'arrête ni à l'expérience symboliste ni à l'expérience surréaliste, Birago Diop est déjà un excellent poète. On peut admirer la délicatesse des sentiments qu'il peint, la finesse de ses paysages, la virtuosité de son style, les reprises de mots, de sons qui s'appellent et se prolongent, les images qui se fondent harmonieusement ». Op. cit. Pages 80 – 81.

création poétique. En rédigeant, il ne s'embarrasse d'aucune règle, ne se soumet à aucune norme poétique. Certes, des influences se sont exercées sur lui. Mais il ne agit pas d'influences des grands classiques, il s'agit plutôt de l'influence d'un poète français peu connu, parce que rarement, sinon jamais, étudié en classe : Pierre Loüys, et de l'influence du *nô* japonais.

Il a fréquenté le Cours Normal d'instituteurs de Saint-Louis, de 1911 à 1914. Cette fréquentation lui fit acquérir un style qui, pour précis et concis qu'il soit, n'était point poétique, comme le note Senghor.

> *On a beaucoup fait à William Ponty*[1]*. Cependant, il y a encore beaucoup à faire ; la révolution scolaire doit être poursuivie. Les professeurs y pourchassent impitoyablement tout ce qui est enflure, obscurité, verbiage, ce qu'ils appellent des « défauts noirs » qui ne sont que des défauts d'élèves (...)*
> *Je crains qu'on ait arraché le bon grain avec l'ivraie : en d'autres termes, qu'on ait étouffé les qualités du style négro-africain, car le Noir est, avant tout, un lyrique, qui a le sens profond de l'image verbale en même temps que du rythme et de la musique des mots assemblés(...) En attendant, la langue des instituteurs formés à William Ponty garde quelque chose de raide et de terne dans sa sagesse, sa correction :* ***c'est une langue sans style****.* [1964 : 66].

Les insuffisances du style poétique signalées dans ce passage peuvent être décelées dans les premiers poèmes de Fily Dabo Sissoko. Au départ, sa poésie se contente d'être descriptive : les mots disent la réalité mais ne suggèrent aucun univers sous-jacent, ne suscitent aucune émotion. Avec le temps, le style s'assouplit : le poète excelle alors dans des traductions. Mais, là également, on note une différence avec Senghor : ce dernier part des traductions de poèmes oraux pour découvrir une poétique qu'il illustre à l'aide de créations originales, Fily Dabo Sissoko se contente de traduire, ne se soucie pas d'illustrer, de façon originale, les lois de la poétique négro-africaine.

[1] Transféré de Saint-Louis à Gorée, le Cours Normal d'Instituteurs devient Ecole Normale William Ponty. Le lieu d'implantation et le moment ont changé. Mais l'enseignement, les méthodes d'enseignement sont demeurées les mêmes. Et l'étude des poèmes de cet autre Pontin, l'Ivoirien Bernard Dadié fait découvrir les mêmes lacunes soulignées par Senghor.

En définitive, Senghor est devenu le poète de renommée internationale que l'on connaît parce qu'il a su prendre ses distances vis-à-vis des maîtres classiques français pour se créer un style personnel en s'inspirant du style nègre.

Cependant, si au nom de l'authenticité, il a « détruit » ses premiers poèmes, il s'est gardé de brûler ce qu'il a commencé par adorer, de renier, en bloc, l'apport français : sa poésie est une poésie négro-africaine de langue française ; entre elle et la création de certains poètes français se notent des rencontres, des convergences.

1. Une poésie négro-africaine de langue française

Est-il possible d'exprimer, en français, une poésie négro-africaine authentique ? Cette question a suscité et continue de susciter beaucoup de controverses. Les avis sont partagés et deux clans se font face.

Il y a, d'un côté, le clan de ceux qui, se fondant sur un nationalisme intransigeant, recommandent le recours aux langues nationales, *hic et nunc* : aux langues négro-africaines. Pour eux, le français est une langue étrangère au service d'un impérialisme culturel. L'employer, c'est participer, peu ou prou, au rayonnement de la culture française. L'égyptologue Cheikh Anta Diop peut être considéré comme le chef de file de ces « nationalistes », pour qui, toute renaissance culturelle demeurait incertaine, inopérante, si elle ne commençait pas par une revalorisation des langues du terroir, tenues dans le mépris par le colonisateur. Il y a, d'autre part, ceux-là qui, sans pour autant être moins nationalistes que les premiers, trouvent que l'emploi du français ne nous handicape en rien. Pour eux, cette langue peut être au service de la renaissance, au service du combat libérateur que mène l'homme noir sur différents fronts[1].

---

[1] La lecture de l'hebdomadaire **Jeune Afrique** nous a amené à comprendre que l'emploi de la langue française pose problème uniquement pour des théoriciens, non pour les créateurs eux-mêmes, pour les écrivains, comme le souligne le romancier guinéen William Sassine. A la question : « Ecrire en français, vous, cela ne vous pose pas le moindre problème ? » Il répond : « Le problème c'est que les universitaires, en souffrent, qu'on est malade d'écrire en français. Moi par exemple, j'ai à la maison un frigidaire, une Peugeot 304, ce sont des marques étrangères, mais je les utilise tous les jours. Comme une langue. Le français est un véhicule… Cela ne suffit pas aux universitaires, parce que c'est vrai et simple. A chaque fois, les mêmes questions reviennent : pourquoi écrivez-vous en français ? Pourquoi n'écrivez-vous pas dans votre langue. Comment vais-je écrire dans ma langue ? Qui va me lire dans ma langue ? (…) Il y a une trentaine de langues chez nous. Si le Malinké parle malinké, il n'a plus de contact avec le Soussou, et le Soussou, il faudrait qu'il comprenne le peulh… C'est de la démagogie… Ce qu'aiment les universitaires, ce sont les petites querelles. Chacun en profite pour prendre partie et tout le monde se querelle là-dessus… » (in **Jeune Afrique**. N° 1317 du 2 avril 1986).

Léopold Sédar Senghor peut être considéré comme le chef de file de cette seconde tendance. Nous avons déjà eu à signaler ce qu'a représenté, pour lui, la période durant laquelle il s'est initié à la pratique du français.

Il n'est pour autant pas contre la réhabilitation des langues négro-africaines, contre leur promotion. Ces langues, celles du groupe Sénégalo-Guinéen tout au moins, il les connaît de l'intérieur : « les langues de votre pays ». comme le lui faisait remarquer Edouard Maunick, « vous les avez inspectées, vous les avez habitées, vous les avez transformées pour vous-mêmes ».[1] Et Senghor de lui répondre, donnant la preuve de sa parfaite connaissance de ces langues, en particulier de sa langue maternelle :

> *Le sérère est peut-être la langue la plus sonore du Sénégal. Il n'y a pas d'**e** muet. Tenez, par exemple, ce poème populaire :*
>
> *Dânki'm : ngel ne m'fe'kâ*
> *Lam lô mi tyala a nyûbe*
>
> *Point ne dormirai : sur la place veillerai.*
> *Le tam-tam de moi est paré d'un collier blanc.*

Et pourtant, au moment de parler au plus vaste monde, de lui donner son poème, c'est en français qu'il le fait.[2]

Cependant, au départ, Senghor n'a pas hésité à adopter, vis à vis de la langue française, une position plutôt mitigée. Lors de son retour au Sénégal, en 1937, au cours d'une conférence

---

Cette déclaration de William Sassine amène à paraphraser Voltaire et à dire aux universitaires dont les débats, paradoxalement, se font en français : « Vous êtes comme Achille qui s'emporte contre la gloire, et comme le P. Malebranche, dont l'imagination brillante écrivait contre l'imagination ». (cf. lettre à Rousseau du 30 août 1755). Voici d'autres témoignages d'écrivains, sur l'emploi du français. Dans le numéro 1341 du 17 septembre 1986 de **Jeune Afrique**, nous lisons : « La langue française me colonise. Je la colonise à mon tour ». (du Congolais Tchicaya U'Tamsi) « Moi, ce qui m'intéresse, c'est de pouvoir dire ce que je pense dans une langue claire et accessible ». (du Sénégalais Cheikh Sow). « Le fait d'écrire en français ne signifie, nullement, pour un Algérien une atteinte à ce qu'il est. » (De l'Algérien Kateb Yacine). Enfin, dans le n°1348 du 5 novembre 1986, Amin Maalouf déclare : C'est une langue nationalisée depuis longtemps. La langue de Voltaire me permet d'aborder des thèmes que je ne pourrais pas traiter dans ma langue maternelle ».

[1] Entretien avec l'auteur.

[2] Ibidem.

donnée à la Chambre de Commerce de Dakar, il propose, comme solution au « problème culturel en A.O.F. », le bilinguisme :

> *Il s'agit de partir du milieu et des civilisations négro-africaines où baigne l'enfant. Celui-ci doit apprendre à en connaître et exprimer les éléments dans sa langue maternelle d'abord, puis en français. Peu à peu, il élargira, autour de lui, le cercle de l'univers où, homme, il sera engagé demain. Avec sa race, il aura une connaissance plus riche et plus nuancée du français. C'est dire que bicéphalisme veut dire bilinguisme.* [1964 : 14].

Cette proposition, la nécessité du bilinguisme l'a amené à poser la question que, par la suite, beaucoup lui ont posée :

> *Comment concevoir une littérature indigène qui ne serait pas écrite dans une langue indigène ?* [1964 : 19].

A l'époque, il ne jugeait pas l'opération impossible :

> *Une littérature noire de langue française me paraît possible (...) Haïti l'a prouvé et d'autres littératures noires sont nées, qui ont emprunté une langue d'Europe : négro-américaine, négro-espagnole, négro-portugaise.*
> [1964 : 19].

Seulement, ce qui a réussi en Amérique, au sein des communautés nègres de la Diaspora n'est pas forcément appelé à connaître, en Afrique, le même succès. Aussi, pour trois raisons, Senghor écarte-t-il la possibilité d'une littérature négro-africaine en langue française :

> *Pour dire toute ma pensée, je la jugerais un peu prématurée. Notre peuple, dans son ensemble, n'est pas encore à même de goûter toutes les beautés du français : et il faudrait que nos écrivains puissent en distinguer et utiliser toutes les ressources.*
>
> *Enfin, une telle littérature ne saurait exprimer toute notre âme. Il y a une certaine saveur, une certaine odeur, un certain accent, un certain timbre noir inexprimable à des instruments européens.* [1964 : 19].

Cela, c'était en 1937, peut être que Senghor émergeait de ce qu'il a nommé « la Négritude – Ghetto ». Il n'en demeure pas moins qu'il avait encore la passion, l'intransigeance de la jeunesse. Son militantisme pour « La défense et l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir » lui faisait considérer le français, uniquement comme la langue des sciences et

des techniques, « une langue grise et atone d'ingénieurs et de diplomates », comme il l'écrit dans la postface d'**Ethiopiques**.

Avec l'âge et l'expérience, son jugement sur la langue française se fait plus objectif. Il passe d'une position plutôt idéologique à une position réaliste et, quand, en 1976, Edouard Maunick lui rappelle qu'il exprime en français la négritude[1], il répond :

> *Ayant été placé dans le français, ayant eu entre les mains l'instrument du français de par la grâce de Dieu, je m'exprime en français. M'exprimer en sérère, ça aurait été artificiel. Je comprends actuellement le sérère, mais je le parle mal.*

Léopold Sédar Senghor a figuré parmi les meilleurs défenseurs de la langue française. Parmi ceux qui, le mieux, contribuent à son enrichissement et à son rayonnement. Avec le Tunisien Habib Bourguiba, il a initié, en 1966, l'idée d'une communauté francophone, baptisée francophonie et il a été membre de l'Institut, Vice président (après le chef de l'Etat français) du Haut Conseil de la langue française. Dès lors se pose la question : comment concilier le militantisme au nom de la négritude avec « la défense et l'illustration de la langue française » ? Et Senghor, lui-même, de s'interroger :

> *… comment pourrions-nous l'accepter (la Francophonie) sans renoncer à notre identité, nous Négro-Africains(…) ?* [1977 : 543].

A la question, il répond :

> *Si nous acceptons, comme objectif majeur de la Francophonie, la défense et réalisation de la* ***Francité***[2]*, c'est qu'elle est liée, dans notre esprit comme dans la réalité historique, à la défense et réalisation de nos cultures respectives* [1977 : 543].

Cette réponse permet de préciser son attitude vis-à-vis de la langue française, en général et, en particulier, le fait qu'il ait accepté de rédiger une poésie négro-africaine en langue française.

---

[1] A la même période, sensiblement, Jean Paul Sartre, dans ***Orphée Noir*** présentait la langue française comme une « langue à chair de poule » inapte à exprimer, dans sa structure traditionnelle, la poésie nègre.

[2] Terme qu'il définit comme « l'ensemble des qualités exprimées par la langue française et, de façon plus générale, par la culture française ».

S'il a commencé par présenter la langue française comme « une langue grise et atome d'ingénieurs et de diplomates », il n'a pas manqué de préciser, après avoir publié quatre recueils de vers, qu'il avait émis ce jugement « pour les besoins de la thèse ». L'exercice du métier de professeur, la pratique des lettres et les fonctions de parlementaire l'ont amené à découvrir, par – delà les qualités du français, ses charmes :

> *… je sais ses ressources pour l'avoir, goûté, mâché, enseigné, et qu'il est la langue des dieux. Ecoutez donc Corneille, Lautréamont, Rimbaud, Péguy et Claudel. Ecoutez le grand Hugo. Le français, ce sont les grandes orgues qui se prêtent à tous les timbres, à tous les effets, des douceurs les plus suaves aux fulgurances de l'orage. Il est tour à tour ou en même temps, flûte, hautbois, trompette, tam-tam et même canon.* [1964 : 226].

Donc, si au départ, Senghor jugeait les langues négro-africaines plus poétiques que la langue française, avec le temps, il a eu, de celle-ci, une autre perception : elle est aussi apte à l'expression poétique que sa langue maternelle : ce qu'il reconnaît, confiant à Edouard Maunick :

> *Et j'ai retenu du français, si vous voulez, les qualités du sérère (…) Ce qui me plaît dans le français : c'est la clarté des voyelles, qui sont franchement des voyelles ouvertes, des voyelles fermées, mais pas des voyelles intermédiaires. C'est aussi l'harmonie du français, la richesse des phonèmes, surtout dans la phrase parlée, le rôle de l'**e** muet.*

Ce rapprochement avec le sérère peut surprendre. Mais plus surprenant est, peut être, le rapprochement avec le grec. Lorsque nous lui faisions remarquer une certaine contradiction entre ces déclarations datant de 1937 et celles datant d'aujourd'hui, il nous répondit :

> *La langue française (…) c'est comme le grec moderne. La langue grecque est une langue très rationnelle, très logique et en même temps, c'est une langue très souple, très chantante. Et la langue française, c'est la langue de la philosophie, c'est la langue de la théologie, et c'est, en même temps, la langue du chant.*

Incontestablement, entre 1937, date la proposition du bilinguisme comme solution au « problème culturel en A.O.F. » et 1954, date de la rédaction de la postface d'**Ethiopiques**, les idées de Senghor, à propos de la langue française, ont évolué. En 1937, il avait posé la

question : une littérature indigène non écrite en langue indigène est-elle possible ? et avait répondu « oui », mais en émettant beaucoup de réserves. En 1954, il reprend la même question, mais sous une autre forme et, cette fois, répond « oui » sans émettre une réserve et avec beaucoup d'enthousiasme :

> *Mais on me posera la question : « Pourquoi, dès lors, écrivez-vous en français ? » Parce que nous sommes des métis culturels, parce que si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français. Le français est une langue de « gentillesse et d'honnêteté »*
> [1964 : 225].

Donc, en définitive, pour Léopold Sédar Senghor, une poésie négro-africaine en langue française est bien possible[1] et, il en a donné la preuve par sa propre création poétique. Il aurait rédigé ses poèmes en sérère qu'il ne jouirait pas de l'audience dont il jouit actuellement. Il a compris que, si « ignorer sa langue natale, c'est se déraciner, » la langue n'est pas (pour

---

[1] Nous avons déjà indiqué (cf. supra. Page 329, note 1) que, pour les créateurs, l'emploi du français n'est pas un handicap et nous avons cité quelques uns d'entre eux. Ici, voulons apporter le témoignage de deux grands écrivains, l'un francophone, l'autre anglophone : Aimé Césaire et Wole Soyinka. Ils se trouvent placés, tous les deux, dans le même contexte que Senghor, la colonisation leur ayant imposé, à côté de leur langue maternelle, une langue d'emprunt, une langue étrangère. Cependant, à la question de savoir pourquoi ils écrivent dans ces langues, ils répondent de la même manière que Senghor.
Aimé Césaire précise sa position dans une interview accordée à Jacqueline Leiner et publiée par la revue **Notre Librairie** (N°74 Avril 1984). A la question de savoir si, rédigée en créole, la revue **Tropiques** (que publiait à la Martinique dans le courant des années 1940 le professeur Césaire) n'aurait pas atteint un public plus étendu, le poète répond : « Je me suis exprimé en français parce que c'est littérairement, l'instrument que nous maîtrisons le mieux. Est ce que la revue pouvait être écrite en créole ? Pour ma part, je ne crois pas que nous nous serions exprimés avec la même force et avec le même résultat, en changeant d'instrument ».
Donc, comme l'avait fait Senghor dans la postface **d'Ethiopiques**. Césaire reconnaît l'efficacité du français pour exprimer et véhiculer un message vers une destination bien déterminée. Lorsque Edouard Maunick rappelle à Senghor que, dans **Chants d'Ombre** et ses autres recueils, il s'exprime en français, sans complexe aucun, le Sénégalais avait répondu : *Oui, en français. C'est un problème et on me l'a souvent reproché. A quoi je réponds : je suis comme je suis. Je suis fils de l'ethnie, c'est à dire de la géographie et de l'histoire. Je suis également, fils de la culture. Je suis né et pendant sept ans, je n'ai parlé que le sérère. Et après, l'histoire a voulu que j'apprenne en même temps le wolof et le français ». C'est dire qu'il n'a pas choisi : que des circonstances lui imposé l'emploi d'une langue. Césaire ne dit pas autre chose lorsque, s'entretenant avec Jacqueline Leiner il poursuit : « Les langues sont des instruments. Il se trouve que le peuple martiniquais a à sa disposition deux instruments (le français et le créole).. Le français a été privilégié parce que c'est la langue dominante parce que c'est la langue des institutions, la langue de l'école et il n'est pas question de défaire ou de refaire l'histoire. C'est un héritage. Je crois qu'il faut que nous nous en servions et, pour ma part, je ne suis pas du tout près à renier l'usage du français.*
De son côté, Wole Soyinka justifie son emploi, de la langue anglaise en se fondant sur la même notion d'héritage légué par l'histoire. Cependant, sa position rappelle celle de Senghor des années 1930 : il a opté pour le bilinguisme, employant l'anglais pour rédiger ses essais, ses pièces de théâtre et ses romans ; le yoruba pour ses poèmes. A la question : « Est-ce un problème d'écrire en anglais », il répond : « Non, pas du tout. L'anglais et le français sont des accidents historiques. Ces langues ont fini par devenir des instruments de cohésion nationale : on s'en sert dans les journaux, les tribunaux, les panneaux de signalisation et même dans la musique. Comme beaucoup d'écrivains, je travaille dans une langue secondaire qui n'est pas langue maternelle. On peut certes exagérer les désavantages à ne pas écrire dans sa langue, mais moi je la modère. Et puis voyons, maintenant on traduit dans toutes les langues du monde, en arabe, en russe, en bulgare… Ce problème de la langue est mineur. Cela dit, la poésie, je l'écrie en yoruba ». (in **Jeune Afrique**. N°1347 du 29 octobre 1986).

autant) liée à la race » et que le français peut, modifié par le génie du peuple qui l'emprunte, servir d'instrument poétique. Or, le français a été modifié ; d'abord, par les Français eux-mêmes, ensuite, par les Négro-Africains. Senghor a fait cas de ces différentes modifications dans ses essais datant des années 1970.[1]

---

[1] **D'abord, les modifications apportées par les Français** eux-mêmes. Senghor les étudie dans deux textes consacrés à la francophonie.
Le premier texte s'intitule ***La Francophonie comme contribution à la civilisation de l'Universel***. L'auteur y insiste surtout sur l'apport des précurseurs du romantisme et de celui qu'il considère comme le plus grand romantique. Grâce à l'action de Diderot le poète des ruines, de Rousseau, le « promeneur solitaire » et de Hugo, la langue française va acquérir une seconde dimension, la dimension poétique qui lui faisait grandement défaut durant le XVII^{è} siècle. Grâce à eux, au « discours versifié » qui avait cours depuis Malherbe, va succéder l'emploi de la « parole poétique », en prose, comme en vers.
Se situant donc, dans la seconde moitié du XVII^{è} siècle, Senghor écrit : *A cette période de la civilisation européenne, le français était déjà, une langue d'idées, disponible pour la diffusion de la science. Sans doute, le développement de l'esprit critique avait il tendance, au XVIII^{è} siècle, à vouloir objectiver toute chose et tout traduire en concepts abstraits. Mais, avec les précurseurs du romantisme, tels que Diderot et Rousseau, la langue française va acquérir tout ce qui lui manquait pendant le siècle de l'***Encyclopédie*** ; l'image c'est à dire la couleur et le relief, la musique, je veux dire la mélodie et le rythme, en un mot, la résonance intérieure et comme du cœur, mieux : de l'âme.*
« Au XIX^{è} siècle, le français va donc devenir une langue musclée et chaleureuse, avec un vocabulaire abondant et coloré ; il sera tout rechargé de force et de poésie, comme chez Victor Hugo. [1977 : 189].
Le second texte s'intitule ***Anglophonie et Francophonie***. Le passage qui y est relatif aux transformations subies par la langue française complète admirablement les lignes extraites du premier texte. En effet Senghor s'y intéresse particulièrement à ce qui s'est produit depuis Hugo, depuis la fin du XIX^{è} siècle, soulignant l'apport d'écrivains comme Rimbaud, Proust, Claudel, Péguy, Saint John Pense. *Bien sûr* , écrit-t-il, *malgré la tradition grammairienne et académique, qui tend à maintenir la langue française droite et légèrement cambrée dans son corset, celle-ci a beaucoup évolué. Depuis Rimbaud (...) La langue s'est enrichie, elle s'est assouplie, elle est devenue capable d'exprimer avec les passions de l'âme et les frémissements de la chair, tous les sons et mouvements, toutes les formes, odeurs et couleurs de l'univers (...) Rimbaud (...) a révolutionné la vision du monde et surtout son expression (...) Mais c'est au XX^{è} siècle que toute une série d'écrivains feront la révolution de la langue française, dont déjà Hugo. Proust et Colette, Claudel et Péguy, en furent les plus grands, qui ont transformé le vocabulaire en l'enrichissant et, par dessus tout, créé un style, des styles nouveaux. Je ne parlerai ici que de Claudel et de Péguy, dont nous avions, au Quartier Latin découvert le « style nègre ». Ils allaient faire, du français, de « cette langue à chair de poule, pâle et froide » comme le dit Sartre, une langue de chair ferme et de sang rouge. Ce sont, l'un et l'autre, des inventeurs de mots nouveaux et de formes neuves (...)* [1977 : 457 – 458]
Ensuite, les modifications apportées par les Nègres. Dès les années 1950, le député Senghor avait déclaré, en substance, en franchissant la Méditerranée, Dame de langue française ne doit pas craindre de se mouiller les pieds. Par là, il voulait que l'on reconnaisse aux « ultra marins » la liberté de plier le français à leurs exigences, de le dompter et de le dominer, pour reprendre les mots de Césaire.
Les « ultra-marins » n'ont pas attendu la reconnaissance officielle de cette liberté et, dans son exposé fait à la rencontre des poètes francophones de Hautvillers, Senghor déclare : « *A côté des violences que les Nègres de langue anglaise font subir à la langue de Shakespeare, les transformations des Francophones semblent bénignes ; encore une fois, elles n'en sont pas moins réelles. Même avec un Césaire et un Maunick, un Damas et un Tchicaya, surtout avec eux, c'est toujours la même langue, bien sûr, mais dans un autre style nègre. Deux raisons expliquent ce sens de la mesure. La première est que tous ces poètes sont passés par le Lycée et l'Université où il ont appris à maîtriser la langue française. La seconde raison tient au génie même de la langue française.*
Les Nègres ont modifié la structure du français. Ils n'en ont pas détruit l'essence. Cela inspire à Senghor ces lignes *: ... si (les Nègres) avaient bousculé cette vieille dame de langue française, ils ne l'avaient pas maltraitée. Ils ont inséré leurs néologismes, pas toujours exotiques, leurs images folles et leurs rythmes syncopés dans le génie de la langue française…* [1990 : 377].

Et l'emploi de la langue française constitue un point de convergence entre la poésie de Senghor et celle des grands poètes français. Mais il existe d'autres points de convergence que le Sénégalais a mis en lumière en consacrant différentes études à la poésie française.

2. Poésie négro-africaine et poésie française : influences, convergences, dialogues

Nous l'avons déjà dit : Senghor rompt avec l'esthétique de la poésie française traditionnelle, il ne renie pas cette poésie. Au contraire, lorsqu'il l'étudie à fond, cette poésie, il découvre beaucoup de similitudes entre elle et la poésie négro-africaine. Ces similitudes, il les découvre chez trois groupes de poètes que l'on pourrait appeler, le groupe des ***Anciens***, le groupe des ***Modernes*** et le groupe des ***Contemporains***.

a. Le groupe des Anciens

Il comprend, d'une part, Ronsard et, d'autre part, Hugo, Baudelaire et Rimbaud. Ronsard est du début du XVIè siècle. Avec ses amis de la Pléiade, il eut l'ambition de faire du français une langue littéraire capable de rivaliser avec le grec et le latin. C'est dire que sa contribution à la formation de la langue reste indéniable. Cependant, même s'il est d'une période tenant à se démarquer, de façon ostentatoire, du Moyen Age, en composant ses poèmes, Ronsard ne put s'empêcher d'être influencé par des formes de la poésie française populaire. Lesquelles ne sont pas sans rappeler les formes de la poésie orale négro-africaine. C'est ce que souligne Senghor dans trois essais : ***La poésie d'un monde nouveau***[1] ; **l'*Exposé fait à la Rencontre des poètes francophones de Hautvillers*** et ***Anglophonie*** et ***Francophonie***.

Dans le second texte ci-dessus mentionné, Senghor part des Négro-africains pour démontrer que ceux-ci, en contribuant à enrichir et à assouplir la langue française, ont ramené la poésie française à ses sources premières, illustrées par Ronsard [2] :

---

[1]Texte introduisant l'**Anthologie des poètes du XXè siècle**, N° 18, Editions de la Bibliothèque Mondiale, 15 décembre 1959.

[2] A propos de Ronsard, Senghor écrit : *C'est parce que son inspiration amoureuse correspond à son tempérament profond que Ronsard, dans ses sonnets, stances et chansons, atteint à la perfection (...) Ici, l'inspiration se fait naturellement expression, le talent devient grâce (...) Cette langue ductile du XVIè siècle se plie à tous les élans d'une imagination toujours jeune. Ici, Ronsard est vraiment poète, c'est à dire créateur de mots et d'images. Il fait plus suivant son objet. Il sait trouver le mètre la rime, la coupe, le son le plus heureux (...) ses poèmes se prêtent à la musique, sont chansons de l'âme. Jamais poète français, sauf peut-être Hugo ne fut doué d'un génie si inventif, ne créa tant de formes.* [1964 : 193].

> *Retournons, comme tout à l'heure, vers la poésie française : pour constater que les poètes nègres l'ont bousculée comme une vieille dame chapeautée et gantée, avec bijoux au cou, mais sans la maltraiter. Paradoxalement, en réintroduisant le chant, mélodie et rythme, dans la poésie française, ils l'ont retournée à sa vocation première. L'un des plus beaux textes de langue française, c'est le sonnet de Ronsard d'où j'ai extrait cette strophe :*
>
> ***Le temps s'en va**, **le temps s'en va**, **ma** Dame,*
> ***Las! le temps** non, **mais nous nous en** allons,*
> ***Et tous** seront **étendus sous la** lame,*

De cette strophe qu'il cite, il tire le commentaire suivant :

> *L'admirable, ce n'est pas l'image, passée, repassée, du temps qui s'en va, mais le jeu des assonances et rimes qui ne jouent pas seulement à la finale des vers, mais à l'intérieur même, le jeu des **a-em** et des **o-on**. Je n'en ai signalé que les principaux aspects ; à la césure et à la finale des vers.*

Ce commentaire mène à une conclusion soulignant l'analogie entre la poésie négro-africaine et la poésie française quand celle-ci était encore proche de ses sources premières :

> *Paradoxalement donc, avec un sens ancestral de **l'accord** et de la **mesure**, deux mots majeurs de ma langue natale, (1) les poètes nègres, tout en apportant les valeurs essentielles de la négritude, sont restés fidèles au génie non seulement de la langue, mais de la poésie française(...)*

Ronsard figure donc parmi les poètes français dont l'étude permet de déceler des ressemblances avec la poétique négro-africaine. Malheureusement, Ronsard, poète, n'eut pas de postérité. Après lui, vint Malherbe : puis, Richelieu et l'Académie, Vaugelas et sa grammaire, Boileau et son **Art poétique**. Senghor ne méconnaît pas leur mérite. Mais il déplore les conséquences malheureuses de leur souci de rigueur et de perfection. Avec eux, la poésie française s'écarte de « sa vocation première » car :

> *La raison triomphe comme valeur de vie (...) L'inspiration n'est plus délire : les images perdent leur halo de sang ; les mots se font denses et durs comme des diamants. Le Roi Soleil va se lever, entouré de ses satellites : Corneille, Racine, Molière, la Fontaine… Mais, alors, la décadence ne sera pas loin, qui suit la trop grande perfection. Déjà, nous point au cœur le regret de la jeunesse.* [1964 : 196]

Il faudra attendre Victor Hugo, pour que l'on renoue, en France, avec cette « jeunesse » de la poésie, après deux siècles de classicisme et d'académisme. Dans un article paru en février 1952, dans la revue ***Liberté de l'Esprit.*** Senghor parle de la « jeunesse de Victor Hugo ». Jeunesse, parce que, si le poète est du XIX^{è} siècle, sa révolution poétique demeure, au XX^{è} siècle, actuelle :

> *Actualité de Hugo parce que jeunesse de Victor Hugo. Tout l'effort des artistes du XX^{è} siècle – musiciens, peintres, poètes – a été de reconquérir l'innocence des Temps anciens (…) Victor Hugo, que les meilleurs critiques nous présentent comme un « esprit irréductiblement primitif » était à l'origine de cet effort. Un Hugo chez qui le rythme l'emporte sur la mélodie, la forme sur la couleur, la vision sur la raison.* [1964 : 128-129].

Dans son article, Senghor salue « en Victor Hugo[1], le premier poète des temps modernes » découvrant, en lui, un « Maître du rythme », c'est à dire, un « Maître de langue » et un « Maître du chant » : le comparant à nos poètes populaires d'Afrique, aux griots.

Hugo a donc déjà, au XIX^{è} siècle, illustré ce que Senghor nomme actuellement *l'Esthétique du XX^{è} siècle.* Par là, il annonce deux grands poètes français de la fin du XIX^{è} siècle : Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud. Senghor résume leur apport en ces termes :

> *Or donc, après le Parnasse, qui reprenait la tradition du discours français en poésie, vint Charles Baudelaire. Le premier à chanter la « Vénus noire », il fit*

---

[1] L'article intitulé **Jeunesse de Victor Hugo** 1964 : 126-129] a été rédigé à l'occasion de la célébration du cent cinquantième anniversaire de la naissance du poète français. Il comprend trois grandes parties.
Dans un premier temps, Senghor rappelle ce qu'a été pour lui, alors qu'il était interne à l'Ecole des Pères, à Saint Joseph de Ngazobil, Victor Hugo : *Les vers de Hugo chantaient à nos oreilles, plus exactement ils déliaient notre langue, ils rythmaient, ils faisaient danser, avec la bouche, la tête, les bras, les jambes, tout le corps comme le tam-tam. Lorsque, le dimanche, nous jouions aux soldats sur les sentiers de brousse, nous n'étions ni Joffre, ni Foch, mais Olivier et Roland, Ruy Diaz, le grand Campéador des Castilles, mais Napoléon Bonaparte et ses «grognards»* .
Ensuite, il s'intéresse à la révolution poétique opérée par Hugo : *Hugo, le premier dans l'histoire de la poésie française, s'est révélé un maître ouvrier. Il a appris aux modernes toutes les ressources de cette langue française qu'avant lui, on tenait pour atone et terne, une langue abstraite de diplomates. Le vers libre est né de sa leçon, poussée à ses conséquences ultimes. Et, plus que le vers libre, la révolution qui a supprimé la lutte des classes au royaume du dictionnaire. Désormais, en poésie, le sens prévaudra sur le* ***signe*** *dans l'unité mystérieux de l'ambivalence et, renforçant le sens, les qualités sensuelles du mot : ton, timbre et rythme*.
Enfin, il termine par des précisions sur un élément de sa poétique ; l'image : *la vision (de Hugo) est en profondeur. L'initié est doué de ces yeux intérieurs qui percent la muraille des apparences. C'est ainsi que l'image du poète visionnaire est* ***symbole,*** *plus exactement, expression contingence du monde moral, le seul vrai : du sens par le* ***signe****. Ainsi se définit la métaphore hugolienne, qui n'est pas plus procédé rhétorique que ne l'était l'antithèse, qui est, encore une fois, compréhension ou, si l'on préfère* ***naissance identificatrice*** *du sujet à l'objet. D'où ce fréquent télescopage des mots d'où surgit la vision : le lion océan, l'ange liberté, le* ***géant lumière l'immensité fantôme l'infini proche horrible et reculant.***

> *entrer la poésie française dans la forêt des « correspondances », la forêt noire des « correspondances », des « symboles », où Arthur Rimbaud fait exploser la bombe de son délire lucide.* [1964 : 128-129].

C'est Georges Pompidou, son condisciple au lycée Louis le Grand, qui lui fit découvrir Charles Baudelaire. L'auteur des **Fleurs du mal** a fortement marqué le jeune « khâgneux » qui, préparant le Diplôme d'Etudes Supérieures de Lettres choisit, comme sujet de mémoire, **l'Exotisme dans Baudelaire**[1].

Cependant, l'influence de Baudelaire sur Senghor ne doit pas être exagérée. Du poète français, le Sénégalais retient deux mérites : la réhabilitation de la couleur noire avec les poèmes chantant la mulâtresse Jeanne Duval « la Vénus noire » et la réhabilitation d'un mode de connaissance fondé sur l'interprétation des signes à partir des analogies (correspondances). Son attitude à l'égard de Baudelaire rappelle celle de Rimbaud. Ce dernier salue en Baudelaire le précurseur du symbolisme, mais lui reproche de n'être pas allé jusqu'au bout de sa révolution, le moderne Baudelaire est resté un classique et c'est ce que déplore Rimbaud dans sa lettre à Demeny : « Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu :

---

[1] Baudelaire lui inspire, son seulement un sujet de mémoire, mais également des images poétiques. Sur ce point, il est intéressant de comparer les poèmes ***La Chevelure***, ***Une Charogne***, extraits du recueil **Les Fleurs du mal** avec le poème ***Femme noire***, tiré de **Chants d'ombre**. En particulier, ***Une Charogne*** et ***Femme noire,*** développent dans leur conclusion, la même « idée sentiment » : la poésie, plus forte que la mort, par delà la mort, immortalise la forme, la beauté. Ainsi, quand Baudelaire écrit :

> *Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine*
> *Qui vous rongera de baisers,*
> *Que j'ai gardé la forme et l'essence divine*
> *De mes amours décomposées.*

Le Sénégalais ajoute :

> *Femme nue, femme noire*
> *Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'éternel*
> *Avant que le Destin jaloux ne te réduise en cendre pour nourrir*
> *Les racines de la vie.* [1990 : 17]

De même, les vers de Senghor qui suivent, extraits de ***Ndessé ou « blues*** » ne sont pas sans rappeler le spleen baudelairien tel qu'il se trouve exprimé dans le poème ***Quand le ciel bas et lourd…***

> *Mes ailes battent et se blessent aux barreaux du ciel bas*
> *Nul rayon ne traverse cette voûte sourde de mon ennui….*
> *Me lasse mon impatiente attente ! Oh ! le bruit de la pluie*
> *Sur les feuilles monotones*. [1990 : 25]

La biographe de Senghor, Janet G. Vaillant a donné d'amples précisions sur l'influence de Baudelaire sur Senghor. De cela, il sera question, dans la partie « Annexes », au chapitre consacré à la réception du poète sénégalais aux Etats-Unis d'Amérique.

Malheureusement, il est resté tributaire d'un milieu trop artiste et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles ».

Que Charles Baudelaire n'ait pas inventé ces « formes nouvelles » pour « les inventions d'inconnu » justifie que Senghor lui ait préféré Rimbaud comme il a eu à nous le confier :

> *Baudelaire a chanté la Vénus noire. Mais je me réfère plus précisément à l'esthétique de Rimbaud car Rimbaud a été le premier à exposer une esthétique qui ne fut pas française, une esthétique se référant à la négritude. Rappelez-vous son* ***Une Saison en_enfer****, rappelez-vous son « je suis un nègre », rappelez-vous cette esthétique qui repose sur le dérèglement de tous les sens et sur les rythmes instinctifs. Ainsi, Rimbaud met l'accent sur les trois éléments de la négritude, de la poésie nègre : d'une part, des images analogiques ; d'autre part, le rythme fait de répétitions qui ne se répètent pas ; et, troisièmement, la mélodie, le chant.*

Des trois promoteurs du mouvement de la négritude, Aimé Césaire est celui qui a été le plus influencé par Arthur Rimbaud. Mais Senghor est celui qui, le plus, a parlé de sa révolution poétique. Chaque fois qu'il lui est donné de parler de l'esthétique du XX^{è} siècle, il ne manque pas de citer ce passage de ***Une Saison en enfer*** : « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis bête, un nègre, mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares… J'entre au vrai royaume des fils de Cham » Et, commentant ces lignes, Senghor ajoute :

> *C'est ainsi que Rimbaud revient aux sources de l'originaire : de l'authentique*
> [1977 : 547].

Donc, Rimbaud et, avant lui, Baudelaire, Hugo et Ronsard, bousculant les traditions classiques du « discours versifié », qui, avec la chanson, qui, avec la poésie – vision, ont, chacun à sa manière, illustré une conception de la poésie proche de celle des Négro-africains. Leur expérience, leur entreprise sera continuée au XX^{è} siècle, aussi bien avant la Seconde Guerre mondiale, qu'après.

b. Avant la guerre : le groupe des Modernes

Les Modernes dont il s'agit sont au nombre de trois. Ils ont, pour noms, Charles Péguy, Paul Claudel et Saint John Perse. Senghor les préfère à un autre Moderne, un autre « phare » du XX^{è} siècle, Paul Valéry. Il justifie sa préférence en repondant à une question que nous n'avions pas manqué de lui poser lors de notre entretien :

> *C'est un grand poète, Valéry. Mais Valéry est un intellectualiste. Il est à l'opposé du tempérament négro-africain. Tandis que, par exemple, pour ce qui est de Saint John Perse, il ne faut pas oublier que c'était un Antillais (...) et un Antillais, agrégé de philosophie a écrit un livre sur lui, montrant que son style était le style antillais* [1] *Il a même décelé des expressions purement antillaises. Paul Claudel est, avec Saint John Perse, un grand poète qui a réalisé ce que j'appelle « la Révolution de 1889 », 1889, c'est la date de publication du livre de Bergson intitulé* **Essai sur les données immédiates de la conscience**. *Bergson y donne la primauté à la raison intuitive sur la raison discursive. D'autre part, 1889, c'est la date de parution de la première pièce de Claudel :* **Tête d'or** *et Claudel avait inscrit : « pour tambour et tam-tam ». Il pensait aux Nègres. Et justement, la poésie de Claudel possède les trois grandes vertus de la poésie négro-africaine : les images analogiques, la mélodie et le rythme fait de répétitions qui ne se répètent pas.*

La préférence est donnée à Claudel et à Saint John Perse, parce que ceux-ci, pour créer, ont utilisé une poétique qui n'est plus française :

> *Cette poésie n'est pas tout à fait d'Europe, et ce n'est pas hasard si Jean Guéhenno affirme que les textes des cosmogonies dogons « ne sont pas sans analogie avec les poèmes de M. Claudel ou de M. Alexis Leger ». (Saint John Perse).* [1964 : 219].

Des trois Modernes, certains critiques retiennent que c'est Paul Claudel qui, le plus, a influencé Léopold Sédar Senghor[2]. Cette influence fut si déterminante que Paul Guth a

---

[1] Cet agrégé pourrait être René Menil, Desportes, Yoyotte. Quoi qu'il en soit, un autre Antillais, Jean Bernabé du Centre Universitaire Antilles Guyane (Université de Paris I), dans un article intitulé ***Espace socio-linguistique, espace solitaire antillais*** paru dans **Itinéraire, l'Ecrit et l'Oral** (Editions L'Harmattan, 1982) s'intéressant au « cas de Saint John Perse » écrit : « Saint John Perse utilise abondamment le français créolisé (y compris sous forme de calques syntaxiques et lexicaux). La créolisation des énoncés de Perse constitue à la fois une marque esthétique et l'indice d'une inscription dans le champ d'une compétence dominée du créole » (Op. cit. Page 33).

[2] L'influence de Charles Péguy sur Léopold Senghor se décèle difficilement. Ce dernier ne lui a pas consacré d'études particulières, comme il le fera avec bon nombre de grands poètes français. Il se contente toujours de le citer, en associant son nom à celui de Claudel.
Cependant, il ne méconnaît pas son apport à la révolution poétique française du XX^{è} siècle. Ainsi, dans son essai ***Anglophonie et Francophonie***, il commence par dégager la similitude entre les deux poètes :

surnommé le poète sénégalais dont il a été le camarade de promotion au lycée Louis le Grand l'a surnommé « le Claudel de la brousse ». Cependant, des trois, Senghor retient la même participation à la révolution poétique du XX^{è} siècle, révolution qui, ramenant la poésie à sa originelle sera poursuivie par des contemporains.

c. Après la guerre, le groupe des Contemporains.

Avec les contemporains, l'on ne saurait plus parler d'influences, mais de rencontres, de convergences. En effet, les poètes constituant le groupe des contemporains sont tous plus jeunes que Senghor et, s'ils ont commencé, dans certains cas, à produire avant lui[1], il ne les a connus et appréciés qu'après avoir produit l'essentiel de son œuvre poétique.

Ceux que nous désignons par le terme de **Contemporains** sont au nombre de trois. Senghor leur a consacré une étude assez détaillée : ***Lettre à trois poètes de l'Hexagone***. Il y étudie ce en qui leur poésie et la sienne se ressemblent. Mais, avant d'entamer cette étude, il les nomme « selon l'ordre de primogéniture, comme en Afrique » : Pierre Emmanuel, Alain Bosquet et Jean Claude Renard. Il ne méconnaît pas ce qui le différencie de ces trois poètes français :

Sur (Les qualités sensibles de la poésie classique française, Claudel et Péguy joueront magnifiquement, sans dialoguer. En effet, le verset de Péguy, et surtout de Claudel, est fait d'un ou de plusieurs vers blancs [1977 : 460].
Après avoir dégagé cette similitude, il s'intéresse à l'originalité de Péguy :
Quant aux reprises et répétitions, aucunes ne sont aussi caractéristiques que celles de Charles Péguy, longues, patientes, infatigables, faites de parallélisme asymétrique, comme la marche du pèlerin vers le sanctuaire ».
[1977 : 461].
A Paul Claudel, Senghor a consacré de longs développements ; tout un essai : **La parole chez Paul Claudel et chez les Négro-africains**. Il y reconnaît, de manière explicite, son influence :
*Si j'ai beaucoup lu par profession et, maintenant, par plaisir, il reste que, parmi les Français, c'est le poète Paul Claudel qui m'a le plus **charmé**, partant, influencé. Ne serait-ce que sous la forme du **verset**, que j'ai fini par adopter* [1977 : 438].
De Claudel, il retient : « la parole comme vision du monde », « une critique pertinente du vers français classique, « la syntaxe de juxtaposition » et surtout, « les trois vertus de la parole poétique négro-africaine l'image analogique, le rythme et la mélodie ». [1977 : 338 -386].
Comme à Paul Claudel, Senghor a également consacré un article à Saint John Perse ***: Saint John Perse, ou la poésie du royaume d'enfance*** (in [1964 : 334 -353]. Nous aurions pu placer ce poète parmi les contemporains ; il est mort en 1975. Mais nous l'avons fait figurer parmi les Modernes, estimant qu'il est de la même génération que Claudel et en considérant que ses premiers poèmes datent des années 1920 (**Eloges** 1911 : **Anabase,** 1924). On a beaucoup parlé de son influence sur Senghor, et celle-ci est bien réelle. Mais elle est postérieure à la rédaction des deux premiers recueils du poète sénégalais. Déjà, avec Saint John Perse, il faudrait plus parler de convergence que d'influences car le poète franco-guadeloupéen chante *... comme les griots de mon enfance, l'horreur de vivre et l'honneur de vivre ». A hauteur de cheval, à hauteur de Roi, à hauteur d'homme : sur le ton même de **l'âme**.* [1964 : 353].
[1]Entre 1941, et 1944, Pierre Emmanuel a publié **Tombeau d'Orphée** (1941) **Jour de Colère** (1942). **Le Poète et son hirst** (1942), **Combats avec tes défenseurs** (1942), **Orphiques** (1942), **Sodome** 1944.

> *Vous êtes des Albo-Européens, et moi, un Négro-Africain ; vous êtes Français, moi, Sénégalais. Voilà, pour commencer, des différences extrêmes.* [1990 : 374-375].

Mais l'histoire permit de transcender ces différences liées à la race et à la nationalité. Ce qui rapproche les quatre poètes, est, en définitive, plus fort que ce qui les sépare : il s'agit des « convergences culturelles ». En effet, ils ont en commun : les mêmes lectures, la même participation à la « Révolution nègre », la même conception du poème et, enfin, une manière identique de le rédiger.

A propos de leurs lectures et, partant, des influences qu'ils ont reçues, Senghor écrit :

> *Mes premiers auteurs, je les ai partagés c'est une manière de dire avec vous trois. En me référant à vos biographies, ce furent, entre autres, Hugo, Baudelaire, Rimbaud. Mallarmé, Valéry, Claudel, Saint John Perse. Des poètes de rigueur dans la forme, de la liberté, voire du délire dans l'imaginaire.* [1990 : 375-376].

La première influence qu'ils ont reçue est donc celle des meilleurs poètes français des deux derniers siècles. Cette influence est complétée par l'apport de la « Révolution nègre » ou, plus exactement, comme aime à le dire Senghor, par l'apport de la « Révolution de 1889 » : les grands poètes français mettent à leur disposition une technique que la « Révolution nègre » leur permet d'enrichir. La conséquence de cette symbiose entre l'apport français et l'apport nègre est double : les quatre poètes auront la même conception de la poésie comme ils auront la même manière de composer le poème.

D'abord, la même conception de la poésie. Nous sommes loin de la conception de Malherbe selon laquelle le poète est aussi inutile à la société qu'un joueur de quilles ; ou de Gautier, partisan du beau inutile. Les quatre poètes ne s'occupent pas de poésie comme qui s'occuperait à d'une tâche secondaire :

> *Il y a, pour commencer, le fait que, pour chacun de nous, la poésie est, dans notre vie, non pas le métier, mais l'activité majeure : la vie de notre vie, sans quoi celle-ci ne serait pas vie*[1].[1990 : 382].

[1] Pour illustrer cette assertion, Senghor cite les trois poètes français. Pierre Emmanuel confesse : « Mon vrai domaine est la poésie. La poésie et la réflexion sur elle » [1990 : 382] Alain Bosquet n'est pas d'avis contraire : « La poésie donc, avant le reste, au lieu du reste, malgré le reste. Je me ferai tuer pour elle ». (*Idem.*) La même

Avec une telle conception, la poésie cesse d'être simple exercice de style, « l'art de faire des vers » pour devenir une vision, comme aux premiers temps de l'humanité. Avec elle s'effectue une convergence, la France rencontrant l'Afrique, par delà quatre siècles de rationalisme, comme le fait remarquer Senghor :

> *Cette convergence sur la* ***poésie-vision*** *n'est pas fortuite : elle est significative. Elle rompt la tradition de la poésie française, héritée de la Renaissance. Elle remonte au-delà, pour s'enraciner dans la vieille tradition grecque, plus exactement méditerranéenne, où elle rencontre l'Afrique.* [1990 : 384].

Cette nouvelle conception entraîne un renouveau des sources d'inspiration ou, plus exactement, une renaissance des mythes, qu'ils soient gréco-romains, chrétiens, voire modernes. Enchaînant avec sa référence à la tradition grecque, Senghor ajoute :

> *Cette nouvelle référence à la Grèce antique pour nous faire revenir, mieux armés, à la poésie francophone du XXè siècle, à la poésie singulièrement aux apports de l'inspiration et du divin : aux* ***mythes****.* [1990 : 384].

Ce n'est pas la première fois que Senghor considère les mythes comme source d'inspiration. Dans un texte datant de 1959[1] il le définissait de la manière suivante :

> *Le mythe (...) est un tissu d'images, s'ordonnant en récit, du monde mystico-magique. Il est l'expression naturelle de la pensée négro-africaine.*
> [1964 : 280].

Mais, avec **Elégies majeures**, il accorde au mythe une attention toute particulière. Il en arrive à le préférer à l'expression *images symboliques,* au mot symbole[2]. Les mythes sont donc des

---

idée se note chez Jean Claude Renard : « Il est probable que le poète ne peut parler que d'une seule chose, de l'unique mystère qui habite ces cavernes et ses labyrinthes, l'obsède, le fascine, le foudroie ; mais finalement le mène… jusqu'au centre de ce silence où commence la seule parole importante : celle qui justifie l'homme ». [1990 : 383].

[1] Il s'agit du texte de l'exposé fait lors du II^{è} Congrès des Ecrivains et Artistes du Monde Noir ; texte intitulé ***: Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine.*** [1964 : 252 – 286]

[2] Cette attention toute particulière se note depuis d'exposé fait à la Rencontre des poètes francophones de Hautvillers. Il y donne la raison pour laquelle il préfère, au mot ***symbole***, le mot ***mythe*** : *La sémiologie a rendu de grands services à la linguistique, voire à la critique en leur permettant de mieux décrypter les ressorts de l'art. Mais, parce que science de l'Occident, dont la* ***discursion*** *est l'instrument privilégié, elle atteint rarement la vie. Tout occupé des formes et des nombres, de la quantité, elle laisse échapper la vie dans ses* ***qualités*** *sensibles : elle la voit, elle la mesure, elle ne la sens (...) Les meilleurs des sémiologues en ont conscience,*

réservoirs **d'images** archétypes desquelles s'inspirent les poètes modernes, qu'ils soient français, comme Pierre Emmanuel, Alain Bosquet et Jean Claude Renard ; ou négro-africain comme Léopold Sédar Senghor. Et ce dernier de le constater :

> *De nouveau, ce qui me frappe, chers Amis, dans nos vies, dans nos consciences, dans nos âmes parallèles, c'est, avec* ***l'inspiration*** *dont je vais parler maintenant, notre commune fidélité à nos idées – sentiments, à ces* ***images archétypes*** *surgies de l'expérience personnelle comme de la conscience ancestrale, que l'on nomme « mythe ».*[1990 : 390].

Donc, plus d'un point fait ressortir la similitude entre la conception de la poésie de certains poètes français contemporains et la conception des négro-africains. La même similitude se décèle quand on étudie la manière dont ils composent le poème. La poésie française, de Malherbe à Valéry, en passant par les classiques, Gautier, les Parnassiens, Mallarmé, a mis l'accent sur le travail, au détriment de l'inspiration, de l'imagination. Avec le groupe des Contemporains, la tendance est à l'équilibre entre inspiration et travail, comme chez les Négro-africains. A propos de cet équilibre, Senghor écrit :

> *Nous voici, ainsi, arrivés à la dernière question ; à la réalisation du poème, à* ***l'écriture****. Nous sommes d'accord que si, dans la poésie, l'élan créateur ou la puissance mythique doit avoir la primauté, la priorité revient à la maîtrise du langage, mais aussi de la langue. Sans quoi, il ne peut y avoir de parole poétique. Surtout lorsqu'il s'agit de la langue française.* [1990 : 394].

En définitive, si Senghor a rompu avec un modèle français, avec des poètes français, il ne rompt pas avec la poésie française ; il a contribué à enrichir celle-ci en employant la langue française pour s'exprimer sur le mode négro-africain.

---

comme Roland Barthes, qui, dans ***L'Imaginaire de Signe,*** *reconnaît que « la conscience symbolique recouvre peut être parfois un déterminisme mal liquidé ».*
« C'est pourquoi je n'aime pas beaucoup le mot de symbole », qui nous ramène moins au domaine de ***l'imaginaire*** *qu'à celui de l'intellect, pour parler comme Maritain. C'est dans le domaine que voilà, celui du* ***mythe****, dans le Royaume d'enfance que les poètes de l'Afrique précoloniale vivaient leurs poèmes avant de la chanter.*
Ensuite, il précise la continuité entre ces « poètes de l'Afrique précoloniale » et « les poètes (…) et artistes noirs d'aujourd'hui » : *C'est toujours dans ce royaume que vivent les poètes, et, plus généralement, les artistes noirs d'aujourd'hui, qu'ils soient d'Afrique ou des Amériques. A l'exposition d'***Art Contemporain Sénégalais***, qui s'est tenue au Grand Palais, en mai et juin 1974, ce qui a frappé les visiteurs, ce furent moins les formes et les couleurs qui animaient les peintures et tapisseries que les étranges visiteurs de minuit, mais aussi de midi : la présente hallucinante des dieux. « Hallucinante » aux yeux bleus des Européens, mais pas à ceux des visiteurs africains du Musée dynamique de Dakar. Pas aux yeux des poètes sénégalais : d'un Birago Diop, d'un Lamine Diakhaté, d'un Lamine Niang, d'un Malick Fall, d'un Ibrahima Sourang, d'une Kiné Kirama Fall. Je suis resté marqué, ma vie durant, par les visions que j'avais eues dans mon enfance sérère, quand je voyais se dérouler sur les tanns, la procession des Morts de l'année, tandis que les petits bergers, mes camarades, privilégiés avaient vu les Esprits, je veux dire les dieux eux-mêmes ; leur avaient parlé.*

CONCLUSION

Ce chapitre, comparé à ceux qui le précèdent, est d'une longueur inégalée. Cela s'explique. Nous lui avons choisi, comme titre, ***Assimiler, non être assimilé***. Or, de cette formule – choc ayant l'allure d'un slogan lancé par Senghor en 1945 découlent toute sa pensée et toute son action. Cette pensée et cette action sont toutes les deux orientées vers le même but : faire reconnaître le droit à la différence. Entre les Albo-Européens (l'expression est de Senghor) et les Négro-Africains existe une série de différences. Dans ce chapitre, nous les avons localisées au niveau de l'art, en général : de la poésie, en particulier : Blancs et Noirs se différencient par la conception qu'ils ont de l'art, par la manière de créer, par la nature des langues qu'ils utilisent pour créer.

Cependant, si fortes que soient ces différences, elles ne sont pas irréductibles. Elles ne doivent pas mener à étudier l'art nègre, la poésie nègre comme des manifestations culturelles insolites. Elles expriment, moins la singularité que l'originalité. Elles découlent, non de ce que certains nomment l'essence humaine, car celle-ci ne différencie pas, mais de deux niveaux d'évolution différents. Là où les Albo-Européens se présentent comme héritiers des Grecs et des Romains, les négro-africains se rattachent volontiers à l'Egypte pharaonique. De la différence entre ces deux filiations résulte la différence entre une conception de l'art et de l'artiste fondée sur **l'intellect** et une conception de l'art et de l'artiste élaborée à partir du **mythe**.

Mais cette différence entre les filiations s'est produite seulement à partir du VIe siècle avant Jésus Christ. Si, aujourd'hui, Albo-Européens et Négro-Africains s'inspirent de ***fonds*** culturels différents, ils possèdent un ***tréfonds*** culturel commun élaboré par un ancêtre commun : l'*Homo sapiens*. Aussi existe-t-il des similitudes, des convergences[1] entre les éléments constitutifs de leurs cultures qui, loin de s'exclure, se complètent, aussi bien au niveau des langues que des arts.

---

[1] Senghor a développé ces similitudes et convergences dans une série d'essais en usant la méthode comparatiste. Parmi ces essais **:** ***La Jeunesse de Victor Hugo***, ***La Parole chez Paul Claudel et les Négro-Africains***, ***Anglophonie et Francophonie***, ***L'Enseignement du français***, ***Pour un humanisme de la Francophonie***, ***Exposé fait à la Rencontre des poètes francophones***, ***Lettre à trois poètes de l'Hexagone…***
Nous avons parlé d'influence et de convergence à propos de trois groupes de poètes : les Anciens, les Modernes et les Contemporains. Nous aurions dû parler, parmi les Modernes, de Guillaume Apollinaire et des Surréalistes qui, avant la Seconde Guerre, ont participé à la Révolution poétique en France. Nous nous sommes déjà

A propos des langues, il écrit, dans l'essai ***L'enseignement du français*** :

> *... les langues n'ont pas entre elles que des rapports de contraste, elles ont aussi des rapports de similitude. Ces derniers trouvent leur source origine commun : dans le fait que tous les hommes descendent de l'**Homo sapiens.*** [1]

Pour rendre sensible aux similitudes entre les arts en général, entre les poésies françaises et négro africaines, en particulier, Senghor rappelle un fait que l'on a tendance à oublier : la celticité des Français. Que ceux-ci soient tributaires de la Grèce et de Rome est indéniable. Mai, il est également indéniable qu'ils ont hérité des Celtes, de la Gaule. Aussi définit-il

---

prononcés sur les rapports entre Senghor et les surréalistes en parlant de la différence de statuts entre poètes français et poètes négro-africains. Si Senghor reconnaît l'influence du surréalisme il recommande cependant de ne pas en exagérer la portée. Ce qu'il faut retenir est que les surréalistes ont tenté de réhabiliter des valeurs que Senghor considère comme nègres. Le surréalisme qu'il a le plus retenu n'est pas celui des poètes regroupés autour de Breton, mais celui d'Apollinaire. C'est ce qu'il précise, dans son essai ***Apollinaire et l'Afrique noire*** [1990 : 493 – 505] : *Du temps que nous étions étudiants à Paris, Aimé Césaire, Léon Damas et moi, que commençaient de naître et prendre forme, en notre conscience, les valeurs de civilisation du monde noir, notre Négritude en un mot, nous avions découvert le **Surréalisme**. Nous nous sentions très proches de ce mouvement, qui allait renverser les barrières, désintégrer les moules de la vieille école. Cependant, nous n'entendions prendre au surréalisme que ce qu'il a de commun avec la négritude – laissant à ses fondateurs la gratuité de leur écriture automatique ». Le surréalisme dont nous nous réclamions, c'est bien Apollinaire qui l'a réalisé le mieux.*
*« N'est-il pas le fondateur du mot lui-même avec ses **Mamelles de Tirésias**, n'était-il pas celui-là même qui, de tout temps, avait caractérisé l'art négro-africain..*
Enfin, signalons que Senghor décèle ces convergences dont nous avons parlé, avec l'art d'autres peuples. Ainsi, dans le texte ***La Voix prophétique de la jeune poésie suisse,*** Senghor écrit : *Dès lors, on ne sera pas, étonné de retrouver, chez les poètes suisses, le ton initiatique ou prophétique des poésies traditionnelles, celles de l'Egypte, de la Mésopotamie, d'Israël ou, plus près de nous, la voix d'un Saint John Perse et d'un Aimé Césaire. C'est que ces deux poètes antillais ont vécu parmi des peuples dits « primitifs », qui ont gardé intact, le sens du monde et les mots de la tribu, pour parler comme Dérias. D'où ces longs poèmes symboliques d'un Corboz, d'un Junod, d'un Dérias, qui coulent comme des fleuves sacrés, charriant des mystères, intelligibles aux seuls initiés.*
« Il ne s'agit plus, ici, de s'amuser aux jeux de « l'art pour l'art », non plus de se livrer aux plaisirs de l'écriture automatique, encore que nos poètes n'aient pas oublié la leçon du Surréalisme. Il est question de restituer, à la poésie, la fonction qu'elle assumait dans les temps très anciens, qu'elle continue de faire dans les civilisations sans machine. [1964 : 199].

[1] A propos « des rapports de similitude » entre les langues, Senghor précise : *Le premier foyer de similitudes est constitué par ce que les linguistes appellent les « universaux du langage », qui sont les lois gouvernant l'ensemble des langues humaines. Il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur ce point d'autant moins que les universaux du langage ne sont nullement réductibles à cette constatation, assez banale, que toutes les langues ont un système de phonèmes ou sons et un système de mots. Partout où les hommes sont, ils ont aussi un système de catégories grammaticales, non certes identiques, mais semblables : substantif, verbe, nombre etc*. [1977 : 51].
De cette constatation, il déduit : *C'est cette origine commune des langues humaines, base des similitudes que voilà, qui nous permet d'apprendre plus facilement une langue nouvelle. Dès le début de notre apprentissage, et parce que nous savons, inconsciemment ou non, que toute langue est une structure, nous nous efforçons de maîtriser des fragments, au moins, du système* [1977 : 518].

> *… la culture française comme la greffe du génie latin sur la génie Celtique : de la clarté méditerranéenne sur la passion alpine* [1977 : 89].

Cette définition lui permet de dégager les similitudes entre l'art gaulois et l'art nègre, après avoir visité une exposition :

> *J'ai été frappé (…) en visitant « L'exposition d'art gaulois », des affinités entre cet art et l'Art nègre. Comment expliquer cette ressemblance si ce n'est par le substrat passionnel de la raison intuitive ? J'ai fait, ce jour là, deux découvertes. La première est que, si les Gaulois ne sont pas nos « ancêtres », à nous les nègres, ils sont nos cousins. La deuxième est que, comme eux, nous pouvons, au « rendez-vous du donner et du recevoir » que constitue la Francophonie, rendre au génie méditerranéen une partie au moins de ce qu'il nous a donné* [1977 : 89].

De la similitude entre les arts, en général, Senghor en arrive à la similitude entre les poésies, en particulier. Nous avons, parlant des influences et des convergences, distingué trois groupes de poètes qui, dans le même sens ont contribué au renouveau de la poésie en France : soit en maintenant le lien avec la poésie populaire (cas de Ronsard) soit, par delà les excès du rationalisme, en ramenant cette poésie à sa vocation première (cas de Hugo, de Baudelaire, de Rimbaud, de Claudel, de Péguy, de Saint John Perse et, plus près de nous, de Pierre Emmanuel, Alain Bosquet et Jean Claude Renard). Au lieu de trois groupes, Senghor en distingue deux : d'une part, les « précurseurs », ceux qui se sont manifestés avant « la Révolution de 1889 » ; d'autre part, les « révolutionnaires », ceux qui se sont manifestés depuis. Or, comment précurseurs et révolutionnaires ont-ils réussi à insuffler à la poésie française le dynamisme qui la sauva de la décadence ? Senghor répond à la question :

> *La vérité est que les précurseurs, les révolutionnaires eux-mêmes, en tournant le dos au « stupide XIX^{è} siècle », au scientisme, au réalisme, voire à l'exotisme, ont rencontré les Nègres aux sources de l'intuition et de l'imaginaire. J'irai plus loin ; il leur suffisait de remonter l'histoire, jusqu'à la préhistoire de réactiver la mémoire ancestrale, jusqu'aux temps où les Celtes, les premiers Albo-Européens arrivés en Europe occidentale, se mêlaient aux Négroïdes, dont ils ont hérité les statuettes de fécondité, transformée, plus tard, en « Vierges noires ». Pourquoi l'art celtique ressemble, par certains de ses aspects, à l'art nègre par son abstraction symbolique et son rythme. Pour quoi, dans les années 1930, nous les militants de la négritude, appelons Claudel et Péguy « nos poètes nègres ». Ils nous ont, avec les surréalistes, influencés – moins au demeurant qu'on ne l'a dit – parce qu'ils écrivaient en français et qu'ils ressemblaient, par leur style, à nos poètes populaires. Quant à Saint*

> *John Perse, comme l'a montré un Antillais, agrégé de philosophie, il a emprunté son style au « parler » antillais.*[1990 : 381-382].

Donc, la quête de la négritude a mené Senghor à deux constats : qu'il existe des différences entre Albo-Européens et Négro-Africains, que ces différences ne sont pas irréductibles. Ils n'ont pas, seulement, en commun, le fait de descendre du même ancêtre ; ils se rapprochent également par le fait que, le substrat, le socle sur lequel reposent leurs fonds culturel respectif est le même. Partant de la différence entre Albo-Européens et Négro-Africains, Senghor a rompu avec les premiers poètes français qui l'ont inspiré : les Romantiques, les Symbolistes et les Surréalistes. Mais cette rupture ne l'a pas conduit à la singularité. Elle a seulement garanti l'originalité de son œuvre, sa fidélité au génie créateur de la race. Par-delà les différences, il a découvert ce qui le rapproche des autres hommes et, tout particulièrement, des Français. Il en a tiré, en « métis culturel », une leçon :

> *J'ai toujours eu besoin de m'enraciner dans mon identité ou de m'accomplir par complémentarité.* .[1964 : 12-13].

La leçon fut féconde : elle lui a permis de produire une poésie négro-africaine authentique, en langue française, que les pages qui suivent vont faire découvrir.

DE L'ŒUVRE POETIQUE COMME D'UNE STRUCTURE LA POESIE ET LES IMAGES DU POETE POETISE [1]

Avec Hans Robert Jauss [2], s'amorce une nouvelle manière de concevoir la création littéraire : l'œuvre littéraire cesse d'être considérée comme une unité autonome susceptible d'être étudiée indépendamment du public pour lequel elle est produite. En effet, l'école de Constance dont il passe pour être le chef de file soutient que, l'œuvre « englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception par le lecteur ou le spectateur »[3]. De la réception, il sera question ultérieurement. Dans ce chapitre, l'intérêt se focalise sur la structure. Or, toujours selon Jauss, celle-ci n'est pas donnée d'emblée, elle doit être concrétisée par ceux qui la reçoivent. C'est à cette concrétisation que sera donc consacré ce chapitre, l'intention étant de présenter l'œuvre avant d'en arriver à la manière dont elle a été accueillie.

Présenter l'œuvre poétique de Senghor est un travail qui a commencé dans le courant des années 1960 avec la publication de la thèse de Lilyan Lagneau, plus connue sous le nom de Lilyan Kesteloot : **Les Ecrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature**[4] a longtemps servi de référence dans les universités au sud du Sahara. Quand paraissait ce livre, en 1963, Senghor avait déjà publié cinq recueils de vers, Césaire autant et Damas avait pratiquement mis fin à sa production de poèmes. Cependant, sans que l'on en sache la raison, Lilyan Kestellot a limité sa présentation de l'oeuvre de Senghor à l'analyse des deux premiers recueils de poèmes : **Chants d'Ombre** et **Hosties noires**. En la matière, elle faisait œuvre de pionnier, ce qui lui valut une reconnaissance officielle de la part de Senghor qui

---

[1] Nous empruntons à Mikhaël Dufrenne les expressions « poète poétisé » de ce chapitre et « poète poétisant » du chapitre suivant. La première expression renvoie au poète qui « est présent dans son œuvre, comme celui qui l'a composé et qui nous ouvre ce monde singulier que nous ne pouvons baptiser, pour l'identifier, qu'en lui donnant le nom de son auteur ; au point que nous sommes tentés de penser qu'en exprimant ce monde, il s'exprime lui-même : parce qu'il est le corrélat de ce monde » (Op. cit.) Page 89. La seconde expression renvoie à celui qui, pour nous, est « le vrai poète ».« De ce poète, il se peut que nous ne sachions rigoureusement rien, et nous n'en avons cure : nous pensons connaître de lui tout ce qu'il importe de connaître quand nous connaissons son œuvre ». (Op. cit. Page 90).

[2] **Pour une esthétique de la réception**. Paris, Gallimard, 1978.

[3] Op. cit. Page 75.

[4] KESTELOOT (Lilyan).- **Les Ecrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature**. Bruxelles, Editions de l'Université libre, 1965.

l'autorisera à enseigner à l'université de Dakar, ce à quoi – l'enseignement supérieur – elle ne pouvait pas prétendre en France.

L'exemple de Lilyan Kesteloot sera suivi, une quinzaine d'années plus tard, avec moins d'envergure toutefois, par Lamine Diakhaté, poète et proche collaborateur de Senghor [1] avec la publication de **Lecture libre de Lettres d'hivernage et d'Hosties noires de Léopold Sédar Senghor**[2]. Avec le temps, la présentation de l'œuvre poétique de Senghor, présentation devenue l'affaire d'universitaires spécialistes français va s'orienter vers différentes directions. Ainsi, récemment, sous la coordination de Pierre Brunel, une équipe de spécialistes a fait paraître, **Léopold Sédar Senghor. Poésie complète,** en édition critique [3] : pour la première fois se trouve, réuni et commenté, poème après poème, l'ensemble des recueils publiés. Auparavant, saisissant l'occasion d'un colloque organisé par l'Université Marien NGouabi de Brazzaville et dont les actes ont permis la publication de **Le siècle de Senghor** [4], Robert Jouanny, précédemment auteur de **Senghor « Le troisième temps** » [5] donne à apprécier : ***Aux sources du lyrisme de Senghor : les Poèmes Perdus***. Et, dans le même ouvrage, sous le titre ***La Poétique senghorienne de la translation***, Daniel Delas s'arrête « un instant sur les trente poèmes assez brefs qui composent (le) recueil » **Lettres d'hivernage**[6]. Avant cette rencontre en terre africaine, le Centre d'études francophones de l'Université de Paris XIII avait ressemblé une série d'études sur la poésie de Senghor dont celle de Gloria Saravaya : ***Des chants pour Naëtt aux Chants pour Signare, Lecture d'un poème disparu « Pour tama*** ».

En définitive, la consultation des différents ouvrages ci-dessus cités permet de tirer la conclusion suivante : l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor a été abordée sous différents angles, examinée et présentée sous toutes les coutures. En particulier, tout travail de présentation exhaustive, après celui de l'équipe dont Pierre Brunel fut coordinateur pourrait relever d'une entreprise fastidieuse. C'est la raison pour laquelle, ayant choisi de présenter l'œuvre poétique comme une structure, nous avons choisi de procéder par regroupement et de passer en revue, sans descendre dans les détails pour ne pas reprendre ce qui a été dit ailleurs, les différents recueils. Ce travail de regroupement nous a permis de répartir entre quatre sous-

[1] Il a été son disciple en poésie, son directeur de cabinet et son ambassadeur à Tunis.
[2] Les Nouvelles Editions Africaine. Dakar 1976.
[3] Planète libre. CNRS EDITIONS, 2007.
[4] Editions L'Harmattan. Paris 2001.
[5] Editions L'Harmattan. Paris 2002.
[6] Op. cit. Pages 33-45.

titres, la totalité de la production poétique de Senghor. Ces sous-titres sont : l'album de vers anciens, de la défense à l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir, l'élargissement de l'inspiration à l'évènement privé, continuité et nouvelle orientation. La présentation de l'œuvre sous ces différents sous-titres sera complétée par une synthèse intitulée : une poétique des genres. Les raisons qui nous incitées à procéder de la sorte sont explicitées ci-après.

Léopold Sédar Senghor s'est découvert, très tôt, une vocation de poète : sur les bancs du Cours Secondaire laïc de Dakar, donc, déjà dans le courant des années 1920, il composait des vers. Au fil des ans, cette vocation se confirme, s'affermit et finit par l'imposer comme le plus grand poète de l'Afrique noire. Au total, huit recueils contiennent ses principaux poèmes auxquels il faut ajouter une vingtaine de pièces éparses dans différents journaux et revues.

Plusieurs méthodes s'offrent au chercheur étudiant cette poésie. En particulier, il peut employer soit la méthode chronologique soit la méthode thématique. La première amènerait à étudier les recueils de Poèmes les uns après les autres selon leur ordre de publication. La secondaire conduirait à organiser les poèmes autour d'un ensemble de thèmes dégagés au préalable. A ces deux méthodes, nous avons préféré une troisième qui ne les nie pas mais, au contraire, les concilie. Elle consiste à étudier les différents recueils à partir des préoccupations qui étaient celles de leur auteur au moment de leur élaboration.

Deux raisons nous ont incité à adopter une telle démarche. La première découle du fait que, dans la création poétique de Senghor, il existe des étapes bien précises, différentes les unes des autres. Nous en avons distingué trois : la première phase correspond à la période des poèmes de jeunesse ; la seconde correspond à la période de la lutte pour la libération (qu'elle soit culturelle ou politique) ; la dernière correspond à la période durant laquelle, sans cesser d'être un militant de la négritude, Senghor transcende le problème racial pour privilégier l'universel.[1]

[1] Nous n'établissons pas entre ces différentes phases des cloisons étanches. Ce sont des dominantes qui justifient cette classification. En réalité, il y a comme un phénomène d'osmose entre les différentes périodes : chacune d'elles devant quelque chose à la précédente, d'où l'unité d'ensemble de l'œuvre. Seulement, si les mêmes thèmes sont abordés durant les différentes périodes, ils ne le sont pas sans le même éclairage, d'une période à une autre telle préoccupation dominant les autres.

La seconde raison justifiant notre démarche se fonde sur le fait que, contrairement à ce que pensent certains critiques[1] la poésie de Senghor n'est pas reprise d'un thème unique (la négritude). Elle embrasse les thèmes les plus variés. Aucun thème majeur de la poésie universelle ne lui est inconnu, étranger. Il y a donc lieu de distinguer dans cette poésie ce qui se rattache à l'événement privé et ce qui est inspiré par l'événement public.

Notre démarche nous impose de procéder en combinant l'analyse et la synthèse. Nous aborderons l'étude de la poésie de Senghor par le biais des genres, passant successivement en revue : les ***chants***, les ***élégies***, les ***épîtres*** et la ***chanson***. Cela ne nous empêchera pas de nous intéresser aux transitions entre différentes périodes et de cerner l'évolution du poète d'une époque à une autre, d'un genre à un autre. Enfin, la dernière partie du chapitre sera consacrée aux images du poète poétisé.

I. L'ALBUM DE VERS ANCIENS : UN ALBUM, DEUX VOLETS

En fait, Senghor n'est pas l'auteur d'un recueil intitulé **L'Album de vers anciens**. Nous avons choisi un tel sous-titre pour souligner une similitude entre Paul Valéry et le poète sénégalais. Valéry, très tôt, a publié des poèmes. Entre octobre 1889 (il avait alors dix huit ans) et juillet 1892, il rédigea une centaine de poèmes que publièrent différentes revues ; des poèmes d'inspiration symboliste. Puis, ce fut la fameuse « nuit de Gênes », au sortir de laquelle il renonça à « l'art de faire des vers ». Lorsqu'il revint à cet art après vingt ans de silence, sollicité par André Gide et Gaston Gallimard, il renia bon nombre de ses poèmes de jeunesse, n'en conserva que quelques uns qu'il corrigea et rassembla en un recueil auquel il donna, comme titre : **Album de vers anciens.**

Chez Senghor, il n'y eut ni crise ni silence, mais prise de conscience d'une exigence dictée par son engagement : rédiger des poèmes inspirés par la poétique négro-africaine. Comme on le sait déjà, ses premiers poèmes datent du lycée. La formation qui était la sienne, qui est encore en vigueur dans les écoles d'Afrique noire francophone incite à rédiger des vers très tôt. Aussi, rien d'étonnant que l'exercice d'imitation de texte et la récitation n'aient entraîné l'imitation des poètes métropolitains par le jeune colonisé.

[1] Parmi lesquels Jean-Baptiste Tati Loutard ou Paul Dakeyo. De ces critiques il sera question dans les parties consacrées à la réception de l'œuvre poétique au Congo Brazzaville et au Cameroun.

Cependant, sur ces premiers poèmes rédigés alors que leur auteur fréquentait le Cours Secondaire Laïc de Dakar, nous ne saurons jamais rien. Tout au plus Armand Guibert signalera cette pièce que Senghor rédigea pour l'anniversaire d'un de ses neveux et qui, par la suite, fut sans doute détruite dans les tiroirs par les souris. Nous ne saurons donc rien de ces poèmes. Avec son arrivée en France pour y poursuivre ses études s'ouvre une seconde période de création. Mais les pièces rédigées durant ces périodes furent elles aussi « détruites » et des témoignages de l'auteur permettant de situer cette destruction dans le courant des années 1930.

De ces mêmes années date une seconde série de poèmes que Senghor ne retiendra pas dans les différents recueils qu'il fit paraître aux éditions du Seuil. Bien que sauvés de la destruction, ces poèmes ne firent pas l'objet d'une publication séparée. Actuellement, ils sont insérés, avec des traductions, dans les volumes **Poèmes** et **Œuvre poétique.** Toutefois, la publication d'**Œuvre poétique** a apporté un éclairage nouveau : en effet, les tous premiers poèmes rédigés au début des années 1930 n'ont pas été détruits. Ils ont été soigneusement conservés, non par Colette Hubert que Senghor ne rencontrera que vingt cinq années plus tard, mais par le poète lui-même. Ils ont été portés à notre connaissance regroupés sous le titre **Poèmes Perdus**. Le temps a permis leur exhumation. En effet, si au départ, comme pour échapper à une charge de son ami Léon Gontran Damas contre « les poètes de décalcomanie », Senghor avait choisi de les ignorer, militantisme exigeant, vers la fin de sa vie, n'ayant plus à donner la preuve de son engagement, il a pu les faire apprécier sans que nous puissions lui faire le reproche d'être un poète aliéné, victime du mimétisme en matière de création.

Ce que nous nommons **Album de vers anciens** comprend deux volets regroupant des poèmes d'inspiration diverse : **Poèmes divers** porté à notre connaissance grâce à Armand Gibert et **Poèmes perdus** que la publication d'**Œuvre poétique** a permis de découvrir. A notre connaissance, Robert Jouanny est, à ce jour, le seul critique à s'être penché sur l'étude de ces poèmes de jeunesse. [1] Cependant, Jouanny ne s'est pas intéressé à la totalité des poèmes de jeunesse. Dans son étude, il ne retient que les poèmes que Senghor avait déclaré « détruits » pour manque d'originalité. Son étude a laissé de côté le second volet de ces poèmes de jeunesse : **Poèmes divers**. Nous avons choisi d'étudier la totalité de ces poèmes

[1] Cf. Son article ***Aux sources de lyrisme de Senghor : les* Poèmes perdus**, in **Le Siècle Senghor**. Op. cit. Pages 15-31.

(que nous considérons comme ***un album : deux volets***, dans la mesure où, produits à la même période, entre 1928 et 1935[1], ils n'ont pas été portés à la connaissance du public en même temps) dans une annexe intitulée : ***La période de juvenilia : de deux recueils de poèmes comme fondement d'une structure.*** Notre intention y sera, après avoir présenté ces poèmes de faire ressortir en quoi par leurs thèmes, ils annoncent les poèmes de la maturité.

II. DE LA DEFENSE A L'ILLUSTRATION DES VALEURS DE CIVILISATION DU MONDE NOIR

1. Des déclarations à la concrétisation

Aux dix poèmes regroupés par les éditions du Seuil sous le titre générique de **Poèmes divers** vont succéder les œuvres de la maturité : les textes que rassemblent les huit recueils dont il a été déjà questions dans le chapitre consacré à la production littéraire. Elles comprennent un ensemble de caractéristiques dont la diversité des genres.

Les poèmes contenus dans les huit recueils peuvent être classés en trois genres : les chants, les épîtres[2] et les élégies. Dans certains cas, un de ces genres peut, à lui seul, constituer la matière

---

[1] Il n'est pas possible de situer avec précision les dates de rédaction des poèmes de jeunesse. De cela, il sera question dans notre annexe. Retenons ici ce que Jouanny a écrit à ce propos : « Je me suis abstenu de poser le problème de la datation des Poèmes perdus, tant il me semble évident que l'on peut accepter l'assertion de Senghor (« premiers poèmes que j'ai écrits »). Il est vraisemblable qu'ils sont à peu près contemporains de ses premiers engagements idéologiques ; 1933 : création d'une Association des Etudiants de l'Ouest africain : premiers contacts avec les Antillais ; 1935 : collaboration à *L'Etudiant noir* et succès à l'agrégation qui lui donne sécurité et relative liberté de parole ; 1936 : engagements effectifs à gauche. La date de 1933, qui est celle de la mort de son père, semble en tout cas marquer la fin d'une époque de sa vie, si l'on en croit les vers du « Retour de l'Enfant prodigue », même si elle ne permet pas de dater avec certitude le poème : 1932 dit Milcent (*Léopold Sédar Senghor : Senghor et la naissance de l'Afrique moderne*, Paris, Seghers, 1969) prenant sans doute au pied de la lettre les « seize ans d'errance » (c'est effectivement vers 1916 que Senghor entre en interne à la mission catholique de Ngasobil ; mais la mort de son père, qui est évoquée, date de 1933) ; 1945, dit Steins (*Les Antécédents et la genèse de la Négritude senghorienne*, thèse en vue du doctorat d'Etat, inédite, 1981, Paris III) sans doute parce qu'il fait partir les « seize ans d'errance » de l'arrivée à Paris, vers 1928 ou 1929, mais… les cendres du père sont encore tièdes au début du poème !). Mieux vaut, avec Senghor lui-même procéder par approsimations et renvoyer dos à dos les historiens trop avides de certitudes chronologiques : « J'ai été des décades durant l'Enfant prodigue », di-til dans *Liberté 1*, p. 315 et accepter, sous réserve, de dater les *Poèmes perdus* d'avant 1933. Op. cit. Page 31 (note de bas de page).

[2] Nous donnons à ce mot le sens qu'il a pris à partir du XVI^{è} siècle : « Lettre en vers », depuis la publication des **Epîtres** de Marot. En fait, les épitres ont existé bien avant le XVI^{è} siècle. Avant d'être un genre littéraire, l'épître, dans l'antiquité a d'abord été une lettre missive. C'est ainsi qu'elle a servi à désigner les textes et sermons présentés sous forme écrite par les apôtres du Christ et insérés dans le Nouveau Testament. Saint-Paul, avec ses épîtres aux Ephésiens, aux Hebreux, aux Romains, aux Philippiens, aux Colossiens, à Tite ou à Philémon, s'est rendu célèbre par ce genre de texte. Dans le domaine littéraire, Horace et Ovide comme Cisséron, pratiqueront ce genre d'écriture qui au XVI^{è} siècle, avec Clément Marot et Pierre de Ronsard deviendra un genre littéraire. De Marot, la postérité retient : ***Epître de Maguelonne***, ***Epître du Dépourvu***, Epître ***à Monsieur Bouchart, docteur en théologie, Epître de Fripelipes, valet de Marot…***

d'un recueil. Ainsi, **Lettres d'hivernage** ne contient que des épîtres et le huitième recueil de vers uniquement des élégies. Dans d'autres cas, le même recueil peut contenir deux genres. Ainsi, on trouve des épîtres dans **Chants d'Ombre** et dans **Hosties noires**, la deuxième partie du recueil **Ethiopiques** est consacrée aux ***épîtres à la princesse***. Il y a même deux cas où le poète s'essaye au genre dramatique en rédigeant ***Chaka***, inséré dans **Ethiopiques** et ***Elégie pour Aynina Fall***, inséré dans **Nocturnes**.

Outre cette diversité des genres, on note également une évolution du poète à partir des années 1950. Cette évolution se note aussi bien au niveau de l'écriture qu'au niveau de la conception des recueils. Au niveau de l'écriture, sans remettre en cause l'emploi du vers Senghor va en modifier sensiblement la structure. Au niveau de la conception des recueils, on relève un fait : de **Chants d'Ombre** à **Ethiopiques**, chaque recueil développe une « idée-sentiment » comme du reste, **Lettres d'hivernage** ; avec l'apparition des élégies, à partir des années 1950, ce n'est plus chaque recueil, mais chaque poème qui développe une « idée-sentiment ». A ce propos, il nous a confié, lors de notre entretien :

> *Dans **Chants d'ombre**, j'ai voulu chanter la Négritude. **Hosties noires** me fut inspiré par la Seconde Guerre Mondiale, mes camps de captivité. Dans **Ethiopiques**, j'ai voulu chanter la grandeur de la civilisation négro-africaine. Dans **Chants pour Naëtt**, j'ai voulu chanter la beauté noire.*

Ainsi, dans les quatre recueils ci-dessus cités, les poèmes sont reliés entre eux par un fil conducteur. Ils peuvent être inspirés par des circonstances, des préoccupations différentes les unes des autres. Mais ils s'inscrivent tous dans un cadre général. Le fil conducteur qui les relie les uns aux autres les amène à constituer, en définitive, le développement du même thème, de la même « idée-sentiment » la même structure se note dans **Lettres d'hivernage** inspiré par les séparations d'avec l'Aimée.

Avec la rédaction des élégies, la conception change. Il n'existe plus de fil conducteur entre les poèmes qui, au sein du recueil, qu'il s'agisse de **Nocturnes** ou d'**Elégies majeures**, constituent une composition autonome, indépendante, des autres. C'est bien ce qui ressort de cette déclaration répondant à l'une de nos questions :

> *Dans les **Elégies majeures**, j'ai voulu chanter, en général, une idée, un homme, un sentiment. Avec chaque élégie, je chante une « idée-sentiment » :*

> *l'amitié, avec* ***Elégie pour Georges Pompidou*** *; la femme noire, l'amour, l'Afrique, avec* ***Elégie pour la Reine de Saba*** *; nos frères Négro-Africains avec* ***Elégie pour Martin Luther King*** *: le rôle de Bourguiba et des Arabo-Berbères (qui sont le lien entre la Méditerranée et l'Afrique noire) dans* ***Elégie de Carthage****. Dans* ***l'Elégie pour Soundiata Keïta****, je chanterai la grandeur de l'empire du Mali.*

Cette liste peut être complétée par ***l'Elégie pour Jean-Marie*** et ***l'Elégie pour Philippe Maguilène*** inspirée par la disparition d'êtres chers, un ami et un fils.

Donc, évolution, sinon même, rupture, au niveau de la structure des recueils, de leur composition.

Maintenant, avant d'aborder l'étude détaillée des différents recueils classés par genre, une dernière remarque. Elle concerne les quatre recueils publiés avant 1960 : **Chants d'Ombre**, **Hosties noires**, **Chants pour Naëtt**, **Ethiopiques**. Chacun de ces recueils est introduit par un poème qui en précise l'orientation générale ou les thèmes dominants. Il ne s'agit pas, obligatoirement, du poème rédigé le premier, Senghor ayant préféré, pour l'ordre des poèmes, une classification thématique à une classification chronologique ; il s'agit du poème résumant en lui tous les autres. Ainsi sont : ***In Memoriam***. pour **Chants d'Ombre** ; ***Poème liminaire*** pour **Hosties noires** ; la dédicace et ***Une main de lumière*** pour **Chants pour Naëtt** et, enfin, ***L'Homme et la Bête***, pour **Ethiopiques**.

Après cette dernière remarque, essayons de suivre Senghor à travers sa production poétique, de **Chants d'Ombre** à **Chansons du Farba Kaymör**[1], en passant par les **Lettres d'hivernage** et les **Elégies majeures**.

2. Chants d'Ombre

Le recueil comprend, au total, vingt poèmes se répartissant entre deux groupes. Le premier groupe est constitué par des poèmes plus ou moins courts : ***Le Totem*** ne comprend que sept vers. Le second rassemble deux poèmes constitués par une série de strophes et un groupe de

[1] En fait, Senghor renoncé à rédiger ce recueil. Cependant, nous avons pu en lire l'ébauche : quelques manuscrits déposés à la Bibliothèque Nationale de Paris. C'est la lecture de ces manuscrits qui nous permet de parler de ce recueil, de la présenter comme un essai de poésie pure avorté.

poèmes présentés sous un titre générique. Les deux poèmes comportant une série de strophes sont : ***Que m'accompagnent koras et balafong*** (au total, neuf strophes composées entre octobre et décembre 1939, à Château Gonthier, dans la propriété propriété de sa belle-famille de Georges Pompidou) et ***Le Retour de l'Enfant prodigue*** (également, neuf strophes). Enfin, sous le titre générique de ***Par delà Eros***, Senghor a rassemblé six poèmes : ***C'est le temps de partir***, ***Départ***, ***Chant d'Ombre, Vacances***, ***Par delà Eros***, ***Visite.***

Cette répartition des poèmes entre deux groupes n'est pas gratuite. Elle répond à un souci de présentation thématique. Ainsi, les poèmes du premier groupe développent ils les thèmes de la solitude, du souvenir et du militantisme tandis que ceux du second groupe sont consacrés aux thèmes de la réhabilitation et de la libération de l'Afrique.

Senghor nous a confié ne pas avoir d'intention précise en composant ses poèmes. Pourtant, à la lecture du **Chants d'Ombre**, on devine une intention bien affirmée, partant de son expérience personnelle faite de solitude, de peur, d'angoisse, mais aussi de nostalgie, il choisit de défendre et d'illustrer sa négritude, non en s'opposant aux Blancs, mais en fraternisant avec eux. Il n'opte, ni pour le racisme, ni pour le repli sur soi. Il choisit le dialogue avec le souci de faire reconnaître son droit à la différence. La conclusion du poème ***In Memoriam***, poème qui ouvre le recueil et en donne l'orientation générale par les thèmes qu'il développe, est, à ce titre, significatif :

> *Que de ma tour de verre dangereusement sûre, je descende dans la rue*
> *Avec mes frères aux yeux bleus*
> *Aux mains dures.*[1990 : 10].

3. Hosties noires

Hosties noires est un recueil de guerre. Composé, comme le revèle un passage de la lettre adressée à Maurice Martin du Gars, en même temps que **Chants d'Ombre**, il sera publié trois ans après ce recueil. La plupart des poèmes qu'il renferme, vingt au total, sont datés et le poète a pris soin de les regrouper sous trois titres génériques : ***Ethiopie*** (six poèmes), ***Camps 1940*** (douze poèmes), ***Prière de paix***, Les dix textes sont annoncés par le ***Poème liminaire*** qui, ici également, permet de déceler l'intention du poète.

Il a intitulé son recueil **Hosties noires**, désignant par cette expression les soldats noirs (tirailleurs sénégalais mais aussi soldats négro-américains) engagés dans la Seconde Guerre mondiale. C'est eux qu'il chante :

> *Vous tirailleurs sénégalais, mes frères noirs à la main*
> *Chaude sous la glace et la mort*
> *Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes :*
> *Votre frère de sang ?.*[1990 : 55].

Et il justifie les raisons pour lesquelles il ne laisse pas aux personnalités officielles le soin de les magnifier :

> *Je ne laisserai pas la parole aux ministres, et pas aux généraux*
> *Je ne laisserai pas – non ! – les louanges de mépris vous enterrer furtivement.*
> [1990 : 55].

Il ne laisse pas non plus ce soin aux poètes français :

> *Car les poètes chantaient les héros, et votre rire n'était pas sérieux, votre peau noire pas classique.* [1990 : 55].

Que Senghor ait daté la plupart des poèmes contenus dans le recueil, qu'il les ait regroupés sous des titres génériques permettent de se faire une idée sur les différentes étapes, les différentes périodes de leur rédaction.

Ethiopie, une des subdivisions du recueil, rassemble des poèmes rédigés entre 1936 et 1940. Senghor était alors professeur, d'abord, à Tours, ensuite à Vincennes, et la plupart des textes ici rassemblés, en particulier le texte ***A l'appel de la race de Saba*** lui sont inspirés par l'agression italienne contre l'Ethiopie.[1] ***Camp 1940,*** une autre subdivision, comprend les poèmes rédigés durant la période de captivité et les poèmes rédigés après. C'est dans cette partie qu'il chante ceux qui, pour les Nègres ont été les deux principaux héros de cette guerre : Charles de Gaulle (***Au Guelowar***) et l'administrateur de la colonie du Tchad qui, le

[1] L'Ethiopie était, à l'époque, avec le Libéria et la Libye (qui également sera occupée par l'Italie) le seul Etat encore indépendant en Afrique. Son agression a été durement ressentie par plus d'un nationaliste nègre séjournant à l'époque en Europe. Dans son autobiographie publiée par la Présence africaine. Kwame Nkrumah écrit : « C'était comme si l'Angleterre me déclarait personnellement la guerre ».

premier en Afrique, répondit favorablement à l'Appel du 18 juin,[1] Félix Eboué (***Au Gouverneur Eboué,*** son futur beau père mais qu'il n'a pas encore rencontré. Les deux héros, un blanc et un nègre, comme pour préfigurer ce que devra être la France au sortir de l'épreuve : une union regroupant sur le même pied d'égalité tous ceux qui se sont sacrifiés pour la libérer, qu'ils soient de l'Hexagone ou de l'Outre Mer, blancs ou noirs.

Enfin, ***Prière de paix*** lui est l'occasion de proclamer, de nouveau, son désir de dialoguer avec tous les peuples de la terre et singulièrement, avec le peuple de France : son désir de ne pas s'enfermer dans une « négritude ghetto ». Chantant

> *… tous les peuples d'Europe, tous les peuples d'Asie*
> *tous les peuples d'Afrique et tous les peuples d'Amérique*
> *Qui suent sang et souffrances.*

il s'adresse à Dieu, formule le vœu :

> *Et donne à leurs mains chaudes qu'elles enlacent la terre d'une ceinture de mains fraternelles*
> *DESSOUS L'ARC-EN-CIEL DE TA PAIX*. [1990 : 96].

4. Ethiopiques

L'Ethiopie, pour Léopold Sédar Senghor, est une terre d'élection : non qu'il ait choisi d'y vivre, mais parce qu'il la magnifie constamment[2]. N'est elle pas, par son étymologie, la patrie des *Aithiopies*, c'est à dire, des nègres ? Surtout, n'est elle pas la patrie des descendants de la reine Balkis, la reine de Saba immortalisée par la Bible à travers ***Le Cantique des Cantiques*** la première personne à chanter, dans un texte littéraire, sa négritude ?[3] **Ethiopiques** est donc

---

[1] A Dakar, le Gouverneur général Boisson, soucieux de ne pas créer une cassure de la France avait choisi de rester fidèle aux autorités de Vichy et a même repoussé une tentative gaulliste de débarquement au Sénégal.

[2] Lorsqu'il crée, en 1974, une « revue socialiste de culture négro-africaine » Il lui donne, comme titre, **Ethiopiques**.

[3] Dans ***Le Cantique des Cantiques***, la Reine de Saba chante :

> Je suis noire, mais charmante,
> Filles de Jérusalem,
> Comme les tentes de Quédar,
> Comme les toiles de Salma.

Commentant ces vers, Emile Osty écrit : « noire » teint peu apprécié, symbole de souffrance et de décrépitude, alors que le teint « vermeil » ou « blanc » est signe de santé et de bonheur. (In **La Bible**. Traduction française par Emile Osty en collaboration avec Jean Trinquet. Le Seuil, 1973).

Ces vers comme ce commentaire préfiguent, trente siècles à l'avance, les mouvements de renaissance nègre, américains, antillais ou africains.

le titre choisi par Senghor pour désigner son quatrième recueil de vers : Pindare pour la gloire des Hellènes, avait composé ses **Olympiques**, ses **Pythiques** et ses **Isthmiques** ; Senghor, dans sa « défense et illustration des valeurs civilisatrices du monde noir » compose les **Ethiopiques**.

Avec ses vingt deux poèmes, le recueil se subdivise en trois parties. La compréhension nécessite qu'on le situe dans un contexte historique précis : Senghor l'a élaboré durant ses années de députation. Dans la première partie, il évoque, de manière symbolique, la grandeur de l'Afrique précoloniale avec des pièces comme ***Congo***, le ***Kaya Maghan***. Les trois textes qui suivent : ***Messages***, ***Teddungal*** et l'***Absente*** s'inspirent de ses tournées à travers le Sénégal afin de se constituer un électorat. ***New York*** et ***Chaka*** se complètent pour préciser le sens de son engagement culturel et politique.

La deuxième partie est constituée par les ***Epîtres à la Princesse*** dont nous parlerons dans la rubrique suivante.

La dernière partie s'intitule ***D'autres chants***… Il s'agit d'un ensemble de huit petits poèmes d'inspiration personnelle dont certains ont été composés bien avant les années 1950 ce qui incite à les considérer comme ayant été initialement conçus pour figurer dans le recueil **Chants pour Naëtt**. Le poème ***Bec inutile***, ***oiseau aptère*** date de 1946.[1]

III. L'ELARGISSEMENT DES SOURCES D'INSPIRATIONS DE L'EVENEMENT PUBLIC A L'EVENEMENT PRIVE

1. Chants pour Naëtt

Pierre Seghers, éditeur parisien, fait paraître, dans sa collection « Poésie 49 », à côté de recueil comme **Corps mémorable** de Paul Eluard, **La fin du Monde** de Blaise Cendrars, **Phrases** de Tristan Tzara, **Chants pour Naëtt** de Léopold Sédar Senghor. Si l'on sait que ce

[1] Lors de l'exposition organisé par la Bibliothèque Nationale de Paris, le public put apprécier la première version de ce poème : il était dactylographié, portait la date du 8 juillet 1946 et était adressé, avec des corrections autographes à Tristan Tzara. Lorsque Senghor le fit paraître en 1956 dans le recueil **Ethiopiques**, ce fut avec de légères modifications, dans la ponctuation et dans le texte. Ainsi :

Fatiguée ma tête palus !

devint :

Lasse ma tête mon marigot

Au lieu de *Les formes fluides de fétiche*, il écrivit : *Tes formes fluides de statue*.

recueil paraît après **Chants d'Ombre** et **Hosties noires**, l'on ne peut qu'apprécier, après l'avoir lu, le tournant qu'il marque, dans la carrière poétique de l'écrivain sénégalais : avec **Chants pour Naëtt** : « le poète s'amuse » ; il oublie d'être le poète de la race pour être le poète de l'amour.

Naëtt qu'il choisit de chanter possède une existence réelle. Avec Robert Jouanny, nous savons qui elle est réellement : Ginette Eboué. Mais avant, nous fondant sur ce qui suit, nous avions déduit qu'elle était comme l'écrit le poète, à la fin d'un verset, « la fille d'Arfang de Siga », donc, une cousine car, Arfang Sarr est un oncle de Senghor. Cependant, le poète refuse cette identification assez facile. Selon lui, ce n'est pas aussi simple qu'on pourrait le penser. Aussi, nous a-t-il confié, lorsque nous lui avons demandé si Naëtt était, effectivement, sa cousine :

> *Les gens s'imaginent que les poètes chantent une femme connue. Ce n'est pas toujours le cas. A partir d'un modèle qui existe réellement, ils peuvent se composer l'image de la femme idéale. En écrivant* ***Chants pour Naëtt****, je n'avais pas d'intentions. Je sentais le besoin d'écrire des poèmes et j'ai écrit. En ce moment, je sentais tout simplement le besoin de chanter la femme noire.*

Nous avions cru que cette réponse ne contredisait pas notre opinion ; elle la renforçait : Naëtt peut être une femme idéalisée, il n'en demeure pas moins que le poète a idéalisé à partir d'un modèle, sa cousine. Même après ce que Jouanny en a écrit, l'énigme demeure.[1] Quoi qu'il en

---

[1] Cf.Les édifiantes observations de Daniel Delasd dans **Senghor**. **Le maître de langue** : « Le recueil *Chants d'ombre*, paru en 1945, contient le fameux poème « Femme noire » (…). Ce poème a obtenu immadiatement une audience éclatante et reste aujourd'hui le plus connu des poèmes de Senghor. Comment son auteur aurait-il pu, dans le moment même du rayonnement de ce texte chez tous ses lecteurs, noirs ou blancs, épouser une femme blanche ? D'autant que chacun y avait lu un hommage non à une femme particulière, mais à la femme africaine aussi bien qu'à l'Afrique-mère. Epouse une femme blanche, c'eût été, dans ce contexte, trahir sa propre mère (qui était toujours en vie) et toutes ses électrices sénégalaises.
Ginette Eboué a-t-elle inspiré le poète de la Négritude, en tant que femme, en tant que Noire, en tant qu'Antillaise. Le recueil de poésie *Chants pour Naëtt* publié chez Seghers en 1949 est-il un hommage à Ginette Eboué ? Est-elle Naëtt ? Certains critiques l'ont cru, mais cela est difficilement conciliable avec le fait que ce nom apparaît d éjà dans un poème d'*Hosties noires* daté d'avril 1944 et dédié à « une jeune fille noire au talon rose ».

> *Des chants d'oiseaux montent lavés dans le ciel primitif*
> *L'odeur verte de l'herge monte, Avril !*
> *J'entends le souffle de l'aurore émoutant les nuages blancs de mes rideaux*
> *J'entends la chanson du soleil sur mes volets mélodieux*
> *Je sens comme une baleine et le souvenir de Naëtt sur ma nuque nue qui s'émeut*
> *Et mon sang complice malgré moi chuchote dans mes veines.*

Sauf à supposer que ce poème soit antidaté ou que la liaison des deux jeunes gens remonte très loin en arrière, il n'est pas difficile de faire de Naëtt un simple surnom de Ginette Eboué. Il est pourtant intéressant de noter que le recueil *Chants pour Naëtt* a été conservé tel quel, mais réaménagé pour s'intégrer au recueil *Nocturnes* publié en 1961 pour constituer une section intitulée « Chants pour signare », et qu'un poème qui tournait autour du nom

soit, celle que chantent ces poèmes n'est pas une femme comme les autres. En effet, la dédicace du recueil précise :

A NAETT
Qui est le souffle de mes marines.

Les poèmes compris entre les pages 9 et 44 lui sont exclusivement consacrés. Tantôt, elle est nommée, tantôt désignée par le terme affectif de *sopé* (mot ouolof qui signifie « chérie ») ou, est-ce une marque de pudeur? par le simple substitut « tu ».

Aux poèmes consacrés uniquement à Naëtt s'ajoutent deux pièces assez courtes et de la même inspiration, introduites par la traduction, en français, d'un poème ouolof, transcrit au préalable :

Ab tyagâ nga tya ker Ndemba Ngoy
teranga dya mat na.
Il est une veuve chez Demba Ngoy
sa politesse est parfaite.

Entre les « chants pour Naëtt », et les « chants pour Fatou », le poète a inséré quatre poèmes dédiés à Alioune Diop et regroupés sous le titre de ***Chant de l'Initié*** : il y décrit, de manière très poétique, la cérémonie de la circoncision, le passage de l'enfance à l'âge adulte, de l'ignorance au savoir. Par la place qu'il occupe dans le recueil, entre deux groupes de poèmes d'inspiration amoureuse, ***Chant de l'Initié*** ne manque pas de retenir l'attention par sa singularité : tout y baigne dans l'ésotérisme et le ton, par moments, s'élève à la hauteur de la réflexion philosophique.

Naëtt, « Pour tama », a été à cette occasion supprimé (…) et, même si le souvenir de Ginette Eboué peut en toute légétimité filigraner ces vers puisqu'elle est issue d'un pays où le métissage racial est général, le plus simple est de voir en Naëtt-Signare, avec Armand Guibert, « sa Laure, son Elsa, sa Sulamite ; revêtue de sa couleur noire comme un marbre de sa patine, elle incarne l'Eternel féminin tel que l'a modelé une double tradition qui marie l'Orient méditérranéen à l'Afrique intérieure : l'une populaire, non islamisée, est propre aux nomades et aux pasteurs, tandis que l'autre est celles des troubadours musulmans, guerriers et hommes riches des villes. Les Muses métisses peuvent dans les cas les meilleurs faire oublier la tare originelle de leur impureté ». L'étude des variantes, effectuée par la confrontation des *Chants pour Naëtt* et des *Chants pour Signare*, dévoile, selon Gloria Saravaya, une réorientation vers une lyrique moins intime et plus nègre.
Rien n'interdit donc de lire certains poèmes dans l'ombre projetée de Ginette Eboué, mais c'est un exercice plutôt stérile dans la mesure où les « mains de nuit », le « teint couleur de tata fier », les « lèvres noires », « la Vierge de soie noire », la « Princesse noire d'Elissa », la « négresse aux yeux verts », « les yeux bleus d'une négresse blonde », « la peau de bronze » ne formeront jamais le portrait réaliste d'une femme particulière. Naëtt, c'estla femme noire au sens que Senghor donne maintenant à l'adjectif noir, le lieu symbolique où se métissent les valeurs des grandes civilisations. » Op. cit. Pages 207-210.

En définitive, avec **Chants pour Naëtt**, Senghor a chanté l'amour : avec **Ethiopiques**, la grandeur de l'Afrique ancestrale ; avec **Hosties noires** l'effort des soldats nègres pour que naisse un monde nouveau, avec **Chants d'Ombre**, les charmes du « Royaume d'Enfance ». Après les chants, le second genre qu'illustrent ses poèmes est l'épître.

2. Lettres d'hivernage

Les **Lettres d'hivernage** sont rédigées en un temps de trouble. Sur le recueil lui même, l'auteur a donné des indications susceptibles de guider le lecteur. Parmi ces indications, l'***Argument*** qui précède les textes. Le poète y écrit :

> *L'hivernage, c'est, dans la zone soudano-sahélienne, la saison des pluies. Au Sénégal, elle commence en juin pour s'achever dans la deuxième quinzaine d'octobre. Le mot a été forgé par l'armée coloniale qui, comme l'armée romaine, hivernait pendant la mauvaise saison. L'hivernage, c'est donc l'été et le début de l'automne. Mais il y a aussi l'hivernage de la femme.*
> [1990 : 225].

Ces lignes sont destinées à éclairer. Cependant, si elles renseignent sur la signification du titre, elles laissent perplexe quant au contenu du recueil. En effet, avec cet *Argument*, d'emblée, nous situons la période de rédaction des épîtres les textes constituant le recueil ont dû été inspirés par des sentiments vécus durant la saison des pluies. Mais, comment comprendre « l'hivernage de la *femme* » ?

Deux explications sont possibles. On peut se fonder sur le deuxième paragraphe de l'***Argument*** et comprendre : « l'absence de la femme ». On peut se fonder sur le troisième paragraphe et retenir le passage d'un âge de la femme à un autre âge : après la maturité (« l'été »), le début de la vieillesse (« l'automne). En fait, la lecture des épîtres incite à retenir la première compréhension. Nulle part, celle à qui sont adressées ces lignes et que l'on devine aisément comme étant la femme du poète, n'apparaît souffrant des outrages de l'âge. Au contraire, il y est constamment question de sa jeunesse et de son charme. Mais, constamment, le poète déplore sa solitude et évoque des souvenirs.

Après l'***Argument***, Senghor a donné d'autres indications sur **Lettres d'hivernage**. A Edouard Maunick, il a déclaré :

> *Dans mon dernier recueil,* ***Lettres d'hivernage****, j'ai voulu exprimer les sentiments de trouble, d'angoisse, de découragement et de joie que j'avais éprouvés pendant deux années que je considère comme des années cruciales de ma vie.*

En partant de cette déclaration, on peut déduire que **Lettres d'hivernage** a été rédigé à la suite d'une épreuve. Nous avons voulu en savoir plus, au cours de notre entrevue avec le poète. Très laconique, il nous a répondu, après un bref silence, d'une voix cassée, nous regardant dans les yeux : c'est un chant d'amour. J'étais séparé de l'Aimée. Le respect dû à l'âge, chose sacrée en Afrique, la volonté maintes fois affirmée de Senghor de tenir sa famille à l'abri des indiscrétions, firent que nous n'avons pas poussé l'investigation plus en avant. Mais, on peut procéder par recoupement et découvrir ce qui a inspiré le recueil. Dans la déclaration faite à Edouard Maunick, il est question de « trouble », d'angoisse », de « découragement ». Dans la réponse à notre question, de « séparation ». Celle-ci a engendré les sentiments évoqués au préalable. A la suite d'une brouille, la Femme aurait quitté le Poète.[1] Elle s'est ainsi signalée par son absence comme, durant d'hivernage, l'armée romaine était absente des champs de bataille.

Lettres d'hivernage se distingue des autres recueils de Senghor par trois aspects. C'est, d'abord, l'unité d'ensemble : les trente poèmes qui composent le recueil développent tous le même thème, l'amour : la joie d'être en compagnie de l'Aimée, la douleur d'en être séparé. C'est, ensuite, le ton : celui de la confidence et qui, comme l'a noté Hubert de Leusse, explique que l'auteur n'ait pas sollicité l'accompagnement musical pour rédiger ces poèmes. C'est, enfin, la versification : l'ample vers et des autres recueils cède la place à des mètres plus courts, plus fluides, plus aériens, des octosyllabes et des alexandrins, fréquemment.

---

[1] **Lettres d'hivernage** est publié en 1972. Senghor avait l'habitude de passer ses vacances en Normandie depuis ses années de députation dans la propriété des parents de sa femme. Ces vacances étaient pour lui chose sacrée. Mais dans le courant des années 1970, une terrible sécheresse s'est abattue sur tous les pays du Sahel. La situation dans les campagnes sénégalaises était si tragique que, d'après les témoins, à l'audition d'un rapport sur cette situation lors d'un conseil de ministres, le Président a écrasé une larme. Dans ces circonstances, il a dû juger indécent le fait de quitter ses compatriotes pour aller en vacances. Colette, peut-être, a fait le voyage seul. Le couple s'est-il brouillé sur la question, le Président souhaitant que sa compagne, comme lui, renonce à ces vacances ? C'est là une piste susceptible d'éclairer la genèse du recueil **Lettres d'hivernage**.

Tout cela autorise à soutenir qu'avec **Lettres d'hivernage**, Senghor a créé l'événement, en 1972 : après un long silence, (car, depuis **Nocturnes** qui date de 1961, il n'avait rien produit que le grand public pût apprécier) il revient à la poésie avec un recueil retenant l'attention par le thème qu'il développe et par la manière dont il le développe.

IV. CONTINUITE ET RENOUVELLEMENT DE L'INSPIRATION

1. Nocturnes comme recueil s'inscrivant dans la continuité

Le recueil **Nocturnes** marque un tournant dans la production poétique de Léopold Sédar Senghor : avec ce recueil, le poète met fin à la période des chants pour inaugurer celle des élégies. A ce propos, la manière dont le recueil est subdivisé est significative. Il comprend trois parties : ***Chants pour Signare*** (vingt un poèmes), ***Chant de l'Initié*** (six poèmes) et ***Elégies*** (cinq poèmes).

Les éditions du Seuil, présentant au public **Nocturnes**, font constater : « Après **Ethiopiques**, **Chants d'Ombre** et **Hosties noires**, Léopold Sédar Senghor nous invite à un pur et ardent pèlerinage aux sources avec **Nocturnes**. Il revient à la vision plus intérieure du monde noir, à ses images ancestrales, au rythme basé sur les instruments de musique de ses fêtes et de ses cérémonies. Et ses évocations tendres et sensuelles ne renient pas le grand souffle de Claudel comme les mystérieuses cadences des poètes oraux de son pays natal ».

Donc, en publiant **Nocturnes** en 1961, les éditions du Seuil annoncent en même temps le retour de Senghor à la poésie. En effet, depuis **Ethiopiques**, donc, depuis, 1956, accaparé par la députation, la lutte pour l'accession à la souveraineté nationale dans le cadre d'une confédération franco-africaine, il n'avait rien publié. **Nocturnes** marque, par conséquent, une reprise. Cependant, d'après le Seuil, entre ce recueil et ceux qui l'ont précédé, il n'existe pas de rupture. Si Senghor « revient », c'est pour développer le même thème en utilisant le même style. Le thème est celui de la quête, du « pur et ardent pèlerinage aux sources ». Le style est cette prosodie héritée de Claudel et « des poètes oraux de son pays natal » : l'ample verset que rythment des « instruments de musique ».

La présentation faite du recueil par les éditions du Seuil ne manque pas de pertinence. En effet, si la France, dans politique coloniale a cherché à assimiler les nègres à sa culture,

Senghor, dans son combat de réhabilitation a recommandé l'enracinement. Aussi, le pèlerinage aux sources constitue-t-il l'un des thèmes majeurs de sa poésie. C'était le thème développé par **Chants d'Ombre**, **Hosties noires** et **Ethiopiques** : c'est le thème développé par **Nocturnes**. A la manière des *dyâlis* du Soudan, Senghor magnifie sa Dame, sa *signare* [1] en s'accompagnant, pour cela, de la *kora* et du *khalam*, du *riti* et du *tama*, du *gorong* et de la flûte, du tam-tam et du balafong. Et, en chantant sa Dame, il promène le lecteur à travers son Sine natal (le fameux Royaume d'Enfance) et à travers l'Afrique millénaire. Enfin, chantant sa Dame et promenant à travers l'Afrique et le Sine, Senghor use d'une poétique influencée par Claudel et les poètes traditionalistes de son terroir. Donc, en partant de ces considérations, on peut dire que la présentation que donnent les éditions du Seuil, du recueil **Nocturnes** se justifie :

Pèlerinage par les routes migratrices, voyage aux sources ancestrales.

a précisé le premier vers du ***Chant de l'Initié***. Et le recueil a mené a redécouvrir les mille et une facettes d'une culture par l'intermédiaire d'un style ayant préféré à l'esthétique racinienne celle des poètes populaires.

2. Nocturnes comme recueil annonçant une orientation nouvelle

Cependant, le seul pèlerinage aux sources n'épuise pas le sens et la portée du recueil **Nocturnes**. Les éditions du Seuil ont passé sous silence deux innovations qui, à notre avis, constituent ses caractéristiques essentielles. La première innovation est constituée par la reprise d'un recueil antérieur, ***Chants pour Naëtt*** que le poète a remanié pour le faire figurer dans **Nocturnes**. Une des manifestations les plus marquantes de ce remaniement est, non seulement la modification du titre, mais aussi et surtout la suppression de ce morceau inspiré d'un poème d'André Breton et qui par la suite sera imité par David Diop dans **Coups de pilon.** Le poème s'intitule : ***Je veux dire ton nom Naëtt***

Je veux dire ton nom Naëtt *! Je veux te psalmodier Naëtt !*
Naëtt, son nom a la douceur de la cannelle, c'est le parfum

[1] *Signare* : mot d'origine portugaise, féminin de *Senhor*, il signifie : « madame » et sert à désigner les dames de l'aristocratie créole portugaise, au Sine.

Où dort le bois de citronnier.
Naëtt, son nom a la blancheur sucrée des caféiers en fleurs.
C'est la savane qui flamboie sous l'amour mâle de Midi.
Nom de rosée plus frais que l'ombre et le tamarinier
Plus frais que l'éphémère crépuscule quand se tait la chaleur du jour.
Naëtt, c'est la tornade sèche et l'éclat dense de la foudre
Naëtt louis d'or charbon de lumière ma nuit et mon soleil
Moi ton champion je me suis fais mâbo pour te nommer
Princesse d'Elisa qu'exila le Fouta par un jour de désastre.

Pourquoi ces modifications ? Le poète répond à la question, dans une lettre adressée à Renée Tillot le 26 août 1968 et citée dans **Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor** : « C'est à cause de la Princesse de Belborg que j'ai opéré dans mon œuvre les changements que vous signalez » [1] (Op. cit. page 29)

Mais l'innovation majeure est représentée par l'apparition des élégies, pour la première fois, dans la poésie de Senghor. Et, dès leur apparition, les élégies senghoriennes se caractériseront par les diversités des thèmes qu'elles développeront. Si elles chantent *les thrènes du Rebelle* dans ***Elégie pour Aynina Fall***, l'angoisse, la tourmente et la vanité des fastes protocolaires dans ***Elégies de Minuit***, elles sont également un moyen pour l'homme d'Etat d'exprimer ses préoccupations et, pour le poète, de se prononcer sur son art, (son esthétique et sa fonction) dans ***Elégie des Circoncis***. Et la lecture d'***Elégie des eaux*** permet de déceler d'autres influences que celles de Claudel et des troubadours du Sine.

Par conséquent, la présentation que font les éditions du Seuil du recueil **Nocturnes** est exacte mais partielle. Elle est celle d'une maison d'édition soucieuse de la diffusion d'un livre qu'elle vient d'éditer. Mais surtout elle est celle d'Occidentaux ne s'intéressant, dans la poésie négro-africaine, qu'à ce qui relève de l'exotisme. Si cette présentation a su déceler le thème qui sous tend les premières parties du recueil (***Chants pour Signare*** et ***Chants de l'Initié***), elle a passé sous silence la nouveauté que constituent l'apparition des élégies et la variété des thèmes qu'elles développent.

[1] Op. cit. Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1976, page 29.

Nocturnes, ce sont les *Chants* et les *Elégies* ou, plus précisément, le passage des *Chants* aux *Elégies*. Senghor y chante la Femme et l'Afrique traditionnelle : c'est ce que le Seuil a vu ; il innove également en composant des élégies : c'est ce que le Seuil n'a pas vu.

3. Elégie des Alizés

C'est en 1969 que Léopold Sédar Senghor publia cette plaquette de poèmes : au total, dix pièces d'inégales longueurs. Il s'agissait, à l'époque, d'une édition de luxe tirée à 1 500 exemplaires illustrés par le peintre Marc Chagall. Pour cette raison, le grand public ne put l'apprécier, dans l'immédiat. Il lui faudra se contenter de quelques poèmes que publièrent des revues et attendre 1979 pour que, avec la parution des **Elégies majeures**, il la découvre dans sa totalité, le Seuil ayant choisi de la rééditer, en la faisant figurer dans le même recueil que cinq autres élégies. L'ensemble ainsi constitué est présenté de la manière suivante, par l'éditeur « Le long délai de leur maturation indique l'importance qu'ont, pour leur auteur, ces **Elégies majeures** dont la première fut écrite il y a quinze ans. Léopold Sédar Senghor y chantait la nostalgie de la femme aimée. (Cette **Elégie des Alizés** qu'illustra Chagall)[1]

Comme pour la présentation faite de **Nocturnes**, celle-ci, également, appelle quelques remarques.

En effet, comme pour rendre hommage à celle qui, depuis 1957, est sa compagne, le poète lui dédie cette plaquette de poèmes, son sixième recueil de vers. Se fondant sur le titre et cette dédicace et sur les fréquentes allusions à Colette que contient le recueil, le Seuil en fit l'expression d'un chant nostalgique évoquant l'être cher. Cette présentation se justifie, mais n'épuise pas le sens de l'œuvre. En effet, comme nous le verrons avec les images du poète poétisé, **Elégie des Alizés**, comme les Elégies contenues dans **Nocturnes** sont également, les poèmes de l'homme d'Etat et de l'humaniste

4. Elégies majeures

[1] **Elégies majeures**. Page 4 de couverture.

Donc, **Elégies majeures**, le huitième recueil de vers de Senghor date de 1979. Sa parution fut, pour les senghoristes, un événement. L'on commençait à dire la source d'inspiration du poète tarie. Certains, alléguant son âge (soixante treize ans) parlaient même de sénilité. Aussi, avec la publication de ce recueil, Senghor, une fois de plus, comme en 1961 avec **Nocturnes** ou, en 1972 : avec **Lettres d'hivernage**, comblait il une attente.

Pourtant, un senghoriste exigeant ne manquerait pas de se sentir frustré, déçu. Pas parce que, par la qualité, ce recueil ne s'élevait pas à la hauteur des précédents, loin de là ; mais parce que le recueil possède une histoire qui a longtemps tenu en haleine. En effet, **Elégies majeures** est annoncé dès 1972, en même temps que **Lettres d'hivernage** par Senghor, retour de ses vacances annuelles en Normandie (juillet – août). Le second recueil paraîtra l'année d'après. Pour le premier, il fallut attendre. Et l'attente dura sept ans au cours desquelles, il subira une série de modifications.

En 1976, donc, quatre ans après l'annonce, nous sommes informés de la première modification par l'intermédiaire du mensuel **Top africa**[1]. Elle porte sur le titre. Senghor n'annonce plus **Elégies majeures** mais **les Grandes Elégies.** D'autre part, à la même période, Renée Tillot, professeur de français à l'Ecole Normale de Mbour, préparait sa thèse de doctorat de spécialité **: Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor**[2] Ses recherche aboutiront à faire connaître l'ordre chronologique d'inspiration suivant lequel seraient classés les poèmes et l'ordre définitif voulu par le poète[3].

L'ordre chronologique d'inspiration, communiqué à Renée Tillot par Senghor était le suivant :

1°. L'Elégie des Alizés
2°. L'Elégie pour Jean Marie
3°.- L'Elégie pour Martin Luther King
4°.- L'Elégie pour Georges Pompidou
5°.- L'Elégie pour Amilcar Cabral

L'ordre définitif voulu par le poète était, alors, le suivant.

---

[1] N° 11. Février 1976.
[2] Publiée trois ans plus tard par les NEA. 168 pages.
[3] Op. cit. Page 103.

1°.- L'Elégie des Alizés
2°.- L'Elégie pour Jean Marie
3°.- L'Elégie pour M. KONATE et pour Amilcar Cabral
4°.- L'Elégie pour Georges Pompidou
5°.- L'Elégie pour Martin Luther King.

Ces deux ordres furent communiqués à Renée Tillot au cours d'une entrevue qui eut le 10 juin 1975[1].

Mais, lorsqu'en 1979, les éditions du Seuil porteront, à la connaissance du public, le recueil dans sa version définitive, le public découvrira que « l'ordre définitif » a été modifié, pour être le suivant :

L'Elégie des Alizés
L'Elégie pour Jean Marie
L'Elégie pour Martin Luther King
Elégie de Carthage
L'Elégie pour Georges Pompidou
L'Elégie pour la Reine de Saba

Ainsi, avec cette dernière modification, ***L'Elégie pour M. Konaté et pour Amilcar Cabral*** a disparu. En revanche, deux nouvelles élégies, non prévues initialement, font leur apparition : ***L'Elégie de Carthage*** et ***L'Elégie pour la Reine de Saba.*** Le recueil trouve sa structure définitive en 1980 quand, son auteur, à la suite du décès tragique de son fils, compose ***Elégie pour Philippe-Maguilen*** et l'y insère.

Elégies majeures est donc, à l'état actuel des connaissances, le recueil de Senghor dont la genèse est le mieux connue du public. Qu'est ce qui, au terme de l'étude de cette genèse pourrait justifier le sentiment de frustration du senghoriste exigeant ? Essentiellement ceci : il s'attendait depuis 1972, à découvrir du nouveau, des inédits ; mais la plupart des pièces de ce poème lui sont déjà connues. Ainsi sont : l'***Elégie des Alizés***, rédigée depuis 1965, l'***Elégie***

[1] A Renée Tillot, l'auteur « a eu la bonté de (…) communiquer, avec son commentaire personnel , la composition du recueil **Elégies majeures** encore en chantier. A propos des textes devant le constituer, il distinguait un « ordre chronologiques d'inspiration » et un « ordre définitif » que commandent son état d'âme et l'inspiration générale du recueil ». (Op. cit. page 168).

pour Martin Luther King et l'***Elégie pour Carthage*** publiées, au préalable, dans des revues, de même que ***l'Elégie pour Jean-Marie*** [1].

Cependant, le sentiment de frustration ne pourrait subsister longtemps et, cela, pour trois raisons : il n'est pas obligatoire qu'un recueil soit constitué par des inédits[2] ; **Elégies majeures** met à la portée du public, non seulement des poèmes inédits, mais également un ensemble de textes jusque-là réservés à un certain restreint de lecteurs, à cause de leur mode de diffusion ; enfin, le recueil est enrichi par quatre textes[3] constituant un précieux « dialogue sur la poésie francophone ». D'autre part, lorsque **Œuvre poétique** regroupera la totalité de la production poétique de Senghor dans sa version définitive, **Elégies majeures** sera augmenté d'une dernière pièce : ***Elégie pour Philippe Maguilène***, inspirée par la disparition tragique du fils du poète.

V. UNE POETIQUE DES GENRES

1. Du chant à la chanson

Le chant occupe, dans la création poétique de Léopold Sédar Senghor, une place de choix. Il ne saurait en être autrement si l'on sait que, dans la plupart des langues parlées en zone soudano-sahélienne, le même mot sert à désigner le poème et le chant. Le linguiste ne s'y trompe pas, qui fait remarquer :

> *Dans les langues du Sénégal, le même mot –* ***woï*** *en wolof,* ***gim*** *en sérère,* ***yimré*** *en peul désigne en même temps, le chant et le poème par excellence :* ***l'ode.*** [1964 : 65].

---

[1] ***Elégie pour Jean Marie*** parut en 1969 dans la revue **La Voix des poètes**. **Ethiopiques. Revue Socialiste de culture négro-africaine** assure la première publication de l'***Elégie pour Martin Luther King*** et de ***Elégie de Carthage.***

[2] **Alcools** de Guillaume Apollinaire, **Charmes** de Paul Valéry, par exemple, ont été constitués par des pièces publiées, au préalable, dans des revues.

[3] Il s'agit de ***Lettre à un poète, lettre à un continent***, d'Alain Bosquet, ***Ma négritude est truelle à la main*** de Jean Claude Renard, ***A Léopold Sédar Senghor*** de Pierre Emmanuel et ***Lettre à trois poètes de l'hexagone*** de Léopold Sédar Senghor. Dans ces textes réunis par Senghor sous le titre de ***Dialogue sur la poésie francophone***, les trois poètes français étudient l'art de Senghor qui, en retour précise ce en quoi leurs poésies sont complémentaires.

L'idée se trouve davantage dans la communication faite à la deuxième biennale de Poésie de Knokke-le-Zoutte (1954). Senghor y souligne l'importance du chant, aussi bien pour le poète que pour la jeune fille et le jeune homme [1964 : 171]:

> *Le don du chant, c'est la dernière grâce du Poète, je veux dire la grâce cardinale. Ainsi pensent maints peuples de l'Afrique, chez qui le même mot désigne, à la fois, le poème et le chant. Les Wolofs disent* ***woï,*** *les Sérères* ***kim*** *et* ***yimré*** *les Peuls. Ainsi pensaient Grecs et Latins, qui donnaient respectivement les noms d'****ôdé*** *et de* ***cantus*** *à tout poème ou chant.*
>
> *La majorité des poèmes sont psalmodiés ou chantés en Afrique noire. La jeune fille n'est pas parfaite si elle ne sait pas tisser, sur la trame d'un air, des « paroles plaisantes », ni l'athlète, ni surtout, le troubadour ou griot.*

Conscient de cette importance accordée au chant et voulant rester fidèle au génie de son peuple, Senghor commence par intituler son premier recueil de vers : **Que m'accompagnent koras et balafong**, traduction en français, de la phrase par laquelle le griot sollicite le concours des musiciens avant de commencer à déclamer ou à chanter son poème,[1] traduction qu'explicite ce petit poème wolof introduisant la pièce :

> *Eléyâi bisimlâi ! mângi dêti woy Yâram bi.*
> *Biram Dégén-ô ! ndendâ'k tamâ'k sabar-ê !*
> Eléyâye bisimlâye ! De nouveau je chante le Noble.
> O Biram Déguem ! Que m'accompagnent ndeudeus, tamas [et sabars]!
>
> POEME WOLOF

Par la suite, ce titre est devenu celui d'un poème, Senghor lui ayant préféré, au moment d'éditer son recueil, **Chants d'Ombre**.

Chants d'Ombre est publié en 1945. Compte tenu de cette date, le titre peut prêter à équivoque, semer la confusion en amenant à voir en Senghor un « poète pas aussi utile à la société qu'un jour de quilles », non conscient des réalités du moment. En effet, si l'on s'en tient uniquement au titre, l'on peut se poser la question : comment chanter alors que tout un continent, toute une race ploie sous le joug du colonialisme et de l'impérialisme ? Surtout si l'on sait que, à la même période, Léon Gontran Damas, avec **Pigments** en 1937 et Aimé

[1] Le griot malinké sollicite l'accompagnement musical en commandant, régulièrement, aux instrumentalistes : *a la sumaya, a la sumaya , à la dunu ni bala lé sumaya* ; ce qui se traduit par : « ralentissez, ralentissez, ralentissez le rythme du tam-tam et du balafon. L'importance de l'éccompagnement musical suggère à l'auteur de l'hymne national du Sénégal, Senghor, ce vers introductif : *Pincez tous vos koras, frappez les balafons*.

Césaire, avec **Cahier d'un retour au pays natal** en 1939 avaient donné le ton d'une poésie militante.

Avec son ***Pour sûr***,[1] Damas avertit, s'adressant à ceux qui s'emploient à nier l'existence et l'originalité de la culture négro-africaine

> Alors
> Je vous mettrai les pieds dans le plat
> Ou tout simplement
> La main au collet
> De tout ce qui m'emmerde en gros caractères
> Colonisation
> Civilisation
> Assimilation
> Et la suite

Allant plus loin, il prône, avec la conclusion du poème ***Et caetera***, l'un des poèmes les plus célèbres du recueil **Pigments**, la rébellion armée pour mettre fin à la situation coloniale. S'adressant

> Aux Anciens Combattants Sénégalais
> Aux Futurs Combattants Sénégalais
> A tout ce que le Sénégal peut accoucher
> De combattants sénégalais futurs anciens

Il écrit :

> Moi je leur demande
> De commencer par envahir le Sénégal.

Comme Léon Gontran Damas, Aimé Césaire, dès les premiers mots du **Cahier d'un retour au pays natal** renvoie, dos à dos, « les larbins de l'ordre » (la police) et « les hannetons de l'espérance » (l'Eglise) pour prophétiser la révolution : « Les volcans éclateront ». Et, lorsque Senghor vint, en 1945, ce fut chanter la beauté de la femme noire, les paysages du Cayor et du Baol, la quiétude « au cœur pastoral du Sine », la douceur de la nuit… en un mot, tout ce qui, ses années de jeunesses durant a constitué les charmes du « Royaume d'enfance ».

On pourrait le lui reprocher. Certains, comme Stanilas Adotévi le lui ont reproché et, avant lui, les étudiants noirs lors d'un colloque organisé à Paris en 1961 et sur lequel nous

[1] Editions G.L.M. 1937.

reviendrons dans la partie consacrée à la réception de l'œuvre littéraire en France. Mais lui, imperturbable, comme qui récidiverait, publiera, trois ans après **Chants d'Ombre**, **Chant pour Naëtt**. Encore des chants, pour dire le nom de « la fille d'Arfang de Siga » : Naëtt. En 1956, ce sera **Ethiopiques**. Dans la dernière partie de ce recueil, le poète regroupe une série de poèmes d'inspiration personnelle sous le titre générique d'***Autres chants***. On notera l'importance du déterminatif ***autres.*** En 1961, **Nocturnes** est publié. Les exigences de la Princesse de Belborg ont conduit le poète à remanier **Chants pour Naëtt** qui devient ***Chants pour Signare***. C'est également avec **Nocturnes** que les élégies font leur apparition dans la poésie de Senghor. Elles y sont au nombre de cinq : ***Elégie de Minuit***, ***Elégie des Circoncis***, ***Elégie des Saudades***, ***Elégie des eaux*** et ***Elégie pour Aynina Fall***. En 1968, ***l'Elégie des Alizés*** est publié. Elle sera reprise, en 1979, dans le recueil **Elégies majeures** et augmentée de six autres élégies.

Donc, au total, onze élégies déjà publiées, une douzième, ***Elégie pour Soundiata Keïta*** annoncée. Or, avec l'élégie, nous restons toujours dans le domaine du chant car, d'après l'une de ses étymologies, « élégie » signifie « chant de deuil ».

Après **Elégie majeures**, Senghor commence à rédiger ***Chansons du Farba Kaymôr***. Par la suite, le projet a été abandonné. Mais le titre choisi mérite que l'on retienne : ayant commencé avec des chants, en 1945, Senghor, en 1980, est resté fidèle à une orientation première : chanter.

De toute sa production poétique, seul le recueil **Lettres d'hivernage**, publié en 1973, est dépourvu de toute référence à un accompagnement musical. Hubert de Leusse trouve une justification à ce fait. Dans son essai **Des Poèmes aux Lettres d'hivernage**, il écrit : « Les **Lettres d'hivernage** sans doute relèvent-elles du genre épistolaire !… Voici pourquoi Senghor ne réclame pas ici que ses poèmes soient accompagnés d'instruments de musique, comme en ses autres œuvres »[1]

Pourtant, bien qu'il n'ait pas sollicité les instruments de musique pour accompagner la scansion des poèmes de **Lettres d'hivernage**, le chant, dans ce recueil, ne perd pas ses droits. C'est encore Hubert de Leusse qui, en effet, présente le recueil comme « une sonate

[1] Op. cit. Page 89.

orchestrée où se font entendre, successivement ou à la fois, tous les instruments et tous les timbres »[1] Et, à propos du poète, il écrit : « Reste que l'auteur des « Lettres » est un dyâli, un « chantre ». Reste que ce dyâli veut faire de ses missives, et même de ses billets, des hymnes à l'honneur de la Bien Aimée. Reste qu'il ne peut écrire sans chanter… » [2]

Ainsi, Léopold Sédar Senghor, comme les *dyâlis* de son Sénégal, « ne peut écrire sans chanter ». Voilà qui amène à se poser trois questions : Que chante Senghor ? Quelques sont les ressources que lui offre l'élégie ? Pourquoi les « chansons du Farba Kaymôr » ont-elles été interrompues ?

2. Chant et engagement

Certes, Léopold Sédar Senghor a accordé une grande importance au chant. Mais, peut-on pour autant le considérer comme ce « chanteur inutile » qui, « quand les haines et les scandales tourmentent le peuple agité », « prend ses scandales » « et s'en va… par la porte de la cité » ?[3] Il faut se garder, pour répondre à la question, d'une déduction hâtive. Senghor compose des « poèmes-chants », rédige des vers élégiaques. Mais il ne se contente pas d'opposer la douceur d'une Afrique édénique (idéalisée selon certaines critiques, européens en particulier) au caractère infernal du « monde défunt des machines et des canons »[4] Il saura se garder de se laisser fasciner par les « yeux surréels » des « signares », « à l'ombre verte des vérandas », de se laisser séduire, au sens étymologique du terme, par « Soukeïna à la peau de soie », « la princesse de Belborg » ou par « Nolivé aux bras de boa, aux lèvres de serpent minute ». Bien sûr, dans ***Chaka***, il se présente comme

> *L'amant de la nuit aux cheveux d'étoiles filantes (…)*
> *Le poète du royaume d'enfance.* [1990 : 130].

Mais, c'est pour préciser, tout de suite, qu'il est également *… le créateur des paroles de vie*

---

[1] Op. cit. Page 88.
[2] Op. cit. Page 89.
[3] cf. Victor Hugo, **Les Rayons et les Ombres**.
[4] Ces expressions placées entre guillemets sont tirées des poèmes de Senghor.

De même, dans le poème ***L'Absente***, à l'intention des jeunes filles louant en lui le Champion, Senghor fait remarquer que sa gloire

> *Est de chanter la mousse et l'élime des sables*
> *La poussière des vagues et le ventre des mouettes,*
> *La lumière sur les collines*
> *Toutes choses vaines sous le van, toutes choses*
> *Vaines dans le vent (…)*
> *Toutes choses frêles (…), toutes choses très belles* [1990 : 110].

Mais, s'il chante « les choses futiles », c'est pour qu'elles fleurissent sous sa nomination. D'autre part, il sait [1990 : 202] :

> *Le chant n'est pas que charme, il nourrit les têtes laineuses de (son) peuple*
>
> .

Aussi, même écartelé entre Isabelle et Sukeïna, l'Europe et l'Afrique, quand sonne « l'heure de l'épreuve », il choisit

> *… (son) peuple noir peinant, (son) peuple paysan, toute la race paysanne par le monde.* [1990 : 30].

Face aux différentes formes d'agressions montées à l'assaut de notre continent, il se dresse « droit débout » et se substituant au « grand père de (son) grand père », il défie :

> *« On nous tue Almamy ! On ne nous déshonore pas ».*

Donc, dès le départ, comme Césaire, comme Damas, Senghor a su donner le ton : sa poésie sera une poésie militante. Elle se fera l'expression d'une quête et d'une lutte, avec l'intention bien précise de réhabiliter ceux que quatre siècles d'oppression ont fini par ravaler au rang de bêtes de somme.

Seulement, sa poésie, son chant ne se limite pas à l'expression de cette quête et de cette lutte. La plus influence de ses « Trois Grâces », Marône Ndiaye, lui a enseigné ce qu'est la poésie, au cours d'un de leurs entretiens, dans les années 1940. A Edouard Maunick, il rapporte les propos de la poétesse populaire de Joal Fadiouth :

> *Je me rappelle Marône Ndiaye près de qui j'avais fait une enquête sur la poésie populaire et je lui ai demandé : « Marône, combien de poèmes tu as composés » ? « Elle m'a dit : « Environ deux mille ». Et je lui ai demandé de nouveau : « Que signifient tes poèmes » ? « Elle m'a répondu « Mes poèmes racontent toute ma vie » Et en analysant ses poèmes, en lui posant des questions précises non pas sur le sens de son message, mais sur les circonstances, j'ai vu que Marône, pendant quelque trente ans, avait chanté ses amours, ses joies, ses souffrances.*

De cette déclaration, il déduit : « Il en est ainsi de moi » et tire la conclusion : « C'est ça la poésie : raconter ou mieux chanter les histoires du coeur ». Voilà qui aide à comprendre une différence entre Senghor et Césaire : celui-ci a choisi de restreinte les limites de son inspiration pour n'exprimer que son peuple : celui-là a choisi de faire de sa poésie l'expression « d'idées sentiments » très diverses.

Que Senghor soit un poète engagé est incontestable. Seulement. Il a compris que si l'art peut servir l'engagement, l'engagement n'épuise pas le sens de l'art, comme le fait remarquer Mikhael Dufrenne : « l'artiste peut aussi s'engager (…) Mais cet engagement ne commande pas dans le poète le destin de la poésie (…) Si l'artiste s'engage, c'est en tant qu'homme et non en tant qu'artiste. Mais l'homme peut vouloir contrôler l'artiste et que ses opinions apparaissent dans son art. Certes, et c'est à son honneur : mais cet engagement n'orientera ni ne modifiera pas sa pratique d'artiste : qu'il change d'idée, il ne changera pas pour autant de style[1] ». C'est bien la même idée que Senghor fait noter, en prenant la défense de Laye Camara et de Lamine Niang, un romancier et un poète qui [1964 : 158] :

> *… ont compris que l'art n'est pas d'un parti s'il n'est pas nécessairement apolitique (…) compris qu'un poème n'est, pas un article de journal, ni un roman, une thèse ou un pamphlet.*

Du reste, considérer l'engagement comme un credo auquel il faille obligatoirement se soumettre avant d'écrire, c'est, selon le poète sénégalais, poser un faux problème dans la mesure où [1977 : 20] :

> *Toute culture est révolutionnaire, en ce sens qu'elle est, dans l'espace temps, intégration de l'homme au monde et du monde à l'homme.*

[1] Op. cit. Page 40.

Aussi, considérant qu'à propos de l'engagement de l'artiste il existe « un malentendu persistant », il fait comprendre [1977 : 20] :

> *Dire que l'art nègre – et la bonne littérature est art – est* ***réactionnaire*** *ou* ***révolutionnaire,*** *comme on l'a fait, c'est se complaire dans la confusion.*

En définitive, Senghor ne conçoit pas que l'engagement puisse constituer une restriction, un frein à la liberté créatrice. Le poète écrit pour s'extérioriser. Il a le droit de varier ses sources d'inspiration. C'est ce droit qui autorise Senghor à s'inspirer de l'événement public, comme de l'événement privé. De la mission du poète, il a une haute idée. Poète – député, puis poète – président il conçoit poétique comme une tâche et une joie :

> *Ma tâche est d'éveiller mon peuple aux futurs flamboyants*
> *Ma joie de créer des images pour le nourrir, ô lumières*
> *Rythmées de la parole !* [1990 : 271].

Ce qu'il chante, c'est aussi bien les choses futiles que les choses sérieuses car, dans l'univers qui nous entoure, tout est objet de poésie, tout est susceptible d'être chanté : la patrie comme la femme, le peuple comme la famille, la révolution comme l'amour. L'artiste, le poète peut s'engager. Mais Senghor distingue les buts du parti et les différencie de ceux de l'art, dans son texte intitulé ***Socialisme et Culture*** :

> *Le parti a essentiellement des buts pragmatiques. Il s'agit pour lui, de transformer le monde grâce à des mots d'ordre précis et à des techniques scientifiques efficaces. La mission de l'Art est, à la limite, comme le veut Rimbaud, de « changer la vie », dans la mesure où la vie ne se limite pas à la nourriture, au vêtement et au logement. Elle est, plus précisément, de nous faire dépasser les apparences des êtres et des choses pour pénétrer dans leur réalité profonde et nous y identifier. Elle est de substituer, à notre vision factuelle et fragmentaire, une vision cosmique, c'est à dire totale, de l'univers. Elle est d'intégrer notre monde dans l'univers. La guerre d'art, comme le suggère un commentateur de Breton n'est pas une guerre de plans quinquennaux, mais « une guerre d'images ». C'est notre sens cosmique, par quoi nous vivons heureux, qu'il s'agit de nourrir et de développer par l'œuvre d'art. C'est dire que l'art n'est pas moyen, comme le Parti, mais fin.*[1971 :187-188].

Senghor ne préconise pas « l'art pour l'art » qui, selon lui, est « absence d'art », il préconise le respect des droits du poète afin que celui-ci puisse chanter sa vie, sa vision du monde.

3. Les épîtres

Du mot *épître,* comme prédemment annoncé, nous avons retenu la définition admise depuis le XVIè siècle lettre présentée sous forme de vers. Dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor, on peut distinguer deux sortes d'épîtres : celles qui se trouvent, ou isolées ou regroupées dans des recueils appartenant à d'autres genres (chants ou élégies) et celles qui, à elles seules, constituent la matière d'un recueil comme **Lettres d'hivernage**. Nous étudierons les épîtres à partir de cette distinction.

3.1. Avant et après « Lettres d'hivernage », les épîtres isolées

On en trouve une, dans **Chants d'Ombre** : ***Lettre à un poète*** ; une, dans **Hosties noires** : ***Lettre à un prisonnier***, une dans **Elégies majeures** : la deuxième strophe de ***l'Elégie pour la Reine de Saba***.

Lettre à un poète est une épître adressée à Aimé Césaire. Après « les années ardentes » du Quartier Latin, ce dernier, de retour à la Martinique avait adhéré au Parti Communiste Français. Senghor considère cette adhésion comme erreur, la seule idéologie susceptible d'être la leur étant la négritude. Il le lui signifie. Après avoir adressé

> *Au frère aimé et à l'ami, (son) salut abrupt et fraternel !*

Il évoque le passé, les moments d'enthousiasme passés ensemble lors de la découverte des « valeurs civilisatrices du monde noir » :

> *Me charme par-delà les années, sous la cendre de tes paupières*
> *La braise ardente, ta musique vers quoi nous tendions nos mains et nos cœurs d'hier.*[1990 : 12].

Cette évocation du passé est suivie du rappel de la mission qui a été et doit rester celle du poète militant de la négritude : chanter

Les Ancêtres, les Pinces et les Dieux, qui ne sont fleurs ni gouttes de rosée ? [1990 : 12].

De ***Lettre à un prisonnier***, nous avons déjà parlé. Il s'agit de la lettre adressée par Senghor à ses camarades de captivité du *Front Stalag 230*, ces tirailleurs sénégalais auprès de qui il avait recueilli et traduit des poèmes oraux. Le poète s'adresse en particulier à Koly Ngom, originaire du village de Tyâné. Il lui fait part de l'ennui qui est le sien, après sa libération :

Je t'écris parce que mes livres sont blancs comme
L'ennui, comme la misère et comme la mort. [1990 : 83].

Libéré, il en est arrivé, une fois de retour à Paris, à regretter l'atmosphère des veillées reconstituées au camp. En définitive, ce ne sont plus ses compagnons de captivité qui sont prisonniers, c'est lui qui l'est :

Je t'écris dans la solitude de ma résidence surveillée
Et chère – de ma peau noire [1990 : 83].

Ce dont il souffre, c'est le racisme des Blancs :

Je ne reconnais plus les hommes blancs, mes frères
Comme ce soir au cinéma, perdus qu'ils étaient
Au-delà du vide fait autour de ma peau. [1990 : 83].

Cette lettre, datée de juin 1942, se termine par l'expression d'un désir : reprendre

ma place encore tiède, autour du poème et…
Que nos mains se touchent en puisant dans le riz
Fumant de l'amitié
Que les vieux mots sérères de bouche en bouche passent
Comme une pipe amicale. [1990 : 84].

Enfin, l'épître insérée dans ***L'Elégie pour la Reine de Saba***. Elle s'inspire de l'échange de messages sous forme d'énigmes, entre Salomon et Balkis[1] avec une légère modification.

[1] Balkis, pour les Arabes. Madéka, pour les Hébreux. Elle régna sur un immense royaume s'étendant de la part et d'autre de la Mer Rouge, d'une part, du sud égyptien au Lac Victoria, d'autre part. Ce royaume dont la capitale était Saba (Mareb, selon A. Malraux) englobait les actuels Ethiopie, Soudan, Kénya, Yémen. Bien que riche et puissante, la reine s'ennuie. Alors, on lui apprend que le roi Salomon possède le remède contre le mal dont elle souffre. Elle lui fit parvenir un message sous forme de rébus, gravé sur des plaques d'ivoire enfermées dans un coffret de jade en forme de lion. Pour prendre connaissance du message (en le déchiffrant), il fallait commencer

Selon la tradition hébraïque, c'est Balkis qui entendit parler de Salomon, de sa puissance, de sa richesse et de sa sagesse et qui adressa un message auquel le roi répondit. Dans le poème de Senghor, c'est le roi qui entendit parler de la reine :

> *Donc, des caravaniers m'avaient dit sa beauté,*
>
> *Fille de l'Ethiopie pays de l'opulence, de l'Arabie heureuse*
> *Je ne sais plus.* [1990 : 334].
>
> ...
> *Ils m'ont dit sa bravoure d'amazone, sa langue de*
> *Soie fine, la poseuse d'énigmes.* [1990 : 335].

C'est également le roi qui, le premier tombe amoureux de la reine et lui fit parvenir un message, sous forme d'énigme :

> *Je retins mon cœur au bord du ravissement. Les six mois furent longs à ma poitrine*
> *Jusqu'au jour où je confiais ma récade au Maître des secrets : Gueule du lion et Sourire du Sage.* [1990 : 335].

La reine répondit de la même manière et, dans sa réponse, véritable « cantique de joie » souligne les qualités du roi qui l'ont conquise. Parmi ces qualités : la sagesse, la bravoure et la force :

> *« O Roi de la sagesse, tu es bien plus subtil que le serpent*
> *Mais lion qui fais face et debout quand on te charge,*
> *Lycaon qui dévore ta proie au galop*
> *Tu es plus fort que l'arc bandé par l'Ethiopien »(...)* [1990 : 335-336].

Mais aussi, la beauté :

> *« Car tu es splendide en l'aurore juvénile, et jasmin sauvage au matin sonore.* [1990 : 335-336].

Et, par dessus tout, ses dons d'artiste, de danseur :

---

par percer le secret permettant d'ouvrir le coffret sans le briser. Salomon y réussit, comme il réussit à déchiffrer le message et, à la place des plaques d'ivoire, mit un rouleau de papyrus sur lequel figurait, la transcription image par image, du rébus, ferma le coffret et le fit parvenir à la reine. C'est à la suite de cet échange de correspondances que celle-ci se rendit à Jérusalem.

> *« Que tu es beau lorsque tu danses ! Tu virevoltes comme le papillon*
> *Comme l'oiseau royal les ailes déployées, tu tournes lentement ».*

Ce danseur est également un excellent musicien. Aussi, la conclusion de l'épître est-elle

> « *O mon Sage ô mon Poète – ô ! faisant danser tes doigts sur les cordes de ta kora* ». [1990 : 336].

Avec cet échange de correspondance entre le Roi et la Reine, entre le Poète et « la Poseuse d'énigme », prend fin l'étude des épîtres isolées. Celles-ci sont des factures diverses et cela s'explique : elles sont inspirées par des circonstances différentes les unes des autres, bien des années qui séparent leur rédaction.

3.2. Avant « Lettres d'hivernage », les épîtres regroupées

Il s'agit d'un ensemble de six poèmes composés à Gonneville sur Merville en 1953, regroupés sous le titre générique de ***Epîtres à la Princesse*** et insérés dans le recueil **Ethiopiques**. La date de leur composition et les déclarations du poète font ressortir que ces épîtres s'inspirent à la fois de l'événement privé et de l'événement public.

D'abord, de l'événement privé. Les « épîtres à la Princesse » sont publiées sous la dédicace :

A LA MARQUISE JOSEPHINE DANIEL DE BETTEVILLE.

Or celle-ci est la grand-mère de Colette Hubert que le poète épousera en octobre 1957, après son divorce d'avec Ginette Eboué. La rencontre avec Colette lui fournit l'occasion de chanter la femme blanche comme, dans les années 1940, il avait chanté la négresse. Il nous le confie lors de notre entretien :

> *Avec **Chants pour Naëtt**, il s'agissait essentiellement de chanter la femme noire, tandis qu'avec les **Epîtres à la Princesse**, je chante la femme blanche, la Normande, je chante ma femme.*

Ensuite, de l'événement public. L'auteur de épîtres n'est pas que l'amant (au sens classique du terme) de Colette Hubert, il est également le député de l'Outre-Mer représentant la colonie du Sénégal au Palais Bourbon. Aussi, par delà son échange de propos courtois avec celle qui, quatre ans plus tard, allait devenir sa femme, est ce à l'Europe et singulièrement à la France, qu'il s'adresse. Il a toujours présenté l'Europe et Afrique comme deux mondes complémentaires. Député, il a ardemment œuvré à la réalisation de l'Eurafrique. Aussi, les ***Epîtres à la princesse*** expriment elles ses préoccupations politiques, son désir de dialoguer avec l'Europe, comme le laisse comprendre ce passage d'une lettre adressé à Janet G. Vaillant, le 8 octobre 1970 :

> *La princesse de Belborg symbolise, en dernière analyse, l'Europe occidentale. Je lui ai, il est vrai, donné les traits, transformés au demeurant – de celle qui devait devenir ma femme. Et j'ai dédié les épîtres à sa grand-mère, Madame de Betteville(…)*

A la Princesse de Belborg, il recommande la découverte de l'Afrique, la vie à deux, par delà les préjugés de race :

> *Princesse retient ce message. Vends manoirs terres et troupeaux. Vains seront les paratonnerres.*
> *Abandonne ton père abandonne ta mère. Les morts iront avec les morts et nous avons choisi de vivre.*[1990 - 140].

« L'avenir est au métissage », selon le mot de Charles de Gaulle constamment repris par Léopold Senghor. L'Europe ne saurait continuer à ignorer l'Afrique. Il lui faut franchir la Méditerranée et découvrir le

> *… pays de ma mère, la Mésopotamie où le sol est bien noir et le sang sombre et l'huile épaisse.*
> *Les hommes y sont de quatre coudées. Ils ne distinguent pas leur droit de leur gauche, ils ont neuf noms pour nommer le palmier mais le palmier n'est pas nommé.* .[1990 - 140].

Si l'Europe doit découvrir l'Afrique, celle-ci, en retour, attend beaucoup de celle-là, pour se moderniser, d'où les interrogations du poète :

> *Princesse ma Princesse, car à quoi bon sans toi mes terres orphelines*
> *Mais terres sans semences mes troupeaux sans étables mes vergers sans fontaines ?*
> *A quoi bon ma brousse et ma boue, ma négritude ma nuit sans soleil ?* [1990 - 146].

Telles sont donc les ***Epîtres à la Princesse*** : expression d'un amour idéalisé, pour véhiculer un message. Dix huit ans plus tard, la Normande inspira, au Poète, d'autres épîtres.

4. Les élégies

Comme précisé plus haut, avec les élégies, nous sommes toujours dans le domaine du chant. Mais, entre les recueils que nous avons regroupés sous la rubrique ***chants*** et les recueils contenant les élégies, il existe une différence notable. Cela, également, nous l'avons souligné, au départ. Ici, notre intention est de répondre à deux questions : Quelle conception Senghor a-t-il de l'élégie ? Quelle est la genèse du recueil **Elégies majeures** ? L'élégie est-elle « genre majeur » ou « poésie plaintive » ?

La critique nous a habitués à considérer l'élégie comme un genre mineur. Il faut remonter au XVIè siècle, au moment où s'amorçait une renaissance des arts et des lettres, en France, pour découvrir l'origine d'une telle conception. Dans sa **Défense et illustration de la langue française**, en réhabilitant les genres antiques et en recommandant de les préférer aux genres médiévaux, du Bellay rangea l'élégie parmi les genres mineurs[1] et retint, comme genres majeurs : l'ode, la tragédie, la comédie et l'épopée.

Au XVIIè siècle, Boileau dans son **Art poétique**, maintient la même distinction[2] et fit, de l'élégie, l'expression de l'amour brisé. C'est avec lui que l'on prit l'habitude d'adjoindre au mot « élégie », l'épithète « plaintive ». Et, de l'expression « élégie plaintive», l'on est passé à l'expression « plainte élégiaque ».

Aujourd'hui, nous entendons volontiers, par « poète élégiaque » un poète se lamentant sur son sort, sur un amour déçu. C'est à partir de l'acception communément admise depuis le XVIè

---

[1] A côté de l'épigramme de l'épitre de la satire et de l'églogue.
[2] D'où la nette démarcation entre le Chant Il et le Chant III de **l'Art poétique**.

siècle que Jean Girodet dans son **Logos**. **Grand Dictionnaire de la langue française** définit l'élégie de la manière suivante : « A partir du XVIè siècle, le mot élégie désignera un poème d'inspiration amoureuse, souvent mélancolique, exprimant parfois le deuil ou l'angoisse devant le destin ». Et Girodet de donner, comme exemple ***l'Elégie aux nymphes de Vaux***. Bescherelle Aîné ne définit pas l'élégie autrement. Dans son **Nouveau Dictionnaire National ou Dictionnaire universel de la langue française**[1], il écrit : « Petit poème dont les plaintes et la douleur sont le principal caractère et dont le style est généralement simple, délicat et surtout naturel, parce que le sentiment parle sans affectation ».

Girodet comme Bescherelle Aîné se fondent sur l'étymologie du mot pour donner leur définition : pour le premier, « élégie » vient du grec *elegeia* : chant de deuil[2] ; pour le second, il est formé de, « hélas » et, « dire ». L'helléniste Senghor a dû se rappeler cette étymologie en nous confiant, situant l'élégie par rapport à l'ode :

> *L'élégie est un chant de tristesse. C'est un chant de deuil, un chant de regret, tandis que l'ode, au contraire est un chant de triomphe.*

Cependant, il se peut que ceux qui présentent l'élégie comme un genre plaintif n'en ait retenu que l'origine latine. En effet, ce sont les Latins, Quintillien et Cornelius Gallus d'abord, Tibulle, Properce et Ovide ensuite qui lui ont donné le contenu dont héritèrent les XVIè et XVIIè siècle. Ils « ont été les premiers à réserver (le distique élégiaque) à l'expression personnelle d'une émotion devant la vie et la mort, la nature et l'amour.»[3] Or, les Grecs, avant les Latins, ont pratiqué l'élégie, et de manière différente. Chez eux, l'élégie se définit plus comme un poème à forme fixe que comme l'expression de la plainte. Ce poème à forme fixe est constitué de distingue et chaque distique est formé d'un hexamètre suivi d'un pentamètre.

D'autre part, l'on n'est plus unanime à admettre l'étymologie qui fait de l'élégie « un chant de deuil ». Des lexicologues le font dériver de ***elegos*** qui, en grec, signifie « flûte de roseau ». Ces nouvelles données amènent des spécialistes de la littérature grecque comme Jules Humbert et Henri Berguin à écrire : « les érudits alexandrins expliquaient le mot « élégie »

---

[1] Editions, Garnier Frères. Comme sous titre, on lit « Dictionnaire qui a procédé à l'examen critique des principaux dictionnaires contemporains tels que ceux de l'Académie, **Littré** et **Larousse**.

[2] C'est peut être en se fondant sur cette étymologie que Tissot, cité par Bescherelle Aîné, écrit : « C'est vrai semblablement sur un tombeau que l'élégie fit entendre pour la première fois ses tristes accents ».

[3] In **Encyclopédie** « **Clartés** » Editions techniques, Paris, 1957, page 6.

par des étymologies grecques (έ λέγειν, « dire hélas » έλεεΐν, « avoir pitié) : de nos jours, on admet qu'il représente un mot arménien signifiant « flûte »[1]. Il est certain en tout cas que l'explication d'après laquelle « élégie » voudrait dire poésie plaintive n'est guère justifiée par les premières œuvres littéraires, où l'élégie est au service des inspirations les plus diverses : guerrière avec Callinos et Tyrtée, amoureuse avec Mimnerve, elle est sentencieuse et philosophique avec Solon, Théognis, Phocylide »[2] Cette nouvelle acception conduit Bescherelle Aîné à préciser : « Bien que le caractère principal de cette poésie soit la tristesse, l'élégie s'élève parfois à la hauteur de la poésie héroïque »[3] et à conclure : « L 'élégie déplore aussi les désastres d'une nation et s'élève alors à toute la hauteur, à toute l'éloquence de la poésie lyrique »[4] Bescherelle Aîné aurait pu compléter ses précisions en ajoutant que l'élégie est un genre majeur du lyrisme personnel dont les deux autres genres majeurs sont l'iambe et

---

[1] Les travaux récents ont permis une approche plus fine, plus précise, du mot Elégies. Ainsi, dans Histoire **de la littérature grecque** de Suzanne Saïd, Monique Trédé et Alain Le Boulluec, nous lisons : Aborder la poésie élégiacque des Grecs avec des souvenirs de Boileau et d'André Chénier, de la « plaintive élégie en longs habits de deuil », ou de « la tendre élégie » a « la grâce touchante » ménagerait sans doute surprise et déception. Car l'éligie que célèbre notre poésie classique et que définissent nos dictionnaires (« un petit poème dont le sujet est triste et tendre », *Littré*) nous vient de l'élégie érotique *romaine* et de son maître alexandrin, Callimaque. L'élégie grecque de l'époque archaïque est tout autre. Pour les Grecs, l'*élegos* (έλέγος) est un poème exécuté avec un accompagnement de flûtes ; le mot apparaît pour la première fois dans une dédicace a Héraclès d'un certain Echembrotos, vainqueur de l'épreuve de « chant flûté » (*aulodie* en grec) aux Jeux pythiques. C'était aussi un poème funêbre et l'on a été tenté de mettre en relation *élegos* avec un mot comme *eleleu* qui désigne le gémissement des femmes.. Sur ce mot, le grec a formé *élégeion*, nom du distique élégiaque, et le féminin *élegeia*, l'élégie, une suite de ces mêmes distiques. Mais la poésie funèbre n'a représenté qu'une part relativement faible de la production élégiaque, pour autant, du moins, qu'ion puisse en juger, car de ce genre qui fut fécond il ne nous reste que des bribes…
Formellement, l'élégie est très proche de l'épopée. Elle se définit par un mètre proche du mètre héroïque, le distique élégiacque, composé d'un hexamètre dactylique- qui est le mètre « héroïque » - et d'un pentamètre qui en est la forme réduite…
Par tous ces traits, et bien qu'elle soit accompagnée par la flûte et non par la cithare, ce genre « lyrique » est proche de l'épopée. Mais l'élégie se distingue du poème épique par le lien qu'elle entretien avec l'*actualité* ; le poète élégiaque s'adresse à des contemporains pour leur parler d'événements dont ils furent témoins ou auteurs… (Op. cit. Pages 76 – 77).

[2] **Histoire illustrée de la littérature grecque**. Editions Didier, 1947 Page
Que « élégie (soit) au service des inspirations les plus diverses » se trouve illustré par ces lignes extraites de **l'Encyclopédie « Clartés »** : « A l' origine, elle exprimait la tristesse, mais elle évolua rapidement selon La personnalité des poètes. Archiloque de Tarce passait pour l'avoir créée, mais, s'illustra surtout dans la poésie iambique. Nous n'avons guère qu'un seul texte de Gallinos d'Ephèse (première moitié du VI^{è} siècle) ; il exalte les sentiments patriotiques. C'est son compatriote Tyrtée de Sparte qui, avec l'**Eunomie** et les **Exhortations** sut le mieux exhorté les jeunes gens à mourir sur le champ d'honneur. Alors que Mimnerne adresse ses élégies mélancoliques à la joueuse de flûte Nannô, Solon le grand législateur athénien glorifie la justice et les devoirs du citoyen. Les œuvres de Théogonie de Mégare (deuxième moitié du VI^{è} siècle) ont été défigurées par les anthologies scolaires : ils n'en ont rien retenu que les préceptes moraux bien qu'ils paraissent avoir célébré tous les plaisirs humains »

[3] Ibidem.

[4] Ibidem.

l'ode.[1] L'helléniste Senghor est également d'accord avec ce point de vue, comme le confirme sa réponse à l'une de nos questions :

L'élégie, dans mon esprit, est un genre majeur de la poésie.

En définitive, Senghor ne se contredit il pas, dans sa définition de l'élégie ? A notre avis, non. Il a tout simplement conservé du mot l'acception peu commune. Il a su admirablement exploiter les deux significations du mot, et c'est Marmontel qui le souligne : « Comme les froids législateurs de la poésie n'ont pas jugé digne de leur sévérité, elle jouit encore de la liberté de son premier âge »[2] C'est en jouant sur cette liberté que Senghor sut faire, de l'élégie, l'expression des sentiments les plus variés. Sur les douze élégies qu'il a publiées, cinq lui sont inspirées par la disparition d'êtres chers (Aynina Fall, un leader syndicaliste assassiné ; Jean Marie, un jeune coopérant français du contingent ; Martin Luther King, apôtre de la non violence et champion de la lutte pour le respect des droits civiques des Noirs aux Etats-Unis, Georges Pompidou, Président de la République Française, ancien condisciple du poète au lycée Louis – le Grand et, enfin, son fils, Philippe-Maguilen Senghor). Les sept autres sont consacrés à des thèmes aussi variés que la douleur engendrée par la solitude et la claustration (***Elégie de Minuit***), la quête des origines et la nostalgie du passé (***Elégies des Saudades***), la foi en la renaissance après la crise (***Elégies des eaux***), l'initiation (***Elégie des circoncis***), la résistance des Arabo-Berbères aux différentes invasions européennes (***Elégies de Carthage***) et, enfin, l'amour (***Elégie des Alizés*** et ***Elégie pour la Reine de Saba***).

VI. LES ELEGIES MAJEURES ET LES IMAGES DU POETE POETISE

Léopold Sédar Senghor, depuis la seconde moitié des années 1950 a découvert les ressources qu'offre, à un poète, l'élégie. Ces dernières années, ses préférences vont à ce genre, comme permettent de la constater ses déclarations à propos de ses projets.

Cependant, qu'il ait choisi de rédiger des élégies ne signifie nullement une orientation vers une poésie plaintive. S'il a rédigé des élégies, il n'est pas un élégiaque au sens où le vulgaire comprend ce terme. L'élégie senghorienne ne fait pas que se lamenter sur la mort. Elle chante

[1] C'est au VIIe siècle que sont nées, en Grèce, les deux formes de lyrisme : le lyrisme personnel et le lyrisme choral. Et le genre qui exprimait le chant funèbre, le thrène relevait, non du lyrisme individuel comme l'élégie, mais du lyrisme choral.
[2] Cité par Bescherelle Aîné dans son dictionnaire.

aussi l'amour et l'amitié, l'engagement de l'homme d'Etat, du militant de la négritude, de l'humaniste. C'est dire que, dans ses élégies le poète apparaît sous différentes images.

1. Le solitaire et le nostalgique

Elégie de Minuit est, par la date de rédaction et par la place qu'elle occupe dans le recueil **Nocturnes**, la plus ancienne des élégies publiées par Senghor. Elle fut rédigée à la suite d'une opération de l'œil qui contraignit le poète à garder la chambre. C'est donc la claustration et l'inactivité qui en découle qui inspire à Senghor ce poème.

Il se présente lui-même dans sa chambre, incapable de trouver le sommeil, seul, avec ses livres qui, compte tenu de son état, ne lui sont d'aucun secours :

> *Je tourne en rond mes livres, qui me regardent du fond de leurs yeux*
> (…)
> *Je suis debout, lucide étrangement lucide.*[1990 : 199].

Pourtant, il a des projets. Ambitieux, il veut réaliser. S'il est obligé de garder la chambre, il déborde d'énergie, de vitalité : il

> *… charrie dans (son) sang un fleuve de semence à féconder toutes les plaines de Byzance.* [1990 : 199].

Seulement, il ne peut agir, même si l'action, sous la forme d'une femme désirable, s'offre à lui. De même, il ne peut trouver un palliatif à sa solitude à travers l'acte poétique :

> *Plus ne peux m'apaiser la musique d'amour, le rythme sacré du poème.*
> [1990 : 199].

Ce qui rend désagréable la situation dans laquelle il se trouve, ce n'est pas la souffrance physique, c'est le fait d'être condamné à ne rien faire, à ne rien produire. C'est cette situation qui lui est insupportable, infernale :

> *Et si c'était cela l'enfer, l'absence de sommeil ce désert du poète*

> *Cette douleur de vivre, ce mourir de ne pas mourir*
> *L'angoisse des ténèbres, cette passion de mort de lumière.* [1990 : 199].

Avec ***Elégie de Minuit***, Senghor illustre donc la tradition selon laquelle l'élégie exprime la plainte. Il en est de même dans ***Elégie des Saudades***, mais pour une raison toute différente. Ce n'est plus la plainte, inspirée par la solitude et l'inactivité, mais la nostalgie.

Dans ce poème, il est question de *saudades*, un mot peu connu des francophones car il est d'origine portugaise. Voici l'explication qu'en donne Michèle Dorsemaine dans **Léopold Sédar Senghor**[1] : « Fruit de la contamination des mots latins *salutem* et *solitatem*, la *saudade* exprime ce qu'on appellerait le « spleen » en anglais, le « regret », la « nostalgie », le « vague de l'âme » en français. Du mot, Senghor lui-même a donné plus de précisions, dans son allocution à l'Académie brésilienne des lettres, le 20 septembre 1964. La *saudade*, selon Senghor, s'adressant aux Brésiliens :

> *... est, avec la delicadeza, une des expressions les plus humaines de l'humanisme_brésilien. Car la saudade, c'est, en même temps, le regret du paradis perdu, l'espoir d'un monde de plénitude et le sentiment aigu de votre, de notre situation actuelle, faire d'aliénations et de contradictions. Votre saudade, mais c'est l'expression de notre rêve à nous, hommes et femmes du Tiers monde.* [1977 : 28-29].

Les différents thèmes cités dans cette déclaration sont tous développés dans ***l'Elégie des saudades***. Il y chante la nostalgie de ce *siècle de l'honneur* où le guerrier nègre affrontait le *chamelier maure*, opposant à ses *ruses obliques, la droiture de (sa) lance, à (sa) ruse, (son) élan sans couture* :

> *C'était au siècle de l'honneur.*
> *La bataille était belle, le sang vermeil la peur absente.*
> *A l'ombre de mes dunes, chantaient les saudades de*
> *Mes gloires perdues.* [1990 : 204].

Il y chante, également, sa nostalgie des contrées lointaines et paradisiaques. En tant que député à l'Assemblée Nationale française, il a visité certaines îles des océans Indien et Pacifique. De Madagascar, il a gardé un souvenir inoubliable :

---

[1] Op. cit. Page 103.

Saudades des amours anciennes, saudades de mes saudades
Du vide immense et rouge de l'Imerina. [1990 : 204].

Une réception offerte en son honneur lui rappelle, par son faste, son atmosphère, ces temps merveilleux, à jamais révolus :

Une soirée lors en l'honneur de l'hôte, chez le Seigneur des Hauts plateaux
Parmi les bougies la soie des cheveux, le velours vivant des voix l'or des bras d'ombre
Lorsque jaillit la longue plainte de l'orchestre
Et du chœur à l'entour. Avez-vous jamais entendu ces chants des Hauts Plateaux, qui chantent un monde défunt
Où la passion est pure, les amours impossibles, les cœurs abîmes de vertige ?
[1990 : 205].

Elégie de Minuit et ***Elégie des saudades*** donnent une première dimension de la poésie élégiaque senghorienne : la dimension plaintive et nostalgique.

2. L'ami, l'amant et le père de famille

Senghor a chanté l'amitié dans deux élégies ***: Elégie pour Jean Marie*** et ***Elégie pour Georges Pompidou***. Les deux poèmes lui sont inspirés par des circonstances assez douloureuses : la mort d'un ami français qui avait accepté de venir servir au Sénégal, dans le cadre de la coopération et la mort d'un condisciple de Louis le Grand qui, « aux temps des copains » fut son meilleur ami. Certes, la mort de l'un comme de l'autre, l'afflige, le touche profondément. Mais, le ton dominant de ces élégies, ce n'est pas la plainte mais l'exaltation de l'amitié. Celui qui s'exprime dans ces deux élégies évoque la douleur d'être séparé de ceux qui lui étaient chers, la tristesse que cette disparition engendre :

Dans le printemps trop clair, je t'ai chanté de longs thrènes, comme en pays sérère.
(...)
Les thrènes tordaient leurs bras dolents, elles étaient tristes ndeïssane ! jusqu'aux larmes. [1990 : 328].

Mais l'art du poète amène ces élégies à ne pas être que simples chants funèbres. Son intention, en les écrivant, est moins de se lamenter que d'évoquer le passé et d'immortaliser les disparus :

> *Pour toi, rien que ce poème contre la mort* . [1990 : 329].

lit-on, dans ***Elégie pour Georges Pompidou***. Et, dans ***Elégie pour Jean Marie*** :

> *Moi que je prononce ton nom ton innocence, toi Jean Marie*
> *Pour que tu revives, ivre et pur !* [1990 : 281].

Poète de l'amitié, Senghor est également poète de l'amour. L'amour est l'un de ses thèmes favoris. Depuis **Chants d'Ombre** et durant toute sa carrière poétique, il a chanté aussi bien la Négresse que l'Européenne : Naëtt et la princesse de Belborg et il a eu de belles métaphores pour les désigner :

> *Un matin donc, arrivèrent en courant Isabelle la belle aux yeux de transparence bleue, Soukeïna de soie noire, sourire de soleil sur lèvres de mer !* [1990 : 270].

De lui-même, il a donné l'image d'un amant (au sens classique du terme) dans deux élégies : ***Elégie des Alizés*** et ***Elégie pour la Reine de Saba***.

Elégie des Alizés est dédié ***A Colette, ma femme***. Dans le poème, celle-ci n'est jamais nommée. Elle est uniquement suggérée par des métaphores amoureuses. Ainsi, elle est *laisse de sable et de tendresse, rivière de délices.* Ailleurs, le poète la désigne par des adjectifs substantivés : la *blonde,* la *Normande,* la *Conquérante*. Ses *yeux d'or vert* retiennent particulièrement son attention. C'est à elle qu'il fait appel pour le revigorer :

> *Fouette moi, tendresse, douceur de cyclamen, lumière aux sous bois de septembre : que je boive forces fraîches* [1990 : 278].

Les vocations de la femme s'accompagnent de nostalgie, à cause de son absence. Cette absence crée, autour du poète, le vide : (*vastes les stalles et vide le gynécée*) et le prive de

sommeil : *Et point de sommeil ô tornade ! ...* Elle lui fait poser des questions, d'un ton pressant :

> *Où es tu donc, yeux de mes yeux, ma blonde, ma Normande, ma Conquérante ?*
> *Chez ta mère à la douceur vermeille ? - ...*
> *Chez ta mère à la vigne vierge, avec le rouge gorge domestique, les merles et mésanges dans les flamboises ?*
> *Ou chez la mère de ta mère au chef de neige sous les Ancêtres poudrés de lys ?*
> [1990: 277].

C'est par le même procédé de la métaphore que Colette se trouve suggérée dans une autre élégie : ***Elégie pour Philippe Maguillen***. Philippe Maguillen était le troisième fils du poète. Il mourut tragiquement dans un accident de la circulation, le 7 juin 1981. Sa mort inspira cette élégie dédiée *A Colette, sa mère,* Celle-ci y est présentée comme *une fleur vaporeuse, la normande de long lignage aux yeux de moire vert et or* qui, *Sénégalaise aux Sénégalais s'était voulue.* Mais, dans ce poème, celui qui chante d'une voix éplorée, c'est moins l'amant que le père qui se lamente :

> *De notre automne déclinant il était le printemps : son sourire était de l'aurore*
> *Ses yeux profonds, un ciel cristallin et frangé d'humour*
> *Il était vie et raison de vivre de sa mère, lampe veillant dans la nuit et la vie.*

S'il se résigne, il n'exprime pas moins sa nostalgie *:*

> *O Prince de la gentillesse, nous aurons toujours soif de Ton sourire.*
> [1990: 295].

Donc, dans deux élégies, la *blonde Normande* fait son apparition. La dernière élégie de Senghor elle, chante l'Ethiopienne. Il s'agit de l'***Elégie pour la Reine de Saba***. Un poème d'amour, certes, dont, par endroits, la sensualité se confond avec l'érotisme :

> *De nouveau tes genoux fléchis au bout des longues jambes et galbées*
> *Nerveuses sous l'ondoiement des épaules, oh ! le roulis rythmé des reins*
> *Je dis les labours profonds du ventre de sable.*
> *Je me souviens de mon élan à ton appel, jusqu'à l'extase*
> *Du visage de lumière, quand tu reçus, angle ouvert cuisses mélodieuses*
> *Le chant des pollens d'or dans la joie…* [1990 : 339].

Mais, par delà l'amour, c'est l'Afrique que chante le poète :

> *…. L'Afrique noire, Féminité, Amour, Poésie, qui apparaîtra ici, dans la dernière des* ***Elégies majeures****, sous la figure de la Reine de Saba, avec qui, pendant des années, j'ai vécu en adoration.* [1990: 390].

Chanter l'Afrique, « le mythe, essentiel… »,

> *… l'Afrique depuis cinq siècles, comme le Christ, crucifiée par la Traite des Nègres et la colonisation, mais l'Afrique rédimée et, par ses souffrances, rachetant le monde, ressuscitant pour apporter sa contribution à la germination d'une civilisation panhumaine…* [1990: 390].

C'est là une intention qui mène Senghor à apparaître, dans ses élégies, comme un homme d'Etat et un humaniste.

3. L'homme d'Etat et le militant de la négritude

Senghor a commencé à publier des élégies alors qu'il était député. Devenu président, il a continué à en publier. Or, depuis les **Chants d'Ombre**, sa poésie s'inspire de l'événement public, et cela est resté une constante dans sa création poétique. Il n'est donc pas étonnant de constater que ses élégies s'inspirent de ses activités d'homme d'Etat, qu'elles expriment ses préoccupations de député et de président ; mais aussi, de ses préoccupations d'humaniste.

Les élégies contenues dans le recueil **Nocturnes** sont celles du député. Senghor venait de faire son entrée en politique. Il avait rompu avec la S.F.I.O. pour créer son propre parti : le Bloc Démocratique Sénégalais (B.D.S.) et marginaliser son principal adversaire politique. Me Lamine Gueye. Les électeurs de brousse lui ont fait confiance. Leur vote lui a permis de remporter les législatives de 1951. Conscient des responsabilités dont il vient d'être investi, il ne veut pas décevoir, et, dans ***Elégie des Circoncis***, il précise ce qu'il lui faut faire :

> *Maître des Initiés, j'ai besoin, je le sais, de ton savoir pour percer le chiffre des choses.*
> *Prendre connaissance des mes fonctions de père et de lamarque*
> *Mesurer exactement le chant de mes charges, répartir la moisson sans oublier un ouvrier ni un orphelin.* [1990: 206-207].

Avec l'emploi du néologisme *lamarque* (du sérère *lamane* : « maître de terre » et du grec *kratos* : « pouvoir ») le député Senghor se réclame, dans l'exercice de ses fonctions, de deux héritages : l'héritage négro-africain et l'héritage grec. C'est la fidélité à ce double héritage qui le différenciera des autres chefs africains, avec l'importance qu'il accordera aux problèmes culturels.

L'action du député a, pour cadre, non un Etat souverain, mais une colonie. Depuis l'arrivée des Européens (Portugais, Hollandais, Anglais, Français), à partir du XV^{è} siècle, le Sénégal a connu de grands bouleversements. Ses différentes structures (politiques, économiques et culturelles) ont été disloquées, anéanties. La décolonisation passe donc par la restructuration, la restauration de l'ordre, pour que fleurisse de nouveau, l'économie. La tâche est ardue, mais le nouveau député a un programme. Il l'expose dans la deuxième strophe de ***l'Elégie des saudades*** :

> *Capitaine ou laptot, je ne me souviens plus, je redresse*
> *debout la force de mes forts*
> *Leur soumission plus dure que leurs murs. J'ai haine du désordre.*
> *Ma mission est de paître les troupeaux*
> *D'accomplir la revanche et de soumettre le désert au*
> *Dieu de la fécondité.* [1990: 208].

La lutte pour la décolonisation est âpre. L'adversaire s'accroche à ses intérêts. Tous les moyens lui sont permis pour pérenniser sa domination et son exploitation du peuple colonisé. Tous les moyens, y compris l'assassinat. Aynina Fall, le « leader syndicaliste (Syndicats des cheminots africains), tombe en martyr. Au peuple qui le pleure et se lamente, désorienté, perplexe, le poète député, par la voix du coryphée, fait comprendre, dans ***Elégie pour Aynina Fall*** :

> *Voyez le laurier rose qui grandi sur les cendres. L'herbe repousse, tendre, pour les antilopes, après les incendies de novembre. Il a versé son sang, qui féconde la terre d'Afrique : il a racheté nos fautes ; il a donné*
> *sa vie sans rupture pour l'*UNITE DES PEUPLES NOIRS.
> *Aynina Fall est mort, Aynina Fall est vivant parmi nous.* [1990 : 217].

Cependant, si le colonisateur est à combattre, ses armes sont indispensables au colonisé. Les techniques de l'Europe sont nécessaires à une Afrique cherchant à s'émanciper et à prendre sa

place dans le concert des nations. Là également, c'est le poète député qui, par la voix du coryphée s'exprime, dans ***Elégie pour Aynina Fall*** :

> *Oui nous prendrons aux conquérants leurs armes comme nous l'avons toujours fait.*
> *Nous les tiendrons solidement en main, nous en ferons des signes fastes : une étoile d'or vert sur roue d'acier.* [1990 : 217].

Enfin, Senghor, député du Sénégal, n'oublie pas son appartenance à un vaste ensemble : l'Afrique. S'il lutte pour que se constitue le *bloc sans couture de la terre sénégalaise* (Op. cit. Page 241), c'est pour insérer ce bloc dans le *roc sans fissure des peuples africains* (Op. cit. Page 215).

En conclusion, les élégies du député exposent l'essentiel de sa politique dont elles indiquent les objectifs : la décolonisation, la renaissance et la mise en valeur, l'unité (nationale et africaine). Ce programme reste, dans ses grandes lignes, celui du poète devenu président. Il l'expose dans ***Elégie des Alizés*** [1990 : 272].

> *… il me faut bander mon cœur d'homme puis allumer la lampe, faire les comptes comme un bon Lamarque préparer l'avenir d'un long regard fertile.*

Les poèmes qui, initialement, constituaient le recueil ***Elégie des Alizés*** ont été rédigés dès 1965, soit cinq ans après l'accession à l'indépendance. Le Sénégal n'était pas encore frappé par la sécheresse qui, actuellement, désole le Sahel. Sous la direction du président, le pays connaît la prospérité, et celle-ci peut pousser, à la négligence :

> *Maintenant que les greniers craquent et que les taureaux sont lustrés*
> *Maintenant que les poissons abondent dans nos eaux, aux franges des courants marins*
> *Il ferait si bon de dormir sous les Alizés…*[1990 : 271].

Mais l'édification d'une nation moderne, qui se veut indépendante, est une tâche toujours recommencée. Alors que tout incite au repos, le poète président convie à l'action :

Or voici souches et khakhams livrés au feu, que les Terres font leur toilette
Pour semailles profondes ! Nous choisirons des semences de choix
De prédilection, semences des longes méditations
Que je me hâte pendant qu'il fait encore bon.

Cette exigence de l'action pour la construction nationale l'avait conduit, durant « cinq ans de silence », à ne rien publier comme poème. La priorité était alors à la politique :

Il fallait bien conduire le troupeau par tanns et harmattans.
Car la liberté est désert. [1990 : 267].

L'édification nationale ne lui fait pas oublier la nécessité de promouvoir l'unité africaine. Mais, avec les indépendances, l'Afrique offre le spectacle assez déplorable de la balkanisation. Pourtant, il existe des données réelles pour réaliser l'union, des fondements solides sur lesquels l'asseoir. Malheureusement, chaque chef d'Etat reste jaloux de la parcelle d'autorité dont il jouit. Celui qui, durant la colonisation, fut le leader des partisans d'une fédération entre la France et se colonies, constatant que les chances de réaliser l'unité africaine ne sont pas exploitées s'en prend à ses pairs :

O sourds ô politiques, mais n'entendez-vous pas la sève qui sourd à l'appel de l'austère?
N'entendez-vous pas les fleurs qui éclatent sous la monotonie de Popenguine ?
Ne voyez-vous pas les manguiers, et leurs promesses rousses, comme dans leur graisse pesante les bosses des bisons ? [1990 : 275].

En attendant que son appel soit entendu, Senghor se consacre au Sénégal. Il le dirige et le fait progresser, dans la voie du modernisme :

J'ai présidé les fêtes sous des plafonds austères, et les murs étaient durs et purs
Banni tout ce qui n'était pas algèbre ni géométrie. [1990 : 272].

Mais le progrès ne doit pas aliéner, mutiler. Le développement suppose industrialisation et culture. Senghor le sait, d'où l'attention particulière qu'il accorde à la création :

> *J'ai promu l'énigme au rang d'une institution, et seule la haute kôra fut à la hauteur de notre dessein.* . [1990 : 272].

S'il accorde tant d'importance à la création, c'est que l'homme d'Etat n'oublie pas qu'il est également un militant et un humaniste. Pendant plus d'un demi-siècle, il s'est dévoué pou *la défense et l'illustration de la négritude.* Le sens de son combat n'a pas toujours été compris. On lui a reproché d'être un nostalgique du passé, un raciste, un proconsul de la France au Sénégal. Dans son ***Elégie des Alizés***, il prend soin de préciser :

> *... Mais danger de l'âme citerne, qu'on vide quand les greniers sont dru dressés*
> *Danger d'hiverner pendant la belle saison,*
> *Ma négritude point n'est sommeil de la race mais soleil de l'âme, ma négritude vue vie* [1990 : 271].

Avec l'indépendance, cette négritude s'est enrichie grâce à l'apport de nouvelles données. Elle n'ignore pas les exigences du moment : édifier la nation, la défendre contre toutes les formes d'impérialismes et assurer son rayonnement à travers le monde. Aussi, le poète, président et militant, ajoute-t-il :

> *Ma négritude est truelle à la main, est lance au poing*
> *Récade…* [1990 : 271].

Mais, affranchir la race et lui restituer son dynamisme premier ne suppose pas haine des autres races : racisme. Ce n'est pas seulement la négritude qui, au XX^{è} siècle, traverse une période de crise : c'est l'humanité tout entière. Alors, parce que des ordres de priorité l'exigent, le militant a

> *... laissé sept ans la négritude sans eau pour que naisse la vision*
> *Et fleurisse la race humaine.* [1990 : 273].

C'est cette fraternité avec les autres races qui amène l'humaniste Senghor à chanter les « Arabo-Berbères qui sont le lien entre la Méditerranée et l'Afrique noire », dans ***Elégie de Carthage***. Magnifiant Hannibal, il écrit, faisant tomber toute barrière de race :

> *Sur le cou de l'Afrique nôtre, jamais tu n'as posé ton pied.*
> *Les Gétules et les Libyens, les Numides et Nasamons, les Massyles et Massaesyles, les Maures*
> *Les Garamantes à la peau de dain noir et de soleil, à l'extrême occident, les Ethiopiens, compagnons fidèles d'Atlas*
> *Tu les as tous reconnus de ta race. Et les Ibères avec les Berbères…*
> [1990 : 317].

Cette même fraternité avec les autres justifie que le militant de la négritude, chantant ses frères de la Diaspora, dans ***Elégie pour Martin Luther King***, prophétise une Amérique réconciliée avec elle-même.

> *… je chante avec mon frère*
> *La Négritude debout, une main blanche dans sa main vivante*
> *Je chante l'Amérique transparente, où la lumière est polyphonie de couleurs*
> *Je chante un paradis de paix* [1990 : 311].

Ainsi, les élégies permettent de cerner différentes images de Léopold Sédar Senghor : celle du solitaire souffrant de la claustration, du nostalgique regrettant « le paradis perdu », du poète de l'amour et de l'amitié, mais aussi, de l'homme d'Etat et du militant. Ce sont là des images bien connues de Senghor. Il en est pourtant une autre, une dernière sur laquelle, seuls quelques intimes ont dit quelques mots. C'est celle-là que nous allons tenter de cerner, avant de conclure.

4. Tel qu'en lui-même

Entré vivant dans la légende, Léopold Sédar Senghor a eu droit à tous les honneurs[1]. S'il ne les a pas refusés, il ne les a pas non plus recherchés avec ostentation. Il s'est toujours voulu modeste, très simple. Son ami, le Martiniquais Aimé Césaire en témoigne, dans une interview accordée à Annette Mbaye d'Erneville : « Senghor est un homme extrêmement simple, et cela a frappé d'ailleurs tous les Martiniquais[2]. Il n'est pas du tout un homme d'Etat dont la tête a été tournée par ses fonctions officielles – pas du tout – Il a l'habitude de dire : « je suis avant tout un paysan », et c'est vrai. C'est un grand lettré, c'est aussi un paysan je veux dire un homme de la terre, un homme du peuple »[3]

---

[1] Seul le Prix Nobel de littérature manque à son palmarès.
[2] L'interview a été réalisée en février 1974 ; lors de la visite de Senghor à la Martinique.
[3] **Voix d'Afrique** N°15.

Grandeur dans la simplicité, simplicité du paysan : Senghor confirme lui-même ces qualités que lui attribue son ami. Car il a eu l'occasion de se définir, d'une manière très concise, à la suite d'événements dramatiques. C'était en mai 1968. A la suite du « mai parisien », l'université de Dakar s'agite. Epaulant l'Union Nationale des Travailleurs du Sénégal, ou épaulés par elle, les étudiants contestent violemment le pouvoir. Quand il eut la situation bien en main, Senghor déclare, dans une allocution radio diffusée :

Je ne suis qu'un petit nègre aux cheveux crépus, mais un nègre têtu.

Ces deux indépendantes coordonnées expriment deux qualités complémentaires : la modestie et la détermination. Au mot « modestie », l'on peut préférer celui de « modération », en ayant à l'esprit que ce qui, en premier lieu, caractérise Senghor, est cette *kersa*[1] qu'il présente lui-même comme l'une des vertus majeures du Soudano-Sahélien.

Le fameux « connais-toi toi-même » est nègre autant qu'hellène. L'inscription qui orne le fronton du temple de Delphes se trouve également exprimée par la sagesse négro-africaine traditionnelle[2]. Et Senghor se connaît, comme l'atteste son compatriote, le journaliste Jean Pierre Ndiaye : « L'homme connaît la somme de ses ressources, leurs limites. C'est pourquoi, méthodique, il n'en abuse pas ».[3] La connaissance de soi entraîne la défiance vis à vis de l'orgueil et, sur ce point également, Jean Pierre Ndiaye confie : « Séduisant, il rassure. C'est là un de ces traits dominants et l'une de ses principales armes politiques. Ici, la maîtrise du verbe et l'usage de la sociabilité (l'art de recevoir) atteignent leur apogée » [4]. En définitive, la connaissance de soi et le souci de se garder de l'*ubris* ramènent à cette simplicité déjà

---

[1] Senghor définit ce mot, dans le numéro 1042 de l'hebdomadaire **Afrique nouvelle** : il s'agit « de la retenue, du sens de la mesure, de la maîtrise de soi ». Dans **Liberté 1**, il écrit : « Ce primat de l'honneur nous impose des devoirs. Ce sont : 1° La *térânga (honos*). C'est le respect, la politesse, les honneurs, que l'on rend à quelqu'un que l'on reçoit (de *teral* : respecter) ; 2° la *kersa (pudor*). C'est un mot synonyme, avec une nuance de pudeur, de réserve. Ajoutons deux devoirs particuliers : 1° *l'orma* (*gratis*). C'est la reconnaissance que nous devons à toute personne qui nous a obligés. 2° la *touyabô (pietas*). C'est la reconnaissance pieuse que l'on doit plus particulièrement à ses parents. « Prendre soin de sa mère, dit le proverbe, est du domaine de la *touyabo* » (Op. cit. Page 77).

[2] La sagesse bamanan enseigne, sous forme de proverbe : « Se connaître vaut mieux que savoir monter à cheval ; se connaître vaut mieux que savoir nager » *(yèrèdon ka fisa jidon yé ; yèrèdon ka fisa sodon yé)*

[3] **Jeune Afrique** n°666.

[4] Idem.

[5] Idem.

signalée par Césaire et à cette modération que note Jean Pierre Ndiaye. Pour la simplicité, Senghor lui-même confie :

> *Mon entourage me voit en tant que Président de la République, mais je voudrais qu'il me voit aussi en tant que compagnon. C'est la raison pour laquelle d'ailleurs je tutoie mes collaborateurs, qu'ils soient ministres, secrétaire général, directeur de cabinet, parce que je sens en eux des compagnons d'un même combat.*
>
> **Afrique Nouvelle** N° 1042

Et, on pourra ajouter, pour la modération, ces lignes de Jean Pierre Ndiaye : « Toujours égal à lui-même, modéré, prudent, habile et attentif, on comprend pourquoi il dédaigne de précipiter les événements d'aller au devant de l'histoire, de se porter sur les extrémités »

Ce sont ces deux traits de caractère que l'on retrouve dans les élégies. Ainsi, celui qui, durant treize ans a représenté le Sénégal au Palais Bourbon, qui, durant vingt ans eut à présider aux destinées d'une nation, sait que :

> *La splendeur des honneurs est comme un Sahara*
> *Un vide immense, sans erg ni hamada sans herbe, sans un battement de cils, sans un battement de cœur.*[1990 : 202]

Aussi, par delà cette vaine splendeur, par-delà ces fastes purement protocolaires, aime-t-il rappeler ses origines paysannes :

> *Seigneur, vous m'avez fait Maître-de-langue*
> *Moi le fils du traitant qui suis né gris et si chétif*
> *Et ma mère m'a nommé l'Imprudent, tant j'offensais la beauté du jour.*
> [1990 : 212].

On le présente couramment comme celui à qui tout réussit, qui réussit tout ce qu'il entreprend. Cela ne manque pas de le surprendre, d'où, dans ***Elégie pour Martin Luther King***, cette interrogation :

Qui a dit que j'étais stable dans ma maîtrise, noir sous l'écarlate sous l'or ? [1990 : 303].

A la présentation que l'on fait couramment de sa personne, il oppose une autre, dans ***Elégie pour Jean Marie*** :

Je suis le bourricot de Toko Waly qui ruait sous le bâton, le petit sérère tout noir et têtu. [1990 : 288].

Dans une interview accordée à l'hebdomadaire **Afrique Nouvelle** il a précisé la nature des rapports qu'il aimerait entretenir avec ses collaborateurs, souhaitant que ceux-ci le voient, moins comme le Président que comme le compagnon. De même, c'est en serviteur, non en Président qu'il se présente au peuple sénégalais, dans ***Elégie des Alizés*** :

Non, je ne suis pas prince au bandeau pourpre, pagne classique, poitrine crucifiée de cauris blancs
Je ne suis pas le guêpier de Nubie le gonoleck de Barbarie
Mais combassou du Sénégal, j'ai revêtu ma livrée bise. [1990 : 272].

L'image de Senghor donne de lui-même dans ce passage de l'***Elégie des Alizés*** esr à rapprocher de celle qu'il avait donnée de sa personne dans le poème ***L'Absente.*** Des jeunes filles, lors de la campagne électorale pour les législatives de 1951 l'accueillent à Louga en chantant :

Tu n'es pas leur honneur, tu es notre honneur (Nèkulo sèn ngor, Yadi sunu ngor)

Il leur répondit :

Mais je ne suis pas votre honneur, pas le lion téméraire, le lion vert qui rugit l'honneur du Sénégal.
Ma tête n'est pas d'or, elle ne vêt pas de hauts desseins
Sans bracelets pesants sont mes bras que voilà, mes mains si nues !
Je ne suis pas le conducteur. Jamais tracé sillon ni dogme comme le Fondateur
La ville aux quatre portes, jamais proféré mot à graver sur la pierre
Je dis bien : je suis le Dyâli. [1990 : 110].

Ainsi, il refuse le titre de guide pour celui, plus modeste, mais peut être plus valorisant, de poète. Cependant, cet homme qui se veut simple serviteur de son peuple possède un troisième trait de caractère : la détermination. Il a *récade bicéphale : Gueule du Lion et Sourire du Sage* et, parmi les qualités que la Reine de Saba retient de lui se note la détermination face à l'adversaire : il est *lion qui fait face et debout quand on (le) charge / lycaon qui dévore (sa) proie au galop*. Ces trois traits de caractère, la simplicité, la modération et la détermination nous mènent à tirer une conclusion sur les élégies de Léopold Sédar Senghor. Comme on a pu s'en rendre compte, celles-ci expriment les sentiments les plus divers. Elles sont, certes, chants funèbres, thrènes en l'honneur de Jean Marie, le jeune coopérant, de Martin Luther King, l'avocat des millions de Négro-Américains, de Georges Pompidou, l'ami et de Philippe Maguillen Senghor, le fils tendrement aimé. De même, elles permettent au poète de déplorer son propre sort, en se lamentant sur sa solitude, d'exprimer sa nostalgie. Mais les élégies chantent également l'Aimée, l'épouse, en la personne de Colette, la femme idéalisée, sous les traits de la Reine de Saba. Et, de l'amour, le poète s'élève à l'amitié avant de rencontrer son peuple, sa race, l'humanité tout entière. Les élégies deviennent, non plus chants de deuil, mais bien chants « en l'honneur des hommes rassemblés ».

CONCLUSION

De la présentation de la poésie de Senghor se déduit une série de remarques. Parmi celles-ci, il en est deux qui nous paraissent très importantes : les deux qui, précisément, l'ont sauvée de la monotonie.

La première remarque est qu'elle a su varier le ton en choisissant d'illustrer trois genres différents : le chant, l'épître et l'élégie. Ce choix des genres a une incidence sur la rythmique car on n'exprime pas la douleur provoquée par la disparition d'un être cher de la même manière que l'on chante la femme, exalte l'amitié, commune avec les autres.

La seconde remarque est qu'il a su se garder des pièges que l'engagement tend aux écrivains du Tiers-Monde. Pour Senghor, l'engagement n'est pas un critère valable pour réussir une œuvre d'art : toute œuvre réussie, toute belle poésie est engagée car, de par son efficacité, elle agit sur ceux qui en prennent connaissance pour l'apprécier. Senghor, poète, n'ignore pas les préoccupations du moment. Sa poésie est au service d'une cause. Mais, ce service, pour lui, ne doit pas étouffer le génie créateur. Voilà qui explique la raison pour laquelle ses

thèmes sont des plus variés. Il n'hésite pas à se placer au centre de sa création pour exprimer les autres, certes, mais pour s'exprimer aussi, pour se présenter sous différentes images. On le découvre, à travers ses poèmes : militant de la négritude, député, chef d'Etat, ami et amant, mais aussi, sous les traits d'un homme très simple ayant comme les autres ses peines et ses joies. Floraison d'images donc ! Mais, comme il le fait constamment remarquer, les images à elles seules ne suffisent pas pour que soit réalisé le poème. Elles ont besoin d'être choisies, disposées selon un ordre et rythmées. Elles ont besoin du concours du style. Aussi, après l'étude de la poésie, celle de la poétique. C'est l'objet du chapitre suivant.

LA POETIQUE
ET L'UNIVERS IMAGINAIRE DU POETE

L'Afrique noire compte beaucoup de poètes. Mais peu d'entre eux seraient capables de fournir des renseignements sur leur art. Ce fait assez paradoxal se comprend : nos poètes, dans
leur majorité, accordent plus d'importance au message qu'à l'expression. Ils écrivent, racontent mais ne créent pas. Sur ce point, Léopold Sédar Senghor se différencie d'eux. Ce qui l'intéresse, c'est moins le message que la manière dont il est proféré. S'il se prononce sur sa poésie, ce n'est pas pour dire ce qu'elle exprime, mais la raison pour laquelle elle plaît. A Edouard Maunick, il déclare :

> *Je n'aime pas beaucoup m'exprimer sur ses poèmes. Ma première réaction est de dire aux critiques : j'ai écrit pour exprimer des sentiments idées. C'est à vous critiques de dire le sens de ce message.*

Si aujourd'hui, par delà la mort, il reste le plus grand poète d'Afrique noire, cela s'exprime moins par les thèmes qu'il a abordés que par la manière dont il les a abordés : sa poésie est l'illustration d'une poétique donnée ; elle s'inspire d'un univers imaginaire facilement identifiable. Le présent chapitre est consacré à l'étude de cette poétique et de cet univers imaginaire. Comment Senghor crée-t-il le poème ? A partir de quelles réalités le crée-t-il ? Telles sont les deux questions auxquelles il tentera d'apporter une réponse.

I. LA CREATION DU POEME : INSPIRATION ET EXPRESSION

Les critiques ont pris l'habitude de classer les poètes en deux catégories : d'un côté, les poètes inspirés ; de l'autre, les poètes artisans. Cette classification a inspiré à Mikhaël Dufrenne le chapitre ***Les Figures du poète*** de son essai. **Le Poétique**[1]. Il y définit le poète inspiré et le poète artisan. Le poète artisan est celui qui « tend à nier l'état poétique au profit de l'acte poétique. (Il) souligne le caractère volontaire, laborieux et pour connaître toutes les recettes de son art pour en avoir fait longuement l'apprentissage en se mettant à l'école des maîtres, et parfois dans une institution bien définie comme celle où se formaient les bardes en Irlande ou au Pays des Galles. Cet ouvrier est fier de sa spécialité : volontiers il revendique l'excellence, il sait ce qu'il lui en a coûté pour l'atteindre. Il a conscience du prestige qu'elle lui confère auprès de ceux qui sollicitent ses services. Mais il a conscience aussi des pouvoirs qu'il exerce, et peut être des grâces qu'il reçoit. Car il se sent en quelque sorte responsable du destin du langage : et, par le langage, des relations entre l'homme et le monde : son opération le dépasse et l'associe au sacré »[2].

Le poète inspiré « est moins soucieux de son acte que proprement de son état. Cet état lui est une garantie d'authenticité dans la mesure même où il n'en a pas la responsabilité. Entre l'œuvre et lui, pour rendre compte de l'œuvre, il fait intervenir un tiers qui le possède et l'anime. Car il se recommande de son aliénation, il s'humilie pour s'exalter, il n'est soi quand étant hors de soi, arraché au monde de la prise, mais au service de puissances qui le dépassent. [3]» Les critiques n'ont pu procéder à une telle classification qu'en se fondant sur les opinions des poètes eux-mêmes. Ceux-ci, selon leur tempérament, les influences qu'ils ont reçues ou leur conception de la création artistique en arrivent à privilégier soit le travail, au détriment de l'inspiration (ce sont les poètes artisans) soit l'inspiration au détriment du travail. Paul Valéry peut être considéré comme celui qui, au XX^{è} siècle, illustre le mieux l'image du poète artisan. Disciple de Stéphane Mallarmé, il continue la tradition classique héritée du XVII^{è} siècle et codifiée par Malherbe, Boileau et maints puristes. Dans ses poèmes comme dans ses essais, il a constamment insisté sur la nécessité du travail, dans l'acte de création poétique. Constamment, il a tenu à illustrer sa thèse selon laquelle l'émotion n'est pas un état poétique.

---

[1] Op. cit. Pages 89-106.
[2] Op. cit. Pages 93 – 94.
[3] Op. cit. Page 99.

Dans son poème ***La Pythie***, présentant la sibylle de Delphes prophétisant, il fait apparaître le poète inspiré sous un aspect ridicule, d'où ce jugement de Pierre Olivier Walzer : « La Pythie, c'est donc (…) le spectacle horrifiant de l'enthousiasme lyrique, de la « fureur » poétique (…) Ce qui peut naître de cette crise, c'est la poésie échevelée, la poésie brute, faite de cris, de larmes, de vaines prophéties : La Pythie, c'est la poésie à l'état sauvage ».[1]

Donc, pour Valéry, « l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain »[2] : ce n'est pas au poète de « ressentir l'état poétique », mais au lecteur.

Pour Léopold Sédar Senghor, c'est tout à fait le contraire. Et l'on comprend aisément qu'il ne retienne pas Paul Valéry comme modèle, même s'il reconnaît en lui un grand poète. Tout comme le Français a, à maintes reprises, insisté sur le rôle du travail, le Sénégalais, au contraire, attire continuellement l'attention sur l'importance à accorder à l'inspiration. Préfaçant le livre de Sylvia Washington Bâ intitulé **Le Concept de la Négritude dans la poésie de Léopold Sédar Senghor**, il nous présente le poète, au moment d'écrire son poème :

> *Mais lorsqu'il écrit le poème, il ne calcule pas, il ne mesure pas, il ne compte pas. Il ne cherche ni les idées ni les images. Il est, devant sa vision, comme la Grande Prêtresse noire de Tanit, à Carthage : Il dit sa vision, et dans un mouvement rythmé, parce qu'il est furieux de la fureur sacrée. Et son chant même, la mélodie et le rythme de son chant lui sont dictés.*[1977 : 396 – 397].

La comparaison entre ce passage avec ces lignes de Valéry extraites de **Rhombs** : « … il en résulterait assez exactement qu'un inspiré pourrait écrire aussi bien dans une autre langue que la sienne, et qu'il pourrait ignorer… L'inspiré pourrait ignorer de même l'époque, l'état des goûts de son époque, les ouvrages de ses prédécesseurs et de ses émules » [3]

La comparaison amène à tirer la conclusion : là où Senghor accepte la fureur poétique et en fait la condition sous laquelle il ne saurait y avoir de création poétique, Valéry la récuse.

---

[1] Op. cit. Page 296.
[2] Cité par Jean Hytier in **La Poétique de Valéry**. Page 129.
[3]Cité par Jean Hytier in **La Poétique de Valéry**. Page 128.

Ce parallèle conduit à noter la différence entre Valéry et Senghor. Cependant, si l'on y regarde de près, cette différence n'est qu'artificielle. Certes, Valéry et Senghor ne souscrivent pas à la même poétique. Par delà les déclarations apparemment contradictoires on décèle que les deux poètes conçoivent la création du poème de la même manière. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer deux poèmes : ***La Pythie*** et ***L'Ouragan*** que l'on peut considérer comme des abrégés d'art poétique. Les deux poèmes possèdent la même structure : ils sont constitués, chacun, par deux parties s'opposant par leur mouvement. La première partie est placée sous le signe de la violence, de la fureur. Dans la première strophe du poème de Valéry, nous lisons[1] :

La Pythie exhalant la flamme
De naseaux durcis par l'encens,
Haletante, ivre, hurle !… l'âme
Affreuse, et les flancs mugissante !

Et, dans la première strophe du poème ***L'Ouragan*** :

L'ouragan arrache tout autour de moi
Et l'ouragan arrache en moi feuilles et paroles futiles.
Des tourbillons de passion sifflent en silence [1990 : 13].

Si nous interprétons ces vers, nous en déduisons que, dans les deux cas, nous nous trouvons en présence du poète possédé par l'inspiration. Mais, ce n'est là qu'une première étape. Dans la deuxième partie des deux poèmes s'opère l'apaisement : l'inspiré retrouve le calme et, alors, c'est l'hymne au SAINT LANGAGE de Paul Valéry et le *chant, aussi pur que l'or du Galam* de Léopold Sédar Senghor. Pour en arriver là, il a fallu faire taire la fureur. On notera, dans la deuxième partie des deux poèmes, la fréquence des impératifs comme si, par un brusque retournement des choses, les poètes imposaient à la fureur qui, au départ, les habitait, le calme. S'adressant à l'intelligence adultère qui exerce un corps qu'elle a compris, au « Don cruel ! Maître immonde » et « divin ferment » qui possède la prêtresse d'Apollon, Valéry intervient[2] :

Sois clémente, sois sans oracles !
Et de tes merveilleuses mains,
Change en caresse les miracles

[1] Valéry (P).- **Poésies.** Editions Gallimard. Paris 1958, Page 74.
[2] Op. cit. Page 74.

Retiens les présents surhumains !

De même, s'adressant à celle qui l'inspire, Senghor commande :

> *Servante, suspends ton geste de statue et vous, enfant, vos jeux et vos rires d'ivoire.*
> *Toi, qu'elle consume ta voix avec ton corps, qu'elle sèche le parfum de ta chair*
> *La flamme qui illumine ma nuit, comme une colonne et comme une palme.* [1990 : 13].

La comparaison entre ces deux poèmes nous amène à reconnaître qu'en dernière analyse, il n'existe pas, d'un côté, des poètes artisans et, de l'autre, des poètes techniciens : il n'existe que des poètes. Seulement, après avoir produit leurs œuvres et se prononçant sur leur poétique, ils en arrivent à opposer les deux moments de la création du poème en accordant plus d'importance à un moment au détriment de l'autre. Si on lit attentivement Valéry et Senghor, on découvre que tous les deux reconnaissent la primauté de l'inspiration et accordent la priorité au travail. L'inspiration à elle seule ne constitue pas la totalité de l'activité poétique et le travail du poète ne peut s'effectuer que sur les données de l'inspiration.

Cela, Valéry l'a bien compris. Seulement se prononçant sur l'interdépendance entre inspiration et expression, il fait remarquer : « celui même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé. Si tu veux imiter exactement les bizarreries, les infidélités à soi-même du faible dormeur que tu viens d'être (…) ne te flatte pas d'y réussir sans une attention poussée à l'extrême, dont le chef d'œuvre sera de surprendre ce qui n'existe qu'à ses dépens »[1]

La même interdépendance se trouve soulignée par Senghor, dans sa ***Lettre à trois poètes de l'hexagone :***

[1] Cité par Georges Emmanuel Clancier in **Littérature française** tome II. Editions Larousse. Page 295. A propos de la reconnaissance du rôle de l'inspiration dans l'activité poétique. Jean Hytier écrit : « En définitive il (Valéry) donne, comme tout le monde, le premier rôle à l'inspiration et, quand il semble attraper celle-ci, il s'en prend à une thèse qui ferait de la dictée par une puissance mystérieuse, externe ou interne, la totalité de l'activité poétique, thèse qui n'a été soutenue par personne à ce point. Valéry se bat contre la caricature d'une théorie sans adeptes… » Op. cit. Page 128.

> *Nous voici, ainsi, arrivés à la dernière question : à la réalisation du poème, à* ***l'écriture.*** *Nous sommes d'accord que si, dans la poésie, l'élan créateur ou la puissance mythique doit avoir la primauté, la priorité revient à la maîtrise du langage, mais aussi de la langue. Sans quoi il ne peut y avoir de parole poétique. Surtout lorsqu'il s'agit de la langue française.* [1990 : 394].

Dans la préface au livre de Sylvia Washington Bâ, Senghor a présenté le poète « lorsqu'il écrit le poème », donc durant la première phase, celle pendant laquelle il est sous l'emprise de l'inspiration. Dans le même texte, il nous le présente, dans la seconde phase, lorsqu'il réalise le poème.

> *Bien sûr, le lendemain, quand sa poitrine sera refroidie et son souffle devenu plus calme, il relira son poème pour calculer, mesurer, compter.* [1964 : 397].

En définitive, comme le reconnaissent Valéry et Senghor et, avec eux, tous les critiques, il existe deux moments précis dans la création d'un poème. Dans ses différents poèmes, Senghor s'est lui-même présenté lors de ces deux moments et a précisé que, dans un cas, il reste fidèle au modèle nègre et, dans le second, il se découvre *amoureux de la langue des dieux* : le français. Les lignes qui suivent sont consacrées à ces deux images de Senghor, poète poétisant.

II. FIDELITE AU MODELE NEGRE : SENGHOR, POETE INSPIRE

Au chapitre ***Assimiler non être assimilé***, nous avons parlé des deux modèles, le premier, le modèle nègre, étant illustré par le troubadour Badara Mbaye et, le second, le modèle français, illustré par Stéphane Mallarmé. Dans sa création poétique, Senghor n'oppose pas les deux modèles il les présente comme différents, mais aussi et surtout, complémentaires. Cependant, et cela découle sans doute d'un point de vue idéologique, il a établi la supériorité du modèle nègre sur le modèle français car, comme il l'a écrit, dans sa ***Réponse à une poseuse d'énigmes,*** la préface au livre de Sylvie Washington Bâ :

> *Calculer, mesurer, compter… cela, un quelconque artisan aurait pu le faire, et celui-ci n'aurait rien inventé, rien créé dans son travail de métreur.*
> [1964 : 397].

C'est donc le modèle nègre qui autorise la naissance du poème. A propos de ce modèle, Senghor s'est prononcé sur l'inspiration et a parlé de l'acte poétique comme qui le ferait d'un rituel.

1. L'inspiration

L'inspiration est la première phase de la création poétique. Senghor décompose cette phase en deux moments : dans un premier temps, le poète est visité par sa Muse, vsite considérée comme une grâce : dans un second temps, il se saisit de la plume pour exprimer sa vision. L'émotion est suivie de l'expression.

Donc, la visite que rend la Muse au Poète est sentie, par ce dernier, comme une grâce. C'est elle qui lui permet de passer du niveau banal des activités quotidiennes à ce niveau sublime caractérisé par la naissance des « idées sentiments ». L'instant est délicieux et Senghor exprime sa joie lorsqu'il reçoit la visite de sa Muse sur les bords de la Méditerranée, dans ***L'Elégie de Carthage*** :

> *C'est encore toi mon Amie, qui me viens visiter m'habiter m'animer*
> *C'est bien toi ce soulèvement soudain dans ma poitrine, ces palmes harmonieuses*
> *Qui du fondement de mon être, jusqu'au front d'ébène bleue de mon père*
> *S'agitent, sous la menace de l'orage.*
> *Mais non, tout est clair dans la brume, oh ! tout est joie !* [1990 : 315].

L'inspiration peut naître de la beauté d'un paysage. Se laissant aller à la contemplation de la nature environnante, le poète abolit le contrôle, l'instant propice à la manifestation de la Muse. Tel est, par exemple, le cas à Tunis, toujours devant la Méditerranée. Il se laisse bercer par le rythme du

> *... bateau blanc où chante le champagne, clair parmi les fleurs des sourires*
> [1990 : 315].

Mais aussi, par

> *… la grâce ailée d'un voilier*
> *Qui salue le palais de marbre maure, asymétrique, et le souvenir de Carthage.*
> [1990 : 315].

Il est alors sensible à tout ce qui flatte les sens et auquel, d'ordinaire, on prête peu (ou pas) d'attention :

> *Embaument les lauriers de leur parfum berbère, lorsque légères sur la brise rose*
> *Les hirondelles striquent de cris leurs arabesques d'ombre.* [1990 : 315].

L'inspiration peut naître également de l'union (plus mystique que charnelle) avec la femme. Ainsi, dans l'avant dernier vers du poème ***C'est le temps de partir***, nous lisons :

> *Ma main reconnut ta main mon genou ton genou, et nous retrouvâmes le rythme premier.* [1990 : 41].

L'idée est plus explicite, dans la conclusion du poème ***Elégie pour la Reine de Saba***. Empruntant au ***Cantique des Cantiques***, son style métaphorique, Senghor écrit :

> *Tu es mon bois sacré, mon temple tabernacle, tu es mon pont de lianes mon palmier*
> *Tu taille entre mes coudes, je contemple je traverse mon pont de courbes harmonieuses*
> *Je monte cueillir les fruits fabuleux de mon jardin, car tu es mon échelle de Jacob.*
> *Quand ta bouche odeur de goyave mûre, tes bras boas m'emprisonnent contre ton cœur et ton râle rythmé*
> *Lors je crée le poème : le monde nouveau dans la joie pascale.* [1990 : 339].

Telle est donc l'inspiration dans sa première phase. Née du ravissement, de l'extase devant le beau, le sublime, elle est accueillie par le poète comme un signe d'élection particulière, avec foi. Mais, cette première phase n'est que stimulante. Elle fait pénétrer dans un autre univers, celui même de la poésie. Elle amène à vivre la vision, c'est-à-dire le poème qui n'est pas bien déterminé : il peut être long comme il peut être bref. Ainsi, Senghor dans son ***Elégie pour la Reine de Saba*** présente une série d'idées sentiments en prenant soin de préciser :

> *… sous la figure de la Reine de Saba, avec qui, pendant des années, j'ai vécu en adoration.* [1990 : 390].

De même, lorsque nous lui avons demandé des renseignements concernant deux projets d'élégies : ***Elégie pour M. Konaté*** et ***Elégie pour Amilcar Cabral***, il nous a répondu :

> *J'ai conservé ces projets. Mais j'ai expliqué quelque part que je vis mes poèmes : je les vis quelques instants, quelques jours, quelques mois, quelques années. Je crois que j'ai vécu* ***l'Elégie pour la Reine de Saba*** *depuis le Séminaire, quand j'ai pour la première fois lu le* ***Cantique des Cantiques****. C'est pourquoi les élégies dont je vous parle, je suis en train de les vivre. Quand j'aurai le temps, je les écrirai.*

A propos de la même idée, il a confié à Edouard Maunick :

> *J'ai eu souvent besoin d'exprimer cette négritude qui est en moi. C'est la raison pour laquelle j'ai toujours pris de longues vacances, un mois, un mois et demi pour pouvoir m'isoler, pour pouvoir vraiment vivre en moi-même, au fond de moi-même, et écrire ce que j'avais besoin d'écrire et que j'accumulais tout au long de l'année et je vis mon poème, des semaines, des mois, parfois des années et c'est pendant la solitude des vacances, pendant le sanctuaire des vacances que je puis m'exprimer.*

Durant cette seconde phase, le poète entre en transes. L'image que Senghor donne de lui-même, en ce moment, rappelle celle de la Pythie délivrant son oracle. Ainsi, dans ***Elégie pour Jean Marie*** s'il se sent inspiré, la rédaction du poème lui est douleur, moins parce que la mort de son ami l'afflige, que parce que le premier jet du poème est douloureux :

> *Me voilà de nouveau ivre et vide, devant le papier blanc, comme ma bouche toujours sous le poids du cœur*
> *Quand les flacons de larmes de sang se pressaient à la barrière des dents.*
> *Et il est vrai que je n'ai pas l'aisance des pleureuses à tisser les thrènes nocturnes.* [1990 : 281-282].

Cette même difficulté à produire étant possédé par l'inspiration se trouve exprimée dans ***l'Elégie pour Martin Luther King*** :

> *Flanqué du sabar au bord de l'orchestre, les yeux intègres et la bouche blanche*
> *Et pareil à l'innocent du village, je vois la vision j'entends le mode et l'instrument*
> *Mais les mots comme un troupeau de buffles confus se cognent contre mes dents*
> *Et ma voix s'ouvre dans le vide.* [1990 : 303-304].

comme dans *Elégie de Carthage*

> *... que baveuses débouchent de ma bouche les paroles, comme l'écume semence de Cumes* [1990 : 316].

Après la première phase de l'inspiration, la visite de la Muse, la seconde phase, celle du « premier jet ». Autant celle-là était agréable, autant celle-ci est douloureuse. A ce propos, Senghor a confié à Armand Guibert[1].

> *Je l'avouerai, je n'écris de poèmes que lorsque je suis « possédé ». Il m'arrive alors d'écrire très vite, si vite que je puis à peine me relire. C'est, alors, un torrent d'images (...) Le premier jet, le jet nègre est toujours une parturition douloureuse.*

Senghor compare cette douleur du poète « possédé » à celle de la femme en gésine ; d'où l'emploi du mot « parturition » dans la déclaration faite à Armand Guibert ; d'où la référence à la « passion » des poètes négro-africains qu'il a présentés dans son anthologie.[2]

De même, la période durant laquelle s'effectue « le premier jet » se caractérise par la morosité. Quand le poète éprouve-t-il le besoin d'écrire ? Senghor, se référant à son cas, a confié à Edouard Maunick :

---

[1] In **Léopold Sédar Senghor.** Editions Présence africaine Page 146.

[2] A ce propos, il écrit, dans la postface d'**Ethiopiques** : « l'aventure de poètes de **l'Anthologie** n'a pas été une entreprise littéraire, pas même un divertissement : ce fut une passion. Car le poète est comme la femme en gésine : il lui faut enfanter. Le nègre singulièrement, qui est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité. Oui, la parole se fait poème. Dois-je le révéler ? **Le Cahier d'un retour au Pays natal** d'Aimé Césaire fut une parturition dans la souffrance. Il s'en fallut de peu que la mère y laissât la vie : la raison. Elle en reste marquée pour toute sa vie, comme ces *voyants* que l'Europe enferme dans ses prisons asiles, que l'Afrique continue de nourrir et de vénérer, découvrant en eux les messagers des dieux » [1984 : 218].

> *Quand j'écris au brouillon, le premier jet du poème c'est, en général, dans l'après-midi, vers cinq heures, quand je me sens un peu fatigué, quand je me sens un peu angoissé, quand je me laisse tomber dans l'ombre.*

Cependant, quelque douloureuse que soit cette phase, elle est indispensable : incontournable par le poète car c'est elle qui permet le passage de l'inspiration à la réalisation du poème. Cette réalisation n'est, pour Senghor, ni un divertissement ni simple exercice de style. La poésie ne se ramène pas qu'à « l'art de faire des vers ». Sa réalisation est une opération sérieuse et le poète en parle comme qui parlerait d'un rituel.

2. En poésie comme en un rituel

La fidélité au modèle nègre conduit à considérer l'acte poétique comme un acte sacré. Dans la civilisation de l'oralité, cet acte consiste à proférer la parole d'une manière assez particulière pour qu'elle se différencie de la parole quotidienne d'utilité publique, acquiert les vertus de l'efficacité créatrice du verbe divin. Compte tenu de ce caractère sacré de l'acte poétique, il n'était pas donné à tout le monde de proférer la parole. Celle-ci étant chargée de maléfice, il fallait posséder l'antidote du maléfice pour la proférer : il fallait appartenir à la caste des « gens de la parole », des *nyamakala*[1].

Or, Senghor, poète moderne, s'est constamment considéré comme un *dyali*, donc, comme un *nyamakala*. Aussi prend-il soin de s'entourer de toutes les conditions susceptibles de rendre sa parole efficace. Ainsi, avant de répondre à la Princesse de Belborg, pour mieux méditer ses énigmes et rédiger ses épîtres, commence-t-il par faire retraite en un endroit austère où rien ne puisse le distraire :

> *Je ne chasserai la girafe ni l'autruche ni l'hippotrague. J'ai dessein de faire retraite*
> *Loin des guerriers. Car j'ai pris goût aux choses de l'esprit*

[1] Mot bamanan formé des termes *nyama* , maléfice et *kala* antidote. Par ce terme, les Bamanan désignent les artisans, par opposition aux nobles. Ce sont ces artisans qui sont parmi les habilités à proférer la parole efficace.

Tel quelqu'un qui a beaucoup vu et qui veut beaucoup apprendre.
Et ce pays est de l'Esprit. Le ciel est sans nuages, et si parfois le troublent des tornades, ce sont de sable
La feuille et la lèvre y sont graves, la fleur absente, la narine et l'épine aiguës
Le vent d'Est y mord toute chair, brûlant toutes choses impures. [1990 : 139].

Cette retraite du poète n'est pas sans rappeler la retraite spirituelle que font ceux qui se préparent à affronter une épreuve. L'épreuve, ici, c'est la création poétique. Pour la réussir, le poète se prépare :

Je me fortifierai de mil nouveau : de l'huile vierge, je m'oindrai le front et les yeux
La bouche. [1990 : 139].

Toujours, avec le souci de réussir cette épreuve, il sollicite le concours de Dieu : Dans ***l'Elégie pour Jean Marie*** ; il écrit :

Seigneur, ah ! arrache de mes racines ces grappes mauves

Arrache, arrache, ces touffes de strigas, qu'elles n'étouffent pas mon chant.
Oins mes deux yeux de l'huile verte de l'hétéroptère, qui fait profonde la vision
Et soigne mon âme ma gorge avec la sève du figuier sauvage. [1990 : 282].

Enfin, comme s'il était conscient que ses seuls efforts resteraient vains s'il n'était pas exaucé dans sa prophétie poétique, dans ***Elégie des eaux***, il écrit :

Seigneur, vous m'avez fait Maître de langue
…
Vous m'avez accordé puissance de parole en votre justice inégale
Seigneur, entendez bien ma voix, PLEUVE ! il pleut. [1990 : 212].

Cependant, si le concours de Dieu est sollicité, le poète sait que sa parole ne sera verbe que grâce à son travail. Conscient de cette réalité, Senghor, après s'être soumis à un rituel bien précis et possédé par l'inspiration, avoir ébauché son poème, choisit de l'accomplir. C'est la deuxième phase de l'activité poétique : celle du travail.

III. « L'AMOUREUX DE LA LANGUE DES DIEUX » : SENGHOR, POETE ARTISAN

L'attitude de Senghor vis à vis du travail dans l'activité poétique peut paraître ambiguë. En effet, dans sa ***Réponse à une poseuse d'énigme***, il considère l'effort pour ordonner les idées-sentiments nées de l'inspiration, comme un simple « travail de métreur » que n'importe qui aurait pu faire et qui ne permet ni invention ni création. En réalité, les choses sont tout autres. Ce « travail de métreur » est capital pour la réalisation du poème. Si Senghor a pu mettre en évidence l'existence d'une poétique négro-africaine, c'est en partant des chiffres, en traduisant en formules mathématiques un poème oral enregistré sur bande magnétique. Comme nous l'interrogions sur la signification de certains chiffres précédés des signes « plus » ou « moins » que l'on peut observer sur ses manuscrits déposés à la Bibliothèque Nationale de Paris, il nous a répondu :

> *Ce qui prouve qu'il y a des lois, qu'il y a une prosodie et une métrique, ce sont les chiffres. Quand je peux mettre en formules mathématiques un poème, j'ai prouvé qu'il avait une poétique.*

C'est l'importance de ce « travail de métreur » qui autorise la comparaison entre le poète, l'artiste et le mathématicien

> *A la vérité, l'artiste agit comme le mathématicien avec ses variables, pour saisir le réel dans sa totalité.* [1977 : 25].

Cette comparaison lui est une occasion de plus d'établir la supériorité du poète sur le savant et il justifie les raisons de cette supériorité :

> *Sa supériorité est que le filet de métaphores qu'il jette, le tissu dont il refait le réel, parce qu'il est image rythmées, éclaire, lui donnant un sens, le réel qui n'est, d'abord, je le répète, que sourd et ténébreux chaos. Ses images sont, non pas signes, mais sens, mais symboles*. [1977 : 25].

La même comparaison entre le poète et le savant a été faite par un autre grand poète du XX^{è} siècle : Saint John Perse, dans son Allocution au Banquet Nobel, le 10 décembre 1960. Lui aussi a conclu à la supériorité du premier sur le second.

Léopold Sédar Senghor aurait pu, comme le troubadour Badara Mbaye, composer son poème, le réussir étant possédé par l'inspiration. Dans ***l'Elégie de Carthage***, il ne redoute pas, outre mesure, la fureur des Muses. Il aurait voulu arrêter leur invasion. Elles refusent et l'assiègent.

Il fait alors comprendre qu'elles ne sont pas une gêne pour son activité poétique. Il le fait comprendre à son inspiration personnifiée dans le passage qui suit avec l'emploi du pronom *tu* :

> *De nouveau tu me soulève, souvenir, au battement du tamtam*
> *De nouveau me monte à la nuque ton long corps d'ambre à l'odeur de jasmin*
> *L'odeur de ton élan rythmé, Didon ; mais non…Devant les belles de nuit m'encerclaient m'obsédaient*
> *Je fermais et je ferme toutes mes fenêtres.*
> *N'empêche. Que baveuses débouchent de ma bouche les paroles, comme l'écume semence de Cumes*
> *Qu'importe ? Je dis je suis rythmé par la loi du tam-tam.* [1990 : 316].

L'arme que Senghor oppose ici, est la formation qui, au terme d'un long apprentissage fit de lui un Maître de Paroles. Un passage du livre **Le Poétique** de Michaël Dufrenne aide à comprendre un tel état de fait : « A l'aube du langage (…) le poète est celui qui fixe le langage tout en maintenant le geste dans la parole. C'est le moment de ce que Jousse a appelé heureusement le style oral. Le poète est vraiment celui qui incarne le langage : on l'a imprimé dans sa chair, selon les méthodes sévères et parfois cruelles d'une mnémotechnie organique, et le voici devenu ce récitant infaillible qui vit avec tout son corps un langage nécessairement poétique, puisqu'il ne peut être confié à la mémoire du corps qu'à condition d'être fortement rythmé. Cette mémorisation permet d'ailleurs aussi l'improvisation. Les rythmes qui possèdent le corps et ordonnent l'articulation sont proprement entraînants. Ils conduisent la parole vers de nouvelles aventures. C'est ainsi que composaient les prophètes hébreux, les aèdes grecs, et, encore, du temps de George Sand, les gondoliers vénitiens (…) On croirait La Pythie, mordue par un immense désir. Mais non ! Le barde qui maintenant improvise s'est soumis à une longue discipline, comme un bon ouvrier du langage, et le mouvement auquel il se confie ne semble spontané qu'à force de travail, comme celui du danseur »[1]

Donc, parce que « rythmé par la loi du tam-tam », Senghor peut ne pas craindre « les belles de nuit » et, à la manière de la Sibylle de Cumes, improviser. Il s'en garde cependant et ce, pour deux raisons.

[1] Op. cit. Page 94.

La première est que nous n'en sommes plus « à l'aube du langage » au temps du « style oral ». Le contact avec l'Occident a profondément modifié la nature des choses et la condition des poètes s'en trouve changée comme le constate Senghor, dans la postface d'**Ethiopiques** :

> *Bien sûr, ils ont évolué. Morts les cours d'amour et les jeux gymniques ! Ils n'ont plus, pour les nourrir, les rythmes des tam-tams et des balafongs, la voix des kôras, l'encens de l'Amant. Le voilà donc, le poète d'aujourd'hui (...) on lui a confisqué ses instruments, que remplacent tabac, café et papier blanc quadrillé.* [164 : 219].

Les poètes ne composent donc plus sur la place publique, mais dans la solitude d'un cabinet le « visage (…) penché sur l'autel de papier blanc », comme il s'est lui-même présenté dans le poème ***Prière aux marques***.

La seconde raison est que, avec ces transformations, cette évolution, Léopold Sédar Senghor n'est pas devenu n'importe quel poète, mais un poète francophone. L'épithète a son importance. La langue qu'il utilise pour s'exprimer, s'extérioriser, est l'une des plus exigeantes qui soit. N'est-t-elle pas la seule sur la santé de qui vit une académie avec son dictionnaire et ses grammairiens ? Toute poésie est, par définition belle. Mais la poésie française ajoute à la beauté : elle est, à la fois, « poésie d'art » et « poésie de la raison discursive » : Pour la pratiquer, il faut être :

> *… d'abord, un technicien, qui a fait le tour complet de son mode verbal, qui a soupesé, expérimenté chacun de ses outils.* [1977 : 24].

C'est donc sa condition de poète francophone qui incite Senghor à accorder une grande importance au travail, une fois le poème ébauché, après « le jet nègre ». Ce travail se traduit, en premier lieu, par la correction du brouillon. Sur ce point, il a déclaré à Armand Guibert, ce en quoi consiste la deuxième étape de la rédaction du poème :

> *… je me relie et je me corrige. Le professeur reparaît ici et l'amoureux de la « langue des dieux » : du français. Actuellement, c'est dans cette relecture, dans cette correction que j'éprouve le plus grand plaisir intellectuel.*

La même précision est fournie à Edouard Maunick. Si « le premier jet » a lieu après qu'il s'est senti angoissé, fatigué, qu'il s'est «laissé tombé dans le noir » il poursuit :

> *Et c'est en ce moment aussi que je ressens le besoin de la lumière. Je reprends le poème quatre ou cinq fois. En général, il y a quatre ou cinq versions de mes poèmes.*

Lorsqu'il nous reçut, il fut encore plus précis, indiquant les points sur lesquels se porte son attention quand il se corrige. Après la première version, rédigée très vite.

> *… je me corrige en tenant uniquement compte de l'esthétique du poème, des images symboliques, de la mélodie et du rythme. Et ce n'est qu'à la troisième lecture que je deviens professeur et me critique.*

L'importance accordée à la correction du brouillon se traduit par la rigueur dans le choix des mots, la structure du verset et la distribution des signes de la ponctuation : sur le vocabulaire, la versification et la grammaire. Ce n'est pas seulement pour rédiger des poèmes que Senghor accorde une grande importance au travail de correction. Dans l'interview accordée à Marie Jean Bernard et publié par l'hebdomadaire ***Afrique Nouvelle***, numéro 1402 du 12 au 18 mai 1976, il déclare :

> *J'ai toujours des efforts à faire. Les Sénégalais croient que je me mets devant un micro et que je parle, comme ça… pas du tout ! Je pourrais vous montrer les différentes étapes de mon manuscrit pour mon discours à l'Université de Téhéran. Il y a au moins trois versions. Quand j'écris un poème, il y en a au moins quatre ou cinq. Je ne trouve pas du coup l'expression exacte. Si j'avais à réécrire l'interview, vous verriez deux ou trois versions… Donc, il y a toujours l'effort, mais si vous voulez, je trouve mon plaisir dans l'effort même.*

S'agissant de la poésie en particulier, il poursuit :

> *Quand j'écris un poème, le premier jet est toujours vraiment douloureux. C'est une parturition. Mais, quand je revois mon poème, les deuxième, troisième et quatrième versions, j'éprouve une grande joie à chercher, à trouver, à inventer. Il me semble naturel de tâtonner… de n'être jamais content de ce que l'on fait !*

L'on peut se faire une idée sur cette exigence de rigueur dans l'attitude à adopter vis à vis du matériau sur lequel on travaille, à partir des conseils qu'il prodiguait, en 1949, au jeune

Lamine Diakhaté, à l'époque, poète en herbe. Ce dernier, dans un essai intitulé ***La Fraternité en poésie*** rappelle : « Les textes que je présentais était passé au crible. Les observations du Maître me reviennent : … *Ce mot est impropre* ; *cette image ne fulgure pas* ; *ce verset est trop long* ; *les mots les plus simples sont les meilleurs* : *soit concis dans la construction des phrases* ; *le choix des mots est essentiel* : *les mots ont en plus du sens, une valeur morale …* »[1]

Toujours à propos de son contact avec Senghor et des conseils de ce dernier, Lamine Diakhaté écrit, après avoir reçu la réponse à sa première lettre adressée au Maître : « Léopold Sédar Senghor m'appelant son « cher confrère » se réjouissait d'avoir reçu mon envoi et m'invitait à me libérer de l'emprise des poètes français des différentes écoles. Il me conseillait d'être attentif à la poésie populaire exprimée dans nos différentes langues ».

La consultation des manuscrits du poète déposés à la Bibliothèque Nationale de Paris permet d'apprécier cette rigueur avec laquelle Senghor choisit ses mots, construit ses images. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous aborderons la composition du poème avec le choix du verset, Senghor fait éclater le cadre jugé étroit des vers traditionnels français : octosyllabe, décasyllabe, alexandrin. Il aurait pu opter pour le vers libéré. Mais on connaît les mésaventures auxquelles ont conduit l'abus de liberté des symbolistes dans la versification. Des symbolistes et de certains poètes du XX^{è} siècle cherchant à s'affranchir des contraintes du syllabisme. Cet abus fut tel qu'à une certaine époque, Aragon jugea sévèrement ces poèmes constitués par une série de retours à la ligne que rien ne justifie et recommanda, au nom de la dignité de l'art, le retour aux formes traditionnelles de la poésie, au sonnet en particulier.

Senghor ne prit pas part à ce débat entre « poètes de l'Hexagone » et opta pour le verset, mètre plus souple, parce que ce mètre lui permettait d'exprimer son tempérament, sa sensibilité de nègre. Et, avec le temps, il en modifia la structure après la composition les poèmes constituant le recueil **Ethiopiques** [2] :

> *Comme vous le constaterez, la plupart des versets se composant de deux groupes de mots. Ici, cela n'est pas fait de propos délibéré. En effet, avant* ***Ethiopiques****, je ne comptais pas le nombre des syllabes contenues dans chaque verset ou dans chaque groupe de mots (…) Après,* ***Ethiopiques****, j'emploie*

[1] **Le Soleil**. Supplément au n°1943 du 9 octobre 1976.
[2] Cf. **Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor.** Op. cit. Page 29.

> *régulièrement un nombre pair de syllabes, mais, pour obtenir un certain effet, j'emploie plus rarement un nombre impair.*

Donc, après **Ethiopiques**, Senghor, poète artisan, se fait également « métreur ». Et le compte des syllabes amène à se prononcer sur la distribution des signes de la ponctuation, en particulier, de la virgule.

Dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor, la virgule n'apparaît pas toujours là où l'on s'attendrait à la voir. Ni le point, du reste. Celle-là n'y est pas employée conformément à ses différentes valeurs grammaticales. Elle n'isole pas, comme le veut l'usage courant, des mots, des expressions ou des propositions de même nature. Le poète l'emploie surtout pour isoler des groupes rythmiques, des mesures rythmiques. La ponctuation, chez Senghor, a une valeur plus expressive que logique et, dans la ***Postface d'Ethiopiques***, il en donne la raison :

> *Tout d'abord, on peut réciter le poème selon la tradition française, en soulignant l'accent majeur de chaque groupe de mots. La ponctuation expressive, dont j'ai usé dans ce recueil, y aidera, je l'espère.* [1964 : 226].

Ainsi, comme on peut le constater à travers tout ce que l'acte poétique exige comme efforts de la part du poète, « le travail de métreur » n'est pas une quelconque activité. Il n'est pas donné à n'importe qui de le réussir. Seul un « Maître de langue » peut le réaliser. Choisir les mots selon leurs valeurs, les agencer les uns aux autres, structurer le verset en le rythmant : ce ne sont pas là tâches aisées. Senghor l'a compris et « l'amoureux de la langue des dieux » qu'il est, tout en déplorant l'excès de perfection du discours versifié tenant lieu de poème, reconnaît le mérite de Malherbe et, partant, l'importance du travail, même s'il accorde la primauté à l'inspiration :

> *Bien sûr, il y a, chez Malherbe, le grammairien, qui va à la chasse du mot propre et du tour consacré par l'usage, il y a l'ordonnateur des rythmes et des rimes. Mais ce n'est peut être pas là, le plus grand mérite du Normand. Dans cette époque trouble de Louis XIII, où les forces centrifuges secouent la France de leurs derniers sursauts, ce que j'admire en Malherbe, c'est qu'il achève et consacre la victoire du génie français, enfin débarrassé des allégories gothiques, des confettis italiens, des trompe œil gréco-romains et de cette sombre attirance de la mort où se complaisaient les Renaissants. La raison triomphe comme valeur de vie, dans cet équilibre du cœur et de l'esprit (...) L'inspiration n'est plus délire : Les images perdent leur halo de sang : Les mots se font denses et durs comme des diamants* [1964 : 195-196]

Malherbe a donc contribué à mettre à la disposition des poètes francophones un outil précieux : une langue élaguée, épurée. Senghor va s'en servir pour composer des poèmes figurant aujourd'hui parmi les meilleurs de la littérature française. Cela est révélé par la manière dont il compose ses poèmes. Les lignes qui suivent informeront sur cette composition avant d'en apporter deux illustrations à travers l'analyse d'un poème : ***Elégie des Eaux***, et d'une ébauche de poèmes, plus précisément d'un manuscrit, celui du poème : ***Elégie de Carthage***

III. DE LA COMPOSITION EN GÉNÉRAL

Léopold Sédar Senghor, en tant que poète artiste, possède un art consommé de la composition. Généralement, ses poèmes naissent d'une sensation : le plus souvent, visuelle. A partir de cette sensation initiale, les poèmes s'organisent selon des structures très variées.

Il est des poèmes qui s'organisent selon schéma linéaire. C'est le cas, par exemple, du poème très célèbre : ***Femme noire***, inséré dans le recueil **Chants d'Ombre**. Le poète commence par évoquer la femme à travers ses deux qualités : celle de mère et celle d'Amante (strophe I). Rapidement, la seconde qualité prend le pas sur la première et l'éclipse : c'est alors une présentation très sensuelle de la femme, d'abord nue (strophe II), ensuite parée de ses bijoux (strophe III). Le poème s'achève sur le rôle de l'art : immortaliser la beauté.

Il est des poèmes dont l'ensemble est formé à partir d'une série de touches s'ajoutant les unes aux autres, celle qui suit étant toujours plus importante que celle qui précède. C'est le cas du non moins célèbre poème ***Joal***, toujours du recueil **Chants d'Ombre**.

On compte quatre distiques suivis de deux strophes, la première, constituée par cinq versets et la seconde, par quatre versets. C'est en étudiant les deuxièmes, troisième et quatrième distiques et la première strophe, que l'on note un rythme allant crescendo, dans l'évocation des souvenirs brusquement interrompu dans la deuxième strophe avec un retour brutal à la réalité.

Enfin, il est des poèmes fondés sur ce que l'on pourrait appeler une structure dialectique avec une opposition nettement marquée entre les deux premières strophes : laquelle opposition se trouve abolie par le thème développée dans la troisième et dernière strophe. C'est sur un tel modèle qu'est bâti le poème ***Prière aux masques*** du recueil **Chants d'Ombre** : le poète présente, d'abord, la mort de *l 'Afrique des empires* ; ensuite, la mort de *l'Europe des machines et des canons* ; enfin, il termine par le thème de la renaissance avec la redécouverte du rythme premier.

L'on peut se faire une meilleure idée de la manière dont procède Senghor pour composer ses poèmes, en étudiant de manière détaillée, deux de ses poèmes : ***Elégies des eaux***, du recueil **Nocturnes** et ***Elégies de Carthage***, du recueil **Elégies majeures**. Cette étude se fera en adoptant deux démarches, l'une étant l'inverse de l'autre : on étudiera ***Elégie des eaux*** en allant du poème dans sa version définitive, pour descendre vers ses différents éléments constitutifs et ***Elégie de Carthage*** en remontant des différentes versions dont le poète fit don à la Bibliothèque Nationale de Paris, vers la version définitive.

1. D'un poème à ses différents éléments constitutifs

Elégie des eaux est un poème constitué par quarante versets, répartis de manière sensiblement égale entre trois strophes : la première comporte quinze versets, la seconde, treize et la troisième, douze. Donc, dès cette répartition, on note le souci d'équilibre dans la composition.

Chaque strophe développe un thème déterminé : successivement, le poète décrit un monde en crise, invoque les eaux, en appelle à la pluie qui, s'abattant sur la planète, régénère.

La rigueur dans la composition est telle, la distribution des versets entre les strophes et, partant, entre les thèmes, si équitable que l'on peut songer à trois poèmes juxtaposés. Cependant, l'art du poète intervient pour établir, admirablement, l'unité d'ensemble. Cette unité d'ensemble est établie grâce à une progression menant de l'accablement total sous un soleil torride à un rafraîchissement universel, en passant par l'évocation de l'eau sous ses différentes formes.

Outre cette progression, l'unité d'ensemble est encore établie par le ton, le rythme. A ce niveau, ***Elégie des eaux*** présente beaucoup d'analogies avec un morceau de musique : une symphonie. Trois plages se succèdent sur trois mouvements différents. Le temps de la première plage serait un adagio moderato ; celui de la seconde, un largo maestroso et, enfin, celui de la troisième, un allegro vivace. Cependant, et c'est ce qu'il est intéressant de noter, ces différents mouvements musicaux, loin de se juxtaposer, s'interpénètrent. Ainsi, l'adagio moderato du premier mouvement est brusquement, violemment interrompu aux neuvième et dixième versets, par un presto furioso, tandis que le largo maestoso du second mouvement est déjà annoncé par le rythme des quatorzième et quinzième versets et se prolonge dans le troisième mouvement, avec les versets 29-34. Cette interpénétration des trois temps confère au texte son unité en supprimant la nette démarcation introduite par l'équitable distribution des images entre les trois strophes.

Telle est la présentation du poème, dans sa version définitive. Maintenant, que fait constater son analyse ? Que Senghor l'a composé à partir de matériaux puisés à différentes sources. L'analyse du texte permet de déceler quatre influences majeures : celles de Paul Valéry, tout paradoxal que cela puisse paraître, de Pierre Teilhard de Chardin, mais, surtout, celles de la Bible et de Sain-John Perse.

De Paul Valéry, Senghor a essentiellement retenu le thème de la lumière solaire en opposition à l'ombre de la nuit. L'on sait que, dans **La Jeune Parque**, comme dans plusieurs pièces du recueil **Charmes**, ce thème est celui autour duquel, constamment, s'organisent les poèmes. En effet, c'est en opposant constamment ce thème à celui de l'ombre que Valéry pose le problème de la conscience et de la connaissance. La lecture de Valéry éclaire donc le sens des expressions *Eté toi, toi encore Eté* ! , *matins trempés d'aube, splendeurs des midis*. Ainsi, tout le début du poème baigne dans une intense luminosité. Celle-ci suggère l'acuité de la conscience face à la crise qui ébranle le monde. Aux 22^{è} et 23^{è} versets, s'opère le passage de l'ombre à la lumière, de la mort à la vie : de l'ignorance au savoir car les mystères s'éclaircissent, *le circoncis* étant l'initié pour qui s'est *dévoilée la nuit*. L'expression *diamant d'aurore* rappelle la périphrase *diamants extrêmes* de **La Jeune Parque** : et *le Mâle, Soleil* , *Midi le Juste* de ***Le Cimetière marin*** (Dans ***l'Elégie des Circoncis***, Senghor écrit : *Midi le Mâle*).

D'une part, par le travail poétique, travail consistant à canaliser le flot anarchique de l'inspiration, Valéry entend s'opposer au chaos, au désordre :

> Honneur des Hommes, SAINT LANGAGE,
> Discours prophétique et paré,
> Belles chaînes en qui s'engage
> Le dieu dans la chair égaré,
> Illumination, largesse !

peut-on lire au début de la strophe qui clôt le poème ***La Pythie.*** L'idée de cette puissance ordonnatrice qui est celle du langage poétique est reprise par la parenthèse que constitue le vingt-cinquième verset : *le poème fait transparentes toutes choses rythmées*.

Donc, ***Elégie des eaux*** doit beaucoup à la poésie valéryenne. Il doit également à la pensée teilhardienne. Selon Pierre Teilhard de Chardin, « tout ce qui monte converge ».Certes, avec l'écoulement, le ruissellement des eaux à la surface de la terre, l'on ne peut pas parler d'ascension. Il n'en demeure pas moins que l'idée de convergence se trouve exprimée, suggérée par le verset très persien : *coulez, coulez, allez, allez à la mer…* Les eaux ne font pas que purifier, régénérer. Elles contribuent également à amener divers matériaux à fusionner dans la même matrice pour que naisse l'unité : la mer, ici, pourrait représenter le point Omega de Teilhard de Chardin.

Après les influences de Valéry et de Pierre Teilhard de Chardin, l'influence de la Bible.

Senghor emprunte beaucoup au livre Saint. Le *Dieu Jaloux* dont il est question au troisième verset est « le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob », le Dieu des trois religions monothéistes qui s'adressent à Moïse lui fit comprendre : « L'Eternel ton Dieu est un dieu jaloux ». *Les dix justes* sont ceux dont l'existence aurait permis de sauver les villes impies de « Sodome » et de « Gomorrhe » détruites par le feu du ciel, d'où le verset : *Feu ! Feu ! (...) murs ardents de Gomorrhe*. De la Bible également, le mot *manne* (manifestation de la miséricorde divins envers le peuple hébreu lors de la traversée du désert, après la sortie d'Egypte) et la défaite de *Pharaon (...) par la barbe et le bâton de Moïse*. Enfin, de la Bible, les différentes formes d'eau : *Eaux du Troisième Jour, Eaux de miséricorde, Eaux lustrales pour l'expiration*. En un mot, des eaux originelles, celles de la Genèse, aux eaux contenues dans les bénitiers.

De l'influence de la Bible, on passe à l'influence exercée sur Senghor par Saint John Perse. Elle est la plus nette, la plus manifeste. Incontestablement, l'auteur de ***Elégie des eaux***, avant de composer sa pièce, a lu les poèmes ***Amers***, ***Vents***, ***Pluies***, ***Neiges*** . Et le poète sénégalais doit à son homologue franco-guadeloupéen et un thème et des procédés poétiques.

Le thème est celui de la purification par l'eau. A ce propos, on songe, en particulier, aux poèmes ***Pluies*** et ***Neige***. Il ne serait pas excessif de soutenir que Senghor est parti de la lecture de ces deux poèmes pour rédiger ***Elégie des eaux***. Les procédés poétiques ont pour noms allitérations, épizeuxis, paronomase, anaphore, répétition. Ainsi, quand on lit dans ***Elégie des Eaux*** :

Les villes orgueilleuses gisent et geignent sous un ciel sans espoir.

on ne peut manquer de se rappeler : « Transfuges sans messages, ô mimes sans visage » de ***Pluies***. De même, lorsque, chez Saint John Perse, le rythme s'accélère, que le ton du poète s'élève, se fait plus véhément avec des versets comme :

« Dressez, dressez, à bout de caps les catafalques du Habsbourg
Vannez, vannez, à bout de caps les grands ossuaires… »

ce procédé est repris par :

« Feu ! feu ! murs ardents de Chicago, Feu ! Feu ! murs ardents de Gomorrhe ».

et par :

« Eaux, coulez, allez allez à la mer ».

A Saint John Perse qui écrit :

« … les hauts bûchers de l'homme de guerre, les hauts ruchers de l'imposture »

Senghor donne la réplique avec :

« … les fleuves n'ont plus source ni ressource ».
« … la mer plus vaste et (…) la mer plus faste ».

L'on passera sous silence les allitérations et les anaphores, procédés qu'emploient les deux poètes avec prédilection, pour faire cas de la répétition. C'est par ce procédé que Senghor clôt son poème. Là également quand il cite : *il pleut sur…* , on songe aux deux dernières laisses du poème ***Neiges*** avec : « il neige sur… ».

En définitive, une série d'influences. Mais qui n'enlèvent rien à l'originalité du poème si l'on sait que l'originalité absolue ne peut exister. On songe ici au mot d'Alain : « tous les arts se souviennent ». Influences reçues par Senghor, certes. Mais influences dominées par un génie qui sut les fondre les unes dans les autres pour exprimer un message, mieux pour rythmer des images illustrant une idée sentiment.

2. D'une ébauche au poème sous sa version définitive

A l'issue de l'exposition que la Bibliothèque Nationale de Paris lui a consacrée, Senghor fit don, à l'illustre institution, de certains de ses manuscrits. Ce don constitue le « Fonds de Léopold Sédar Senghor » que nous avons pu consulter, au « Département des Manuscrits » de la Bibliothèque Nationale grâce au concours de Michèle Dorsemaine. Un manuscrit a particulièrement retenu notre attention : celui de ***Elégie pour Carthage.*** Son étude permet de se faire une idée de la manière dont Senghor compose ses poèmes. Dans sa version définitive, ***Elégie pour Carthage*** comprend six strophes. Cette version définitive est la quatrième du poème. C'est donc trois versions du poème que nous avons examinées. Trois, car la première version, celle du « premier jet » ne figurent pas parmi les manuscrits déposés.

Dès la deuxième version, qui comprend neuf feuillets, l'ensemble du poème était entièrement rédigé. Mais cette version ne constitue que la matière première sur laquelle allait travailler, méticuleusement, le poète. En l'examinant, nous n'avons noté que deux surcharges : au vers 3 de la première strophe, le poète a remplacé le mot *proue* par l'adjectif *sombre,* dans l'expression *au front proue* de mon père. Au cinquième vers de la troisième strophe, après avoir écrit *ses murs de légions*, le poète a inséré après le mot *massifs* entre *murs* et *de légions* : ce qui donna : *ses murs massifs de légions*.

Cependant, s'il y a peu de ratures et de surcharges, en constate, dès cette seconde strophe, que le « travail de métreur » est commencé. En effet, devant plusieurs vers, le poète a écrit des chiffres (de 1 à 7) tous précédés du signe « plus » sauf un qui, lui est précédé du signe « moins ». Dans le même ordre d'idées, des barres verticales font leur apparition, séparant, soit des mots :

Jugurtha // Jugurtha // enfin (vers, 4è strophe)

soit, ce qui paraît plus subtil, des syllabes à l'intérieur d'un mot :

... Scipion sous les murs de Numance et calligra//phiant tes vertus
(vers 9, 4è strophe)

Si le « métreur » domine, dans la deuxième version, avec la troisième version, c'est « l'amoureux de la langue des dieux » qui se manifeste, le professeur qui se relit, se corrige et se critique.

Cette version comporte trois phases. En effet, sur les manuscrits, on lit :

3è version A (elle comprend six feuilles manuscrites)
3è version B (elle comprend une feuille manuscrite)
3è version C (elle comprend quatre feuilles dactylographiées)

Il suffit de comparer les quatre premiers vers de la première strophe, pour saisir jusqu'à quel point Senghor est exigeant dans le choix des mots et la ponctuation.

V3 *: apparition de l'épithète* ***bleue*** *entre* ***front et d'ébène****.*
V4 *: apparition de la virgule après* ***s'agitent****, maintien de* ***orage*** *qui avait été supprimé pour le remplacer par* ***tempête****.*

3è version A

Carthage
A Habib Bourguiba
Au Combattant Suprême

C'est encore toi mon amie, qui me viens visiter m'habiter m'animer.
C'est bien toi ce soulèvement soudain dans ma poitrine, ces palmes harmonieuses.
Qui du fondement de mon être, jusqu'au front de bronze bleu de mon père.
S'agitent, sous la menace de l'orage.

Commentaire

Le titre se précise davantage avec l'indication de l'accompagnement musical. Alors que le reste du texte est dactylographié cette indication est portée avec un style à bille. On notera la suppression de l'épithète *tunisien* remplacée par *maghrébin* et le fait que les mots arabes désignant les noms d'instruments de musique soient soulignés.

V1 *: réapparition de la majuscule à* ***amie***
V2 *: apparition de l'adverbe* ***bien*** *entre* ***c'est*** *et* ***toi***
V3 *: plus de précision dans la caractérisation de* ***front*** *avec l'apparition de l'expression* ***de bronze***
V4 *: sans changement.*

3è version C

Elégie de Carthage

A Habib Bourguiba, le Combattant suprême (pour orchestre tunisien)
maghrébin avec *Kamenjahs*, *rejabs*, *naï*, *oud*, *quanoun*, sans oublier *tar* ni *darkouba*)

C'est encore toi mon amie, qui me viens visiter m'habiter m'animer
C'est toi ces ailes qui s'ouvrent dans sa poitrine, ces palmes harmonieuses.
Qui du fondement de mon être jusqu'au front bleu d'ébène de mon père.
S'agitent, sous la menace de l'orage.

Commentaire

Le titre se précise, avec l'apparition du mot *élégie*. La dédicace acquiert plus de fluidité, avec la suppression du *au* précédant *Combattant suprême*. On notera, également, le passage de la majuscule à la minuscule dans l'adjectif *suprême*.

V1 *: disparition de la majuscule de* ***amie*** *et de la virgule entre les infinitifs*
V2 *: disparition de la virgule après* ***toi****, l'adjectif* ***Harmonieuses*** *ne se rapporte plus à* ***aile****s, placé tout à fait au début du vers, mais à* ***palmes****.*

On peut s'en tenir à ces trois phases de la troisième version[1] pour conclure en constatant le souci de précision et de clarté, mais aussi de beauté, qui anime le poète. C'est progressivement que le poème prend forme, à travers des suppressions de mots, des substitutions ou des insertions de mots nouveaux, à travers également des modifications dans les coupes. Mais ce travail de grammairien resterait incomplet si le poète ne se faisait pas musicien.

IV. « LE DON DU CHANT »

D'après Léopold Sédar Senghor, ce don *est la dernière grâce du poète, la grâce cardinale*. Cela est si exact que, pour les Peuls, la poésie, c'est *des paroles plaisantes à l'oreille et au cœur.* Il ne saurait en être autrement si l'on sait que :

> *Les poètes nègres, ceux de l'***Anthologie** *comme ceux de la tradition orale, sont avant tout, des « auditifs », des chantres. Ils sont soumis, tyranniquement, à la « musique intérieure », et d'abord au rythme.* [1964 : 222].

Plus que le dire, le souci du bien dire domine chez ces poètes et ce souci les conduit à rechercher divers procédés, à les varier afin de faire chanter les vers. Si le poète négro-africain ne peut composer que soutenu par le rythme des instruments de musique, cela a une justification : chez lui, la parole ne fuse que sous l'effet de la musique :

> *La parole et la musique y sont, intimement, liées et ne souffrent pas d'être dissociées, exprimées isolément.* [1977 : 370].

Au chapitre précédent, nous avons souligné l'importance du chant dans la création poétique de Senghor. Débutant ses poèmes, il sollicite un accompagnement musical. Il en a donné les raisons dans l'interview qu'il accorda à Armand Guibert [2] :

---

[1] Après la troisième version, il en existe une quatrième qui, à son tour diffère de la version définitive.
[2] **Léopold Sédar Senghor**. Ed. Présence Africaine Pages 149 – 150.

> *Si j'indique, sous le titre de mes poèmes ; les instruments de musique qui doivent les accompagner, ce n'est pas « canular ». Sur ce point, je ne suis pas du tout « khâgneux ». La raison en est double. C'est, d'abord, que ces instruments peuvent constituer un fond sonore au poème, en exprimant sa coloration sensible et, partant, morale.(...)*
>
> *J'ai rêvé, également, à des musiciens qui composeraient des mélodies sur mes poèmes, en se servant des instruments indiqués.*
>
> *On dira que j'ai voulu ressusciter l'ode grecque. J'ai voulu seulement ressusciter le poème africain qui se désigne par le mot* ***chant*** *: le poème qui n'est accompli que lorsqu'il est chanté avec un accompagnement musical.*

En accordant au chant une si grande importance, Senghor conserve à la poésie, son autonomie. Et, composant ses chants, il n'est pas sans rappeler Paul Valéry qui, dans son **Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci** écrit : « Pour la poésie, j'ai jugé qu'on doit l'étudier d'abord en tant que pure sonorité, la lire et la relire, comme une sorte de musique, n'introduire le sens et les intentions dans la diction qu'une fois bien saisi le système des sons ». Mais, comme l'a dit Senghor à Armand Guibert, il ne ressuscite pas l'ode grecque, il reste fidèle à son univers imaginaire.

V. L'UNIVERS IMAGINAIRE DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR

A la question : « Monsieur le Président, qu'est-ce qui constitue votre univers imaginaire » que nous n'avons pas manqué de lui poser, sans ambages, Léopold Sédar Senghor a répondu : le Royaume d'enfance. L'expression est construite par référence au Royaume de Dieu de la Bible. En effet, les deux mondes possèdent en commun, un ensemble de caractéristiques dont l'innocence, la beauté, la félicité. Cependant, entre eux, une différence de taille : le Royaume de Dieu se situe à la fin des temps lorsque les morts seront ressuscités et que le Fils de l'Homme instaurera sur terre la paix et la concorde universelles entre toutes les Créatures ; le Royaume d'Enfance se situe au début du commencement car le Royaume d'Enfance est l'expression choisie par Senghor pour désigner l'univers dans lequel il a vécu les premières années de son enfance. En maintes occasions, le poète a donné des précisions sur cet univers dont il garde une profonde nostalgie. Ainsi, dans la postface **d'Ethiopique**, il le présente de la manière suivante, établissant par là le lien entre enfance et création poétique :

> *Et puisqu'il me faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que presque tous les êtres et les choses qu'ils évoquent sont de mon*

canton : quelques villages sérères perdus par les tanns, les bois, les bolongs et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance – et le lecteur avec moi je l'espère – « à travers des forêts de symboles ». J'y ai vécu jadis, avec les bergers et les paysans (...) J'ai donc vécu en ce royaume, vu de mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par-delà les choses: les
Kouss [1]*dans les tamariniers, les Lamantins qui chantaient dans la rivière, les Morts du village et les Ancêtres, qui me parlaient, m'initiant aux vérités alternées de la nuit et du midi. Il m'a donc suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser la Cité de demain, qui renaîtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission du Poète.*[1977 :165].

Ce qui, ci-dessus est affirmé à travers la prose, se trouve, poétiquement, suggéré par les versets suivants :

Au détour du chemin, la rivière, bleue par les prés frais de septembre.
Un paradis que garde des fièvres un enfant aux yeux clairs comme des épées
Paradis mon enfance, qui gardait l'innocence de l'Europe.
Quel mois alors ? Quelle année ? Je me rappelle sa douceur fuyante au crépuscule
Que mouraient au loin les hommes comme aujourd'hui, que fraîche était comme un limon, l'ombre des tamariniers.
Reposoirs opposés au bord de la plaine dure salée, de la grande voie étincelante des Esprits
Enclos méridien du côté des tombes !
Et toi Fontaine de Kam-Dyamé, quand à midi je buvais ton eau mystique au creux de mes mains
Entourés de mes compagnons lisses et nus et parés des fleurs de la brousse !
La flûte du pâtre modulait la lenteur des troupeaux
Et quand sur son ombre elle se taisait, résonnait le tam-tam des tanns obsédés
Qui rythmait la théorie en fête des Morts
Des tirailleurs jetaient leurs chéchias dans le cercle avec des cris aphones, et dansaient en flammes hautes mes sœurs
Téning – Ndyaré et Tyagoum-Ndyaré, plus claires maintenant
Que cuivre d'outre-mer.

[1] Mot ouolof pour désigner les lutins : génie de petite taille avec une longue barbe blanche. Certaines traditions établissent qu'ils furent les premiers possesseurs de la terre avant que les hommes ne s'y établissent. L'imagination populaire les représente avec, sur la tête, une écuelle. Quiconque, au terme d'une lutte, arrive à s'approprier cette écuelle voit tous ces désirs comblés : il lui suffit de demander pour que l'écuelle, immédiatement, se remplisse de ce qui a été demandé.

Ces versets constituent la première strophe du poème ***Que m'accompagnent koras et balafong***. Les êtres, les choses et les faits relatés appartiennent à un passé que le poète ne situe pas avec exactitude dans le temps, d'où les interrogations « Quels mois alors ? Quelle année ? » Des indications permettent cependant au lecteur de les situer aux environs de 1914 quand on sait que la relation se rapporte à une époque où « mouraient au loin des hommes comme aujourd'hui » : il s'agit là des morts de la Grande Guerre tandis que « comme aujourd'hui » renvoie à la Seconde Guerre. En clair, quand il rédigeait ce poème inspiré par le souvenir, Senghor se situe dans les années 1940 pour rappeler ce qui fut son existence trois décennies auparavant. L'univers que fait revivre ces versets est constitué d'un cadre et, dans ce cadre, des êtres.

Le cadre, c'est, en premier lieu, le végétal, « l'ombre des tamariniers » aussi « fraîche ( ) comme un limon »; en second lieu, l'élément liquide, la « Fontaine de Kam-Dyamé » avec son « eau mystique ». Mais ce cadre, c'est également une interprétation du christianisme avec les « reposoirs opposés » et de l'animisme suggéré par « la grande voie étincelante des Esprits » ou « l'enclos méridien du côté des tombes » : assurément, Senghor se rappelle les chemins de croix auxquels il participait enfant avec ces autels provisoires dressés en plein air mais aussi les bosquets sacrés et les tombes où se faisaient des libations.

Dans ce cadre évoluent des êtres appartenant au monde sensible et au monde supra-sensible. Il s'agit, dans le premier cas, des compagnons de jeu du poète, ces petits bergers « lisses et nus parés des fleurs de la brousse », mais aussi, du « pâtre », cet homme solitaire,isolé dans la brousse à la suite de ses bêtes et qui, pour se divertir, meubler sa solitude, aux sons nostalgiques de sa flûte « modulait la lenteur des troupeaux » Et, « quand sur son ombre elle se taisait », en d'autres termes, quand arrive midi, que le soleil est au zénith, que la chaleur écrase le monde des vivants et les oblige au repos, le monde supra-sensible s'anime : la flûte du pâtre se tait ; alors « résonne le tam-tam des tanns obsédés ». A partir de cet instant, à une atmosphère bucolique succède une atmosphère que caractérise un merveilleux païen, un spectacle qu'il n'est pas donné à tout le monde de contempler. En effet, le tam-tam en question est celui des êtres de l'au-delà. Il « rythmait la théorie en fête des Morts » et, parmi ces morts, les soldats recrutés en Afrique et tombés sur les champs de bataille européen, ces « tirailleurs (qui) jetaient leurs chéchias dans le cercle avec des cris aphones » ; les soldats morts outre-mer, mais, aussi, les deux jeunes sœurs jumelles du poète, mortes en bas âge,

« Téning-Ndyaré et Tyagoum-Ndyaré » qui, « plus claires maintenant que cuivre d'outre-mer », « dansaient en flammes hautes ». [1977 : 165]

A sept ans, prend fin cette vie faite d'insouciance :

> *« Mon père (qui) me battait souvent, le soir, me reprochant mes vagabondages (...) finit, pour me punir et « me dresser, par m'envoyer à l'école des Blancs, au grand désespoir de ma mère, qui vitupérait qu'à sept ans, c'était trop tôt. »*

Cependant, l'inscription à l'école française ne met pas fin, brutalement, aux charmes du Royaume d'enfance. A propos des études effectuées au Petit-Séminaire de Ngazobil, il déclare : « vous n'apaisâtes pas mes soifs » Pour cette raison :

> *... après les pistaches grillées et salées, après l'ivresse des vêpres et de Midi.*
> *Je me réfugiais vers toi, Fontaine-des-Elephants à la bonne eau balbutiante*
> *Vers vous, mes Ancêtres, aux yeux graves qui approfondissent toutes choses.*

Le charme n'est donc pas totalement pas rompu. Le poète ne boit plus l' « eau mystique de la Fontaine de Kam-Dyamé (…) au creux de (ses) mains ». Mais il a retrouvé la « Fontaine-des-Eléphants à la bonne eau balbutiante ». A l'église, lors de la messe, ce ne sont plus les chants païens, mais les cantiques et les psaumes. Cependant, les jeunes séminaristes ont introduit une dose d'africanisme dans le rituel car, c'est « au rythme de (leurs) mains : « Ndyaga-bass ! Ndyaga-riti ! » que danse « le curé noir », « sautant comme le Psalmiste devant l'Arche de Dieu, comme l'Ancêtre à la tête bien jointe ».

Le Royaume d'enfance de Léopold Sédar Senghor peut être comparé à une mangue avec un noyau, une pulpe et une peau. Le noyau du Royaume d'enfance est constitué par l'environnement immédiat du jeune garçon : le canton de Joal-Fadiouth avec le village de Djilor. La pulpe est constituée par le royaume du Sine au début de la conquête coloniale. C'était au temps où Koumba Ndofène Dyouf, dernier grand souverain sérère du Sine régnait sans administrer compte tenu du changement de statut de son royaume : un Etat sous protectorat français. Malgré la présence étrangère, cet Etat conservait encore son éclat et son

souverain sa majesté. Il faudra attendre son décès et l'accession de son fils, Mahékor Dyouf au pouvoir pour le protectorat soit supprimé et le Sine intégré à la colonie du Sénégal.

Donc, deux autorités antagonistes dont l'une ne tardera pas phagocyter l'autre [1] : l'autorité traditionnelle de *bour* Sine et l'autorité coloniale. Bien que vassalisée, la première n'a rien perdu de son lustre et le jeune Senghor se rappelle la visite mémorable que le *bour* Sine a rendue à son père alors que lui-même était âgé d'environ sept ans, visite que le poète a, à maintes reprises, rappelé, chaque fois qu'il voulait prouver l'existence d'une civilisation négro-africaine originale et précoloniale.

Avec l'inscription à l'école française, mais, surtout, avec l'avancée en âge, progressivement, le royaume d'Enfance s'estompe et disparaît. Concomitamment, avec les expériences de la vie d'adulte et d'homme, l'univers imaginaire du poète s'élargit, dépasse le cadre territorial du Sine pour s'incorporer le pays ouolof avec le Cayor, conquis par Faidherbe sur le *damel* Lat Dior Ngoné Latyr Diop, aujourd'hui consacré héros national du Sénégal, pour s'être opposé, dix-huit ans durant, à la pénétration française ; avec donc le Cayor, mais aussi avec le Baol, l'ancien royaume des *teigne*[2]. Le Cayor, le Baol, le Sine, le Saloum : autant de petits royaumes conquis par les Français et annexés à leur domaine colonial, unifiés sous la même autorité pour constituer la colonie du Sénégal. Et, pour faciliter l'exploitation économique de cette colonie, le colonisateur a posé des rails de chemin de fer. Senghor, au cours d'une de ses vacances passées au Sénégal alors qu'il était étudiant à Paris, a dû emprunter la ligne qui relie Dakar, sur la presqu'île du Cap Vert, à Kaolack, au cœur du pays sérère, ce qui lui a inspiré le poème ***Tout au long du jour*** :

Tout le long du jour, sur les longs rails étroits
Volonté inflexible sur la longueur des sables
A travers Cayor et Baol de sécheresse où se tordent les bras des baobabs d'angoisse
Tout le long du jour, tout le long de la ligne
Par les petites gares uniformes, jacassantes petites négresses à la sortie de l'Ecole et de la volière

[1] Au départ, la France a signé avec les souverains africains, des traités de protectorat leur reconnaissant, par cette occasion, des droits sur leurs sujets. Avec l'évolution, les protectorats seront supprimés pour être remplacés par la colonie. Le dernier souverain du signe, le fils de Koumba Ndofène Dyouf s'appelle Mahékor Dyouf. Comme pour lui signifier qu'il n'était plus qu'un roi déchu, les administrateurs coloniaux lui parlaient en le tutoyant ; ce qui inspira à Senghor ce morceau de vers : *Mahékor Dyouf a vendu ses fusils et ses chevaux du Fleuve*. En effet, un roi déchu n'a plus besoin des éléments constitutifs de l'apparat royal, les chevaux et les fusils.
[2] Selon les régions dont ils étaient rois, les souverains du Sénégal précolonial portait différents titres. Ainsi, on distinguait : le *bourba* Djolof, le *bour* Sine, le *bour* Saloum, le *damel* du Cayor, le *teign*e du Baol.

Tout le long du jour, durement secoué sur les bancs du train de ferraille et poussif et poussiéreux
Me voici cherchant l'oubli de l'Europe au cœur pastoral du Sine.
[1990 : 15].

Le contact avec la France élargit davantage les sources d'inspiration. La capitale française un jour d'hiver inspire le poème ***Neige sur Paris***.

Seigneur, vous avez visité Paris par ce jour de votre naissance
Parce qu'il devenait mesquin et mauvais
Vous l'avez purifié par le froid incorruptible
Par la mort blanche, jusqu'aux cheminées d'usine qui chantent
A l'unisson
Arborant des draps blancs
« Paix aux Hommes de bonne volonté ! ». [1990 : 23-24].

CONCLUSION

Rien de ce qui fait le grand poète ne fait défaut à Léopold Sédar Senghor. Il possède une poétique et un univers imaginaire, sources de son originalité. Cette originalité dans la forme est le fruit d'une synthèse entre les éléments constitutifs d'une poétique négro-africaine et des apports français.

L'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor s'est élaborée et enrichie à partir des différentes expériences vécues par son auteur.[1] Sa genèse se situe au début des années 1930 et, en 1943 son premier recueil de poèmes était prêt pour la publication qui fut différée à cause des signes précurseurs de la guerre. Entre ces deux dates, une première évolution se fait sentir. Les premières impressions de France, le sentiment de l'exil, l'angoisse et la solitude qu'il engendre, la volonté de résister à la France assimilationniste renforcée par le souvenir du pays natal et du Royaume d'enfance inspirent les premiers poèmes de celui qui, cessant d'être étudiant, entame une carrière de professeurs. Ces premiers poèmes sont regroupés sous les titres **Poèmes divers** et **Poèmes perdus**. Les thèmes que développent ces deux recueils seront

[1] Au cours de sa communication lors du Colloque de Dakar organisé par l'Université Cheikh Anta Diop à l'occasion du centenaire de la naissance de Léopold Sédar Senghor (décembre 2006) le Pr Oumar Sankharé, chef du département Lettres classiques, a fait ressortir les coïncidences de date entre certains événements de la vie du poète et la publication de ses premiers recueils :
- 1945 : élection comme député, publication de **Chants d'Ombre** ;
- 1948 : mariage avec Ginette Ebroué et publication d'**Hosties noires** ;
- 1956 : victoire du BDS sur la section sénégalaise de la SFIO et publication d'**Ethiopique** ;
- 1960 : proclamation de l'indépendance du Sénégal suivie de la publication de **Nocturnes** (1961).

les mêmes que Senghor développera toute sa vie durant, avec différents éclairages. Seulement une nouvelle orientation sera prise par la création poétique avec la formulation de la négritude et l'option en faveur de la « défense et l'illustration des valeurs, civilisatrices du monde noir. » Cette nouvelle orientation est caractérisée par un enrichissement de la thématique et un renouvellement de la poétique. Enrichissement de la thématique : le poète va faire revivre son Royaume d'enfance et l'Afrique ancestrale, chanter le droit à la différence et convier au dialogue avec ses « frères aux yeux bleus // Aux mains dures » ; renouvellement de la poétique : Senghor se dégage de l'influence des « Grands Classiques » et opte pour le verset. Avec les deux recueils qui suivent **Chants d'Ombre** déjà achevé en 1943, à savoir **Hosties noires** et **Chants pour Naëtt**, les options du poète – militant ne changent pas fondamentalement, même si le second recueil est un recueil de poèmes d'amour. Il faudra attendre **Ethiopiques** pour assister à un nouvel élargissement de l'inspiration. Cela s'explique par le fait que l'auteur a changé de statut : le professeur est devenu député et le militantisme qui, jusque-là, se limitait au domaine culturel va embrasser le domaine politique. Avec le recueil **Nocturnes** s'amorce une transition caractérisée par l'apparition de l'élégie dans la création poétique senghorienne et la prédominance de l'événement privé sur l'événement public en matière d'inspiration. Ainsi, par ces deux aspects, **Nocturnes** annonce la troisième et dernière évolution de la création poétique senghorienne. La tragique disparition de « l'enfant d'amour », de « l'enfant du bonheur », du « souffle mêlé de nos narines » lui inspire son chant du cygne : ***Elégie pour Philippe-Maguilen Senghor***. Avec ce texte rédigé en 1980, Senghor met, volontairement et symboliquement, fin à sa carrière poétique avec, à son actif, huit recueils de poèmes qui, sur cinquante années de création, permettent d'évaluer, à travers différentes orientations, comment événement privé et événement public se sont intimement mêlés pour donner une œuvre qui fait de son auteur le parangon des poètes de l'Afrique noire francophone.

CRITÈRES D'APPRÉCIATION, FONDEMENTS D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION ET D'UN PROCÈS DE LA CRÉATION

Il est question de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor ; une œuvre à ce jour, suffisamment connue parce que suffisamment commentée, aussi bien par les Noirs que par les Blancs et, peut-être mieux par les Blancs que par les Noirs, il ne serait pas excessif de le soutenir [1] . Nous avons, à notre tour, choisi d'ajouter notre contribution personnelle à l'étude de cette œuvre en la présentant comme une structure dont les différentes articulations seraient constituées par les différentes étapes de la vie de son auteur et une structure constamment enrichie par la variété des genres poétiques illustrés. Cependant, mieux que la simple présentation de cette œuvre, notre intention est de nous intéresser également aux réactions qu'elle a suscitées, des années 1940 à ce jour et ce, à travers le monde. [2]

Cependant, s'il est question de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor, de l'esthétique de la réception et du procès de la création que cette œuvre a inspirés, il se trouve que cette œuvre a été produite par un homme aux multiples statures : il n'est pas que poète, il est, également, linguiste, penseur et homme d'Etat. Et ces différents statuts sont inséparables les un des autres, ne sauraient être isolés les uns des autres : il serait difficile d'expliquer les poèmes de Senghor en ne tenant pas compte des liens qu'ils entretiennent avec sa

[1] Non seulement les publications de livres, mais aussi les actes des colloques révèlent que ce sont surtout les Français qui consacrent les meilleures études à la poésie de Senghor (Daniel Delas, Robert Jouanny, Alain Ricard, Bernard Mouralis, Jacques Chevrier…) les Africains s'intéressant plus à la pensée et à la politique.

[2] Il sera question de la réception, non seulement en France et en Afrique, mais aussi, aux Etats-Unis d'Amérique, en ex Union Soviétique, en Allemagne, au Brésil, en Inde.

connaissance des langues et la signification de son militantisme aux plans politique et culturel. Réussir cette explication équivaudrait à rompre le lien entre ces poèmes et le suc que les inspire et vivifie. En effet, toute la vie et l'œuvre de Senghor se résume en une expression : « le militant de la Négritude » ; d'où le constat de Daniel Delas : « La pensée de Senghor et son œuvre poétique ne sont pas dissociables de l'affirmation de la Négritude qui a été le premier mouvement d'idées concernant les Noirs africains et afro-américains en situation coloniale post-esclavagiste ».[1]

Cependant, pour les commodités de l'étude, les critiques ont souvent choisi de privilégier une de ces statures au détriment des autres, sans pour autant oublier, fondamentalement, celles-ci. Cela donne des biographies[2], des études sur la pensée, des études sur la poésie et la poétique ; d'où cette remarque de Jacques Girault ; « Dans les diverses facettes de l'œuvre et l'action de Léopold Sédar Senghor, certains préfèrent le poète, d'autres estiment que le poète a été valorisé par son action politique. »[3] Senghor a été surnommé le poète-président. Cela inspire à Jean-Louis Joubert ces lignes : « Léopold Sédar Senghor ou le « poète-président » : on connaît la fortune de cette expression-janus, devenue quasi définitoire du poète sénégalais. Comme s'il n'était pas possible d'évoquer l'un des visages de Senghor sans faire surgir l'autre aussitôt. Le phénomène n'est pas nouveau. La reconnaissance du poète par un large public a bénéficié de l'aura du jeune chef d'Etat, dans l'enthousiasme des indépendances retrouvées : c'est en 1960 qu'Armand Guibert publie dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » des éditions Seghers le premier essai anthologique sur Léopold Sédar Senghor, qui devait connaître de nombreuses réimpressions et qui a beaucoup fait pour la notoriété du poète ; l'illustration y donne la part belle aux images de l'homme politique et commençait à imposer l'image mythique. A l'inverse, la popularité de Senghor s'est appuyée sur le prestige du poète, abondamment soulignée par les médias. »[4]

Ainsi, selon Girault, en matière de notoriété, quand il est question de Senghor, c'est le poète qui est redevable au chef de l'Etat, tandis que pour Joubert, c'est le contraire. Contradiction entre les deux intervenants au colloque international organisé par le Centre d'Etudes littéraires francophones et comparées de l'Université de Paris XIII ? Non, à notre avis ou, si réellement

---

[1] In **Senghor et sa postérité littéraire**. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Université de Metz, Centre de Recherches « Ecritures », 2008, Page 124.
[2] Parmi les biographes, certains (Vaillant, Delas, Courteille) ont su rompre la dichotomie en fournissant des précisions aussi bien sur la vie, l'action politique que l'œuvre poétique de Senghor.
[3] **Léopold Sédar Senghor : Africanité-Universalité**. Edition L'Harmattan, Paris, 2002, Page 19.
[4] Op. cit. Page 77.

contradiction il faut relever, il serait à noter qu'elle est fort superficielle et n'est suscitée que par une question de point de vue. Du reste, Joubert constate, avec pertinence : « Il n'existe pas d'étude systématique de la réception de l'œuvre de Senghor (poète et homme politique confondus). Ce serait un travail à entreprendre ».[1] Nous faisons nôtre cette constatation. C'est la raison pour laquelle, au début de notre étude, nous avons placé, non une biographie de Senghor, mais, plutôt, une biobibliographie : une étude autorisant à cerner l'homme à travers ses textes, qu'ils soient extraits de poèmes ou d'essais. C'est également cette raison qui explique notre présentation de l'œuvre poétique à travers une structure possédant, comme articulations, les différentes phases de la vie de Senghor. Ce faisant, nous affirmons notre accord avec Josiane Nespoulos-Neuville quand elle écrit ; « Aborder la vie et l'œuvre du Président Senghor, c'est découvrir une totale cohérence et harmonie entre les paroles du poète et ses engagements politiques et philosophiques ».[2]

« Cohérence », « harmonie » : ces deux mots nous incitent à nous investir sur le terrain consistant à réaliser cette « étude systématique de la réception de l'œuvre de Senghor (poète et homme politique confondus » car, constamment, le procès contre le poète a été une charge contre l'homme politique et le penseur, les prises de positions consignées dans **Poésie de la négritude, approche structuraliste** [3] de Marcien Towa, **Négritude de négrologues** [4] de Stanislas Adotévi comme celles consignées dans la préface à l'anthologie **Poésie du monde nouveau** [5] de Paul Dakeyo ou dans l'intervention d'Henri Lopes au Festival panafricain d'Alger,[6] en attestent.

La réception de l'œuvre de Senghor se trouve facilitée par l'auteur lui-même dans la mesure où, que cela soit en filigrane ou explicitement formulé, il a précisé ce qu'il a voulu faire. A la fois ambitieux et méthodique, au terme d'un parcours scolaire et universitaire qui le consacre premier agrégé noir de l'université française, il s'est tracé un programme en s'assignant, comme tâche, la réalisation de ses projets ; un projet d'ordre personnel : se réaliser en tant que métis culturel - le projet d'ordre poétique dont il a été déjà question ; un projet d'ordre politique : créer une fédération africaine confédérée à la France et un projet d'ordre culturel :

---

[1] Idem, note en bas de page.
[2] Idem, page 55.
[3] Editions Naaman, Sherbrooke, 1983, essai repris partiellement dans **Léopold Sédar Senghor : négritude ou servitude**, Editions CLE, Yaoundé.
[4] Editions Le Castor Astral (réédition), Paris, 1998. La première édition date de 1974.
[5] Editions Silex.
[6] Discours commenté par Pathé Diagne, in **Léopold Sédar Senghor ou la Négritude servante de la Francophonie**.

exprimer la négritude pour en faire une pierre d'angle dans l'élaboration de la Civilisation de l'Universel. C'est vers la réalisation de ces différents projets que sera consacrée sa vie d'homme d'Etat et d'homme de culture comme le note Josiane Nespoulos Neuville: « Ecrire une biographie de Senghor, c'est découvrir l'élan culturel qui n'a jamais cessé de diriger sa vie. »[1] En effet, c'est à travers son bilan quant à la réalisation de ces projets qu'il sera apprécié, tantôt comme l'homme de la renaissance [2] tantôt comme le théoricien d'un conservatisme archaïque, inutile, voire dangereux. Aussi, avant d'examiner les différentes manières dont le bilan fut apprécié par laudateurs ou contempteurs, serait-il instructif de développer le contenu de chacun de ces projets, ce qui, à la fin de cette étude et en guise de conclusion générale, autorisera la réponse à la question suivante : Léopold Sédar Senghor, par son œuvre poétique que n'a cessé d'accompagner son action politique, a-t-il comblé une attente ?

I. SE RÉALISER EN TANT QUE MÉTIS CULTUREL

Il est certain que, si, un jour d'octobre 1913, Basile Diogoye n'était intervenu pour soustraire son fils de sept ans, Léopold Sédar Senghor, à la tutelle de l'oncle de ce dernier, Takô Waly Bakhoum, pour le confier à l'abbé Dubois de la Mission Catholique de Joal, Senghor serait devenu, au mieux, un commerçant, comme son père, comme ses frères : René Senghor, Adrien Senghor et; au pire, un paysan sérère attaché à sa terre. Delas fait prévoir les conséquences de cette rupture et de ce nouveau départ en écrivant, après que Diogoye a décidé d'arracher Senghor à l'influence de l'oncle Waly pour l'inscrire à l'école : « Mais auparavant, une petite mise en condition s'imposait, conseilla-t-on à son père. Il fallait le policer un peu, et il fut donc décidé de le mettre durant une année à Joal en pension chez un ami de son père, Bouré Diouf, et surtout sous la tutelle étroite du curé de la Mission Catholique de Joal, le Père Léon Dubois, chargé de dégrossir un peu le petit paysan, pour qu'il fasse bonne figure l'année suivante à Ngazobil (…) Mais, arrivé à Joal, fini de rire et de se comporter comme un gamin impulsif, il fallait apprendre d'abord la discipline, le contrôle de soi, les règles de la politesse et un peu de catéchisme. » [3] Avec cette rupture, Senghor va passer d'un univers à un autre ; du monde animiste auquel l'initiait son oncle en l'amenant

[1] Op. cit. Page 55.
[2] Cf. le livre de l'Allemand Janos Riesz : **Léopold Sédar Senghor et la renaissance africaine au XXe siècle**, paru aux éditions Peter Hammer de Wuppertal, en 2006. Le texte n'est pas encore traduit en français.
[3] DELAS (D.).-**Senghor. Le maître de langue**. Pages 39-40.

sur les tombes et dans les bois sacrés, sièges des Pangols [1]au monde chrétien avec son enseignement venu d'outre-mer.

L'inscription à l'école française, le heurt avec le R.P. Lalouze, l'expérience de la vie à Paris, les lectures vont l'amener à poser le problème de la colonisation et à se situer face à elle. De la colonisation, Senghor connaît les dérives et les horreurs. En atteste la dénonciation contenue dans la dernière strophe du poème ***Prière de paix***. Dérives et horreurs, pas seulement de la colonisation, mais également, de la traite négrière.
Esclavage et colonisation [2] : deux fléaux qui, aujourd'hui, seraient assimilés à des crimes contre l'humanité[3]. Cependant, la réalité est là : ces fléaux sont, aujourd'hui, pour ceux qui eurent à en pâtir, des données historiques à assumer, de manière négative, ou de manière positive ; de manière négative, en se réfugiant dans une « négritude-ghetto » pour devenir un « homme de haine » et développer « un racisme anti-raciste » ; de manière positive, en épousant le cours de l'histoire, en transcendant l'antinomie colonisé-colonisateur pour se réaliser dans un univers que Senghor fonde sur ce qu'il nomme « l'accord conciliant » obtenu au terme du dialogue.

Face à la colonisation, deux attitudes sont susceptibles d'être adoptées par le colonisé : celle de résignation passive ou celle de la réaction. La première consiste à considérer la colonisation comme un fait s'inscrivant dans l'ordre normal des choses et à s'en accommoder, quitte à en subir les iniquités. La seconde consiste à examiner la situation en face et à se comporter en « évolué »[4], en Africain ayant « quelque chose d'Européens » pour avoir adopté certains aspects du mode de vie, et de la culture des Européens. C'est ainsi que Basile Diogoye et son fils aîné René sont des évolués, mais pas au même titre que la femme de ce dernier, Hélène Konté. En effet, ni Diogoye ni René n'ont fait des études, ni fréquenté l'école française. C'est leur aisance matérielle qui leur a permis de se comporter en évolués ; possession d'une villa, d'un cotre, d'une voiture, port du costume cravate, fréquentation d'Européens. Hélène, elle, a fréquenté l'école et a étudié jusqu'au brevet. La famille Senghor

---

[1] Les Pangols, dans l'animisme sérère, sont des serpents sacrés.
[2] **Esclavage et colonisation** est le titre d'un livre que fit paraître, aux éditions Présence africaine, Eric Williams, Président de la Jamaïque au début des années 1960.
[3] Christiane Taubira, député de la Guyane à l'Assemblée nationale française a réussi à faire adopter par cette instance, un texte législatif assimilant la traite négrière à un crime contre l'humanité.
[4] A propos des évolués, cf. les études de Catherine Astan et de Frederic Cooper qui ont abordé le sujet, la première dans **Elections et pratiques électorales au Sénégal (1940-1950) : histoire sociale et culturelle de la colonisation**, thèse de l'EHESS, Paris 2001 et le second, dans **Décolonisation et travail en Afrique. L'Afrique britannique et française, 1935-1960**, Editions Karthala-Sephis, Paris, 2004.

permet donc d'établir la distinction entre « évolués » et « évolués instruits ». A la différence de sa belle fille, ce qui fait de Diogoye un évolué est précisé par Delas en ces termes : « le père de Senghor fait donc partie de ses acteurs africains qui ont commencé au Sénégal un peu plus tôt que dans les autres colonies de l'Afrique de l'Ouest. Quoiqu'il n'eût pas reçu d'instruction scolaire, on peut penser qu'outre son habileté professionnelle, ses compétences linguistiques ont-elles aussi joué un grand rôle. Car, outre le sérère et le malinké, il parlait certainement wolof dans la mesure où beaucoup de wolophones étaient installés dans le Sine-Saloum où le wolof commençait à devenir le véhicule principal des Sénégalais et avait probablement une certaine connaissance du français, ne serait-ce qu'un petit français communicationnel. »[1] Donc, Diogoye possède tout un ensemble de qualités qui vont le distinguer du simple paysan sans pour autant en faire un Français.

Or, la personne d'Hélène Konté que Senghor considérait plus comme une tante que comme une belle sœur sera déterminante dans l'orientation qui sera donnée à la vie du futur poète. Comme elle et le reste de la famille, il sera parmi les évolués même s'il continuera, pendant longtemps, lors de ses vacances, à fréquenter ses camarades de jeux. La plupart des « évolués instruits » étaient favorables à la politique d'assimilation culturelle que la France entendait pratiquer dans ses colonies. Senghor s'en rendra compte à l'issue de la conférence qu'il donna, en 1937, à la Chambre de commerce de Dakar sur le thème : ***Le Problème culturel en A.O.F.*** L'historien des civilisations et linguiste, Pathé Diagne, informe sur les réactions des Sénégalais ayant assisté à la conférence : réactions faites de désapprobation : l'élite sénégalaise de l'époque, en particulier dakaroise, ne pouvait pas comprendre Senghor et ne pouvait que relever, de la conférence, deux contradictions : s'être rendu en France étudier le grec et le latin et revenir au pays pour recommander un enseignement dans les langues du terroir, d'une part, et, d'autre part, revenir, auréolé des titres d'agrégé de grammaire, professeur de lettres et défendre l'Ecole Rurale Populaire.

Senghor va se démarquer de cette catégorie d'évolués pour prôner une seconde voie, celle qui consiste à accepter l'Autre dans ce qu'il possède de positif tout en restant fidèle à l'esprit de la culture de son terroir. Pour se réaliser en tant que métis culturel, il va formuler et mettre en pratique deux expressions restées célèbres « assimiler, non être assimilé » et « enracinement

[1] DELAS (D).- Op. cit. Page 30.

et ouverture ». Aux jeunes qui le fréquentaient, la dédicace du livre offert à la fin de l'entretien était toujours la même : « A…, qu'il s'enracine ».

La mise en pratique de cette recommandation lui était d'autant plus aisée qu'il avait suivi les cours d'ethnologie du Pr Rivet et en avait retenu que toutes les grandes civilisations étaient fruits du métissage, métissage à la fois biologique et culturel. Il a su tirer profit de ses cours et c'est ce qui lui permet de vivre une vie que d'aucuns estimeront fondée sur l'ambiguïté ou le paradoxe alors qu'elle est fidélité à un choix, celui qui consiste à rester soi tout en s'ouvrant aux apports fécondants venus d'ailleurs. Voilà qui justifie que, sans complexe aucun, Senghor chante la femme noire et épouse une blonde Normande, prône la négritude et apparaît toujours en complet veston si ce n'est en jaquette, se fait défenseur de la francophonie et accepte d'être reçu à l'Académie française.

Léopold Sédar Senghor aurait pu, à l'instar de bon nombre d'étudiants originaires des colonies [1] et ayant acquis la nationalité française, choisir d'être français et se fixer en France. Il a choisi d'être français en vivant sa différence, d'où la toute pertinence du titre que Janet G. Vaillant a trouvé pour la biographie qu'elle lui a consacré : **Vie de Léopold Sédar Senghor**. **Noir, Français et Africain**[2]. La manière dont l'évolué Senghor va concrétiser son projet de se réaliser en tant que métis culturel ne cesse de choquer plus d'un, suscitant réserves, réprobations, voire condamnations. Mais, selon son optique, c'était la seule manière d'éviter deux écueils : le repli sur soi et l'absorption par l'Autre. Ecueils qu'il dénonce, le premier, dans le poème ***Elégie des Alizés*** et le second dans ***Vues sur l'Afrique Noire ou assimiler non être assimilés.*** Dans ***Elégie des Alizés***, il écrit :

> *… Mais danger de l'âme citerne, qu'on vide quand les greniers son dru dressés*
> *Danger d'hiverner pendant la belle saison.*
> *Ma négritude point n'est sommeil de la race mais soleil de l'âme, ma négritude vue et vie.*
> *Ma négritude est truelle à la main, est lance au point*
> *Récade.*[1990 : 271].

[1] Choix effectué par bon nombre d'intellectuels originaires des colonies : Antillais, mais aussi, Arabes, Indochinois, comme en atteste encore les communautés maghrébines, vietnamiennes, cabodgiennes, laotiennes sur le territoire de l'Ile-de-France, des colonies d'implantation très ancienne, remontant parfois aux années 1930-1940, n'ayant plus aucun lien avec leurs pays d'origine, totalement assimilées et intégrées aux Français de souche.

[2] Titre original: **Black, French and Africain. A life of Léopold Sédar Senghor**

De ces vers, il ressort ce qui suit. « L'âme citerne » représente le repli sur soi comme l'action consistant à « hiverner pendant la belle saison » ou le « sommeil de la race ». Elle est opposée aux « greniers (…) dru dressés » qui symbolisent la nécessité d'agir et ici, l'action est triple dans la mesure où il s'agit de construire (« truelle »), de défendre (« lance au point ») et diffuser (« récade »).

Dans ***Vues sur l'Afrique Noire ou assimiler, non être assimilés***, l'essayiste met en garde contre, de la part de la France, le

> *risque seulement de faire de nous de pâles copie française, de consommateurs, non des producteurs de culture.* .[1964 : 43].

Ayant réussi à réaliser ce projet et, à son niveau personnel, il va le proposer aux autres, Albo-Européens comme Négro-Africains. Ce sera la deuxième étape, le deuxième projet qu'il s'est proposé de réaliser.

II. LA FORMULATION ET LA MANIFESTATION DE LA NÉGRITUDE

Pratiquement, de la négritude, tout a été dit. [1] Aussi, dans les lignes qui suivent, serait-il fastidieux de revenir sur la genèse et l'évolution de sa réalité. Partant du fait qu'elle a été formulée en réaction contre l'universelle absence de considération affichée à l'endroit des Nègres, nous nous limiterons, bien modestement, à justifier cette formulation, non à travers un développement à caractère académique, mais par un rappel de ce que, à propos de l'homme noir, Senghor a vécu, a vu et a lu. Un rappel, parce que, dans la plupart des cas, il s'agit de faits déjà rapportés par les biographes de l'homme, en particulier, par Janet Vaillant, Daniel Delas et Hervé Bourges.

[1] Cela explique ces mots par lesquels Papa Samba Diop introduit son étude intitulée La négritude senghorienne. *Une rétrospective historique* : « Traiter de la négritude plus de soixante ans après la naissance du concept, c'est fatalement revenir sur un thème très connu. » In **Léopold Sédar Senghor, Africanité-universalité,** Paris, L'Harmattan, 2002 ; reprise dans **Léopold Sédar Senghor. Poésie complète. Editions Critique**, CNRS Editions Paris 2007.

Ce que Senghor a eu à vivre, c'est, d'abord, ce qu'il n'a pas manqué d'assimiler à une forme de racisme de la part du R.P. Lalouze, directeur du Collège Séminaire Libermann de Dakar [1] et ce qu'il a entendu de la bouche du gouverneur général de l'A.O.F. lors de l'allocution que prononça ce dernier à l'occasion de la cérémonie de distribution des prix au Cours Secondaire Laïc de Dakar, en 1926. Ce qu'il a vu, en débarquant en France, c'est le fameux « rire Banania » et beaucoup d'autres images d'Epinal de ce genre qu'Hervé Bourges reproduit dans son livre. Enfin, à propos de ce qu'il a lu, on se rapportera à tout ce florilège de contre vérités sur les Noirs, dont certains rapportés par Delas, Vaillant et Ruffié.[2]

Après les raisons ayant incité à formuler l'idée de négritude, les manifestations de la négritude.

Léopold Sédar Senghor est surnommé l'apôtre de la négritude. Le titre n'est pas usurpé, il est mérité. En effet, si la paternité du mot revient à Césaire [3] si Damas fut le premier à l'illustrer par la publication d'un recueil de poèmes, [4] Senghor demeure celui qui, contre vents et marées n'a cessé de la professer, de la défendre contre ses détracteurs. Dans le courant des années 1970, Césaire, sans renier son engagement de jeunesse a même pris des distances vis-à-vis de son ami, ce qui ne fut pas pour décourager ce dernier à telle enseigne que sa vie finira par se confondre avec son combat pour « la défense et l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir »[5]

Senghor commence à manifester la négritude, d'abord, à travers ses textes, qu'il s'agisse de ses essais ou de ses poèmes.

Très tôt, il a le souci de s'affirmer comme un intellectuel et d'occuper une place au sein de l'intelligentsia française. Qu'il ait cette ambition est rendu propice par le climat intellectuel de la France durant la période de l'entre-deux guerres. En effet, la Grande Guerre a sonné le glas

---

[1] Le fameux incident créé à la suite de revendications formulées par Senghor, si bien connu qu'il n'est plus nécessaire de revenir là-dessus en le rappelant.

[2] Cf. en particulier les chapitres ou Jacques Ruffié, dans son livre **De la biologie à la culture** (Paris, Editions Flammarion, 1976) traite de l'esclavage et des préjugés véhiculés par différents manuels à partir d'une différenciation entre les races, différenciation que n'étaye aucune donnée scientifique.

[3] Si des critiques comme Henri Lopes se déclarent ignorants de celui qui serait l'inventeur du mot, Senghor lève toute équivoque sur la question en déclarant : « Il faut rendre à Césaire ce qui est à Césaire… »

[4] **Pigments** est le premier des recueils de poèmes qui, par la suite, allaient constituer les plus belles pages de la poésie négro-africaine d'expression française.

[5] Cette expression est l'unique définition que Senghor a donnée de la négritude. Il lui est arrivé de la développer pour mieux l'expliciter, il ne l'a jamais variée.

d'une époque fondée sur la croyance au Progrès. Quatre années de barbarie ont ramené à la dure réalité, faisant comprendre que l'homme demeure « un apprenti-sorcier » qui, tel Prométhée, continue à pâtir des conséquences de certaines de ses découvertes. Voilà, qui ranime la réflexion sur la signification à donner à l'existence. A travers le roman et l'essai, plus que la poésie, des écrivains vont proposer des éléments de réponse et ils ont, pour noms: Paul Valéry, André Gide, André Malraux, Antoine de Saint-Exupéry, Albert Camus, Jean-Paul Sartre… A l'époque, être intellectuel se confondait avec être engagé pour sauver l'homme des aléas d'un monde qui ne cesse de réifier.

Et c'est l'époque où Senghor commençait à s'exprimer. Il complète sa connaissance de l'Afrique par la lecture des africanistes dont, en particulier, Léo Frobenius et Maurice Delafosse, fréquente le salon des sœurs Nardal et adhère à l'objectif que se sont assigné les animateurs de **la Revue du monde noir**,[1] lit les Négro-Américains. Aussi, quand, à son tour, voudra-t-il s'exprimer, ce sera pour exprimer sa négritude. Et les occasions de s'exprimer ne manqueront pas.

La première occasion lui est offerte avec la création, en novembre 1933, de l'Association des Etudiants Ouest-Africains. Profitant de l'existence d'un journal corporatif qu'animaient les étudiants martiniquais, sous la direction d'Aimé Césaire, il y fit paraître le manifeste de l'association dont il était président. Le manifeste est ainsi libellé :

> *L'Association a un but culturel précis. On pourrait lui donner comme devise «assimiler la culture européenne en restant près de son peuple». C'est à cela que répond l'organisation de ses causeries mensuelles suivies de discussions. C'est grâce à ces fréquents échanges d'idées que les étudiants Ouest-Africains pourront élaborer, peu à peu, un idéal commun, né de l'accord entre leurs civilisations indigènes et les exigences du monde moderne.*

Commentant ce passage du manifeste, Akatiwa Adjambao écrit : « Nous avons dans ce communiqué toutes les théories intellectuelles et politiques que Senghor développera par la suite dans ses actions et dans ses ouvrages : assimilation active, « assimiler non être assimilés », « enracinement et déracinement », « universel et particulier », « métissage

[1] L'objectif était d'œuvrer « au progrès artistique, culturel, littéraire et scientifique de la race noire qui devait contribuer, avec l'élite des autres Races et tous ceux qui ont de l'humanité par la liberté, l'égalité et la fraternité ». Cité par Adjambao, **Précis des humanités de Léopold Sédar Senghor**. Paris, éditions L'Harmattan, 2004 page 193.

culturel », très forte aspiration à une entité politique ouest-africaine de type considérable avec la France, etc. ».[1]

Compte tenu de ce commentaire, il ne serait pas excessif de soutenir que ce manifeste qui date de 1933 est le texte fondateur de la pensée de Senghor. Le mot de négritude n'est pas encore employé. Il ne le sera que plus tard. Entre-temps, une seconde occasion va s'offrir à Senghor pour se prononcer sur la destinée de l'homme noir. Ce sera, deux ans après, avec la création du journal **l'Etudiant noir**. Senghor, dans l'unique numéro que connut ce journal, signe un article intitulé : ***L'Humanisme et nous. René Maran***. Il y écrit :

> *Etre nègre, c'est retrouver l'humain sous la rouille de l'artificiel et des conventions inhumaines ou plutôt c'est être humain car l'homme noir est resté Homme.*

L'article inspire à Adjambao le constat suivant : « A l'évidence, à l'ombre de son exceptionnelle formation supérieure, dont l'article de 1935 garde les traces puissantes, le Sénégalais a développé un culturalisme idéologique et combatif. L'article de 1935 demeure le premier manifeste – digne d'intérêt de la pensée senghorienne. »[2]

La troisième occasion qui sera offerte à Senghor pour manifester, à travers un texte, la négritude, sera d'une portée plus considérable. En 1933, comme en 1936, ses deux premiers textes avaient, pour lecteurs, les quelques étudiants antillais et ouest-africains résidant à Paris. En 1939, c'est une maison d'édition qui va lui favoriser l'accès à un public de lecteurs plus large. Plon veut éditer un ouvrage collectif intitulé **L'Homme de couleur** et Senghor est sollicité pour être contributeur. Il accepte et, fidèle à ce choix de faire connaître le Nègre comme producteur de culture, il fournit le texte intitulé ***Ce que l'homme noir apporte***, signant, avec cet essai, son entrée dans le monde des lettres françaises. Cet essai reprend pour les développer les idées déjà contenues en germes dans le communiqué-manifeste annonçant la création de l'Association des Etudiants Ouest-Africains et dans son essai paru dans l'unique numéro de **l'Etudiant noir**. Ce texte est peu cité par les critiques de Senghor, en

[1] ADJAMBAO (A.).- Op. cit. Page 2.
[2] Ibidem.
[2] Ibidem.

particulier, par ses contempteurs. Pourtant, il aurait aidé, s'il était apprécié objectivement, permis, sinon d'éviter, du moins d'atténuer toute la polémique suscitée par la petite phrase : « L'émotion est nègre comme la raison hellène. » On s'est fondé sur cette phrase pour faire de Senghor un disciple de Lévy-Bruhl, auteur de **La Mentalité primitive** ou, pire, de Gobineau, auteur de **De l'inégalité des races humaines**. De là, il a été déduit qu'il est « éthnophilosophe auteur d'une pensée essentialiste et fixiste fondement d'un racisme non avoué »[1]. Pourtant, c'est dans le même texte que Senghor, comme par avance, infirme ces idées qu'on lui prête.[2] A partir de l'essai ***Ce que l'homme noir apporte***, la notoriété littéraire de Senghor ne cessera de s'affirmer.

Au lendemain de la Seconde Guerre, l'homme continue à rédiger des essais. Cependant, il va donner à sa carrière littéraire une nouvelle orientation en publiant, entre 1945 et 1949 **Chants d'Ombre**, **Hosties noires**, **Chants pour Naët** et **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**, soit trois recueils de poèmes et une anthologie, tous inspirés par le même souci : manifester la négritude. Avant **Chants d'Ombre**, son premier recueil de vers, il avait rédigé des poèmes que, par la suite, il choisit de « détruire ». Le geste est significatif : la destruction dont il est question est toute symbolique. Elle marque une rupture et un nouveau départ : rupture d'avec une création poétique trop marquée par l'influence symboliste, nouveau départ avec une création placée sous le signe de l'illustration de la négritude. Quant à l'anthologie, sa publication répondait au même souci : mieux faire connaître le génie de l'homme noir en matière de création poétique. En effet, les poètes que rassemble l'anthologie étaient, dans leur quasi-totalité, peu connus du grand public français. En choisissant de tenir, dans un volume, une sélection de leurs poèmes pour les publier avec une préface de Jean Paul Sartre [3], Senghor n'avait d'autre ambition que de mieux les faire découvrir.

---

[1] Toute la critique de Marcien Towa ou de Cheikh Anta Diop prend cette phrase comme fondement de la contestation de Senghor. Il en sera question ultérieurement dans le procès de la création.

[2] En effet, dans son essai ***Ce que l'homme noir apporte***, Senghor reconnaît à la fois les mérites et les insuffisances de la raison intuitive déplorant que celle-ci s'oppose au progrès, ceux qui l'ont privilégiée, les Nègres, ayant affiché leur mépris pour l'abstraction après avoir fondé leur société sur un système de castes non de classes.

[3] La grande notoriété de Sartre dans l'immédiat après-guerre est attestée par la mémorable conférence qu'il donna à l'époque dans l'amphithéâtre René Descartes de l'Université de Paris : la salle était si remplie qu'une partie du public doit suivre l'événement, debout sur la Place de la Sorbonne.

Outre l'essai et la poésie, Senghor manifestera la négritude par les innombrables conférences qu'il ne cessera de donner à travers le monde jusqu'à sa disparition en 2004.[1] La première conférence qu'il eut à donner fut cette mémorable conférence ayant, comme cadre, la Chambre de commerce de Dakar, en 1937. Elle lui a valu, selon sa propre expression, « un succès de scandale ». De cela, il sera question ultérieurement, quand sera abordé le chapitre relatif à la réception de son œuvre au Sénégal. La réaction suscitée par cette conférence qui traitait du « Problème culturel en A.O.F. » au sein de l'intelligentsia dakaroise inspirera le thème de la seconde conférence qui sera prononcée moins d'un mois après celle de Dakar [2] à l'occasion du Congrès international de l'Evolution culturelle des peuples coloniaux ; le thème développé : ***La Résistance de la Bourgeoisie sénégalaise à l'école rurale populaire***.

Par la suite, entre 1950 et 1960, il animera d'autres conférences qui lui inspirèrent les textes suivants : ***L'Apport de la poésie nègre au demi siècle***[3], ***Une Opinion***[4], ***Langage et poésie négro-africains***.[5] Mais, si ses fonctions de député lui laissent le temps de rédiger et de publier des articles, la participation aux séances de l'Assemblée nationale ne lui en laisse pas suffisamment pour animer des conférences. Il faudra attendre 1960 pour que, avec l'accession à l'indépendance du Sénégal et profitant des facilités que lui offre sa fonction de chef d'Etat, il mette à profit ses nombreux déplacements à l'étranger pour continuer à manifester la négritude.[6]

Un autre moyen de procéder à cette manifestation sera la rédaction des préfaces. Senghor préfacier aurait pu être le titre d'une thèse, tellement il en a écrit. Cela s'explique aisément : premier agrégé noir de l'Université, poète au talent confirmé, Senghor sera, à partir des années 1950, l'écrivain auprès de qui bon nombre de talents en herbe viendront chercher l'adoubement. Ainsi furent préfacées les œuvres d'écrivains comme :

---

[1] Même malade, il continuait d'intervenir par voie de messages préenregistrés comme ce fut le cas lors de la célébration de son quatre-vingt-dixième anniversaires par l'Unesco.

[2] La conférence de Dakar eut lieu le 4 septembre, celle qui l'a suivie eut lieu à l'occasion du congrès organisé à l'occasion de l'Exposition internationale de Paris, les 26, 27 et 28 septembre 1937.

[3] Conférence publiée dans l'ouvrage collectif **Témoignages sur la poésie du demi-siècle** .Editions La Maison du Poète, Bruxelles, 1953.

[4] Conférence donnée au Centre d'Etudes Asiatiques et Africaines à Paris, le 27 mai 1953.

[5] Texte de conférence publié dans l'ouvrage collectif **Poésie et Langage**. Editions la Maison du Poète. Bruxelles, 1954.

[6] Des textes de conférence de **Liberté 1**, **Liberté 3** et **Liberté 5** sont des textes de conférences sur la négritude prononcées à l'occasion des visites présidentielles de Senghor. Citons, par exemple :

Enfin, toujours avec le souci de « magnifier l'éminente dignité de l'homme noir », Senghor président, « protecteur des arts et des lettres » [1] va élaborer et exécuter une politique culturelle qui fera connaître le Sénégal hors des frontières nationales. Actuellement, nous sommes suffisamment renseignés sur le contenu et les réalisations de cette politique culturelle grâce à un livre : **Léopold Sédar Senghor et l'art vivant au Sénégal** [2] de Sophie Courteille et à une communication : ***Senghor face à la postérité***, de Basile Senghor. Au nom du dialogue culturel, Senghor fit de Dakar un centre d'échanges avec l'organisation d'expositions et de vernissages, comme de colloques. Pour ce qui est des infrastructures, peuvent être cités : le théâtre Daniel Sorano, le Musée dynamique, l'Ecole des Arts, la Manufacture de tapisserie de Thiès. Enfin, en matière de politique culturelle, l'un des succès éclatants remportés par Senghor fur l'organisation du Premier Festival Mondial des Arts Nègres, en avril 1966.

III. CREER UNE FEDERATION D'ETATS AFRICAINS CONFEDEREE A LA REPUBLIQUE FRANCAISE

Après le projet consistant à se réaliser comme métis culturel, le projet consistant à exprimer et à manifester la négritude et avant d'aborder le projet consistant à créer une nouvelle poésie nègre de langue française, examinons son projet d'ordre politique : créer une fédération africaine [3] confédérée à la République française. Ce projet sera un échec dont les pays francophones au sud du Sahara continuent de subir les conséquences plutôt malheureuses, parfois même, désastreuses[4]. Il ne s'agira pas de revenir sur le parcours du député Senghor mais d'associer quatre dates à quatre noms pour étudier le processus qui mena à la ruine du projet de Senghor.

D'abord, une précision, ou, plutôt, un rappel : Senghor avoue être « tombé en politique » à son corps défendant. N'eussent été l'intervention de Lamine Guèye pour qu'il accepte de se porter candidat lors des élections de 1946 et les pressions de sa famille, il aurait mené une carrière d'universitaire avec, peut-être en prime, une chaire au Collège de France Cependant,

---

[1] Sous Senghor la Constitution du Sénégal débutait par la phrase : « la culture est le ciment du peuple sénégalais. Le Président de la République est le protecteur des Arts et des lettres ».
[2] Editons L'Harmattan, série Esthétique, Paris.
[3] En fait il s'agissait de transformer l'AOF. en une Fédération primaire d'Etats indépendants confédérée à la France.
[4] Les événements survenus en Guinée de 1958 à 2010 et ceux survenus en Côte d'Ivoire de 2002 à 2012 comme ceux que connait le Tchad de 1960 à 2012 ou même le Sénégal avec la dissidence casamançaise en sont des illustrations.

s'il ne se destinait pas à faire de la politique[1], il avait, quand même, des idées politiques, qu'il a, du reste, exposées dans des textes datant de 1945. ***Vues sur l'Afrique noire, ou assimiler non être assimilés***, dont il a déjà été question et ***Défense de l'Afrique noire***.[2] Dès ces textes antérieurs à sa « tombée en politique», il avait formulé son projet politique qui peut se résumer ainsi : créer un ensemble franco-africain [3] sur la base de l'égalité entre les peuples dont les diversités culturelles seraient respectées ; en d'autres termes, mettre fin à toute forme de dépendance entre la France et ses possessions d'outre-mer tout en les maintenant unies sur la base d'une coopération multiforme. Mais cela ne se réalisera pas, à cause des atermoiements de la France en matière de décolonisation [4] et des dissentions dans le camp africain. Ainsi, de 1946 à 1960, le projet de confédération franco-africaine ira d'échec en échec.

Le premier échec est constaté en 1946 avec le dépôt du rapport de la Commission Monnerville dont Senghor et le Dahoméen Sourou-Migan Apithy furent membres. Celle-ci, chargée de définir les nouveaux rapports entre la France et l'Outre-mer, n'eut d'autres propositions à faire que de maintenir l'A.O.F. et l'A.E.F. dans leur statut de pays colonisés (même si le mot de « colonie » est remplacé par celui de « territoire »), partie intégrante d'une République française une et indivisible. Il n'en faut pas plus pour déclencher la colère de Senghor dans la mesure où le texte soumis à la Commission par le gouvernement provisoire comme outil de travail retenait pour l'Afrique noire, entre autres propositions, l'instauration du double collège en matière d'élections ; proposition qui, comme l'a souligné Janet G. Vaillant : «... » faisait des Africains des citoyens de seconde zone dans leur propre pays. »[5] La déception de Senghor est telle que « avant même que la commission ne rende ses dernières recommandations, « il » avait compris qu'elle n'avait pas le pouvoir de déterminer le mode de représentation de l'outre-mer pour les élections à venir. Le pouvoir réel résidait ailleurs. » Pour cette raison, il « n'a même pas assisté à la dernière session de la commission. Il a préféré retourner au Sénégal. Il avait reçu une bourse pour aller recueillir et étudier des poèmes en

---

[1] Ce qui du reste, peut paraître surprenant, si l'on sait que, dès 1936, il avait confié à sa belle-sœur Hélène : il faut qu'un jour le Sénégal soit indépendant et je veux être l'artisan de cette indépendance.
[2] **Esprit,** n°112 du 1er juillet 1945.
[3] Initialement et plus précisément en 1945-1946 le projet était plus ambitieux car par l'Union Française, Senghor entendait une entité prenant en compte toutes les possessions françaises d'Outre-Mer en Amérique, en Asie, en Afrique et en Océanie. Et les propositions de Senghor donnaient satisfaction même à Hô Chi Minh. C'est dire que, s'il avait été suivi, la première guerre du Viêt-Nam aurait pu être évitée.
[4] La France a perdu ses colonies, faute d'avoir su se doter d'une politique de décolonisation. En particulier, considérant les Subsahariens comme des mineurs, elle n'a pas su trancher entre la défense de ses intérêts au détriment de ces derniers et la nécessité d'une alliance avec eux, d'une coopération sur des bases égalitaires.
[5] Op. cit. page 242.

sérère et en wolof en relation avec sa thèse sur les formes linguistiques dans les langues sénégalaises. »[1]

Mais la colère éclatera en 1946, après qu'un premier projet de constitution eut été rejeté par voie de référendum et que, le 30 juillet, la droite française eut organisé les Etats Généraux de la colonisation pour revenir sur beaucoup d'acquis. Flairant la trahison Senghor, d'après sa biographe, a des termes bien virulents lui qui d'ordinaire est prudent et conciliant. En effet, il confie lors d'un entretien en août de la même année [2] :

> *Nous ne voulons plus être des sujets ni soumis à un régime d'occupation… C'est pourquoi, en attendant l'indépendance totale, nous proposons la solution d'une fédération dans le cadre de l'Union française… Je voudrais conclure, en assurant les Blancs de notre volonté inébranlable de gagner notre indépendance et qu'il serait aussi sot que dangereux pour eux de vouloir faire marche arrière. Nous sommes prêts s'il le fallait en dernier recours conquérir la liberté par n'importe quel moyen, fussent-ils violents.*

Le deuxième échec est constaté en 1956 avec la promulgation de la Loi-Cadre Gaston Defferre et de ses décrets d'application. Des prérogatives sont reconnues aux Territoires mais la balkanisation de l'A.O.F. et de l'A.E.F. est consacrée, à la grande satisfaction d'Houphouët Boigny et de Léon Mba. Les textes législatifs relatifs à la question sont traités, par Senghor, de « joujoux et de sucettes ».[3]

Le troisième échec est constaté toujours en 1956 avec le rapprochement entre François Mitterrand et Houphouët Boigny : le premier, à la tête d'un parti minoritaire, l'UDSR, propose au second dont le regroupement, le RDA, connaissait sur le terrain, en Afrique, une net recul par rapport aux IOM, la constitution du groupe parlementaire UDSR-RDA ; ce qui eut, comme conséquence, le maintien du clivage entre le RDA et les IOM, là où leur rapprochement, voire leur fusion aurait permis la constitution d'un front unitaire pour mieux défendre les intérêts de l'Afrique au Palais Bourbon.

Enfin, le quatrième échec est constaté en 1958 avec le projet de Communauté franco-africaine que Charles de Gaulle veut instituer à la place de l'Union France. Entre Houphouët Boigny,

---

[1] Op. cit. page 243.
[2] Idem page 453.
[3] La Loi Cadre n'avait d'autre objectif que de diviser pour régner. Ce que la France donnait de la main droite – les prérogatives reconnues aux Territoires – elle la reprenait de la main gauche en isolant ces territoires les uns des autres pour mieux les affaiblir et en leur bloquant toute possibilité d'évolution vers l'indépendance.

partisan d'une départementalisation qui ne dit pas son nom et Senghor, partisan d'une indépendance des colonies qui adhéreraient ensuite à la communauté, seules ou regroupées Charles de Gaulle a tranché en faveur du premier, consacrant davantage la balkanisation décrétée par Gaston Defferre ; d'où la remarque désabusée de Senghor considérant la Communauté franco-africaine comme « l'alliance entre le cavalier et son cheval ».

Cependant, il avait réussi à faire figurer dans la Constitution de la Vè République la possibilité pour les Territoires qui auraient voté OUI au référendum de septembre 1958 d'évoluer vers l'indépendance tout en restant membres de la Communauté, seuls ou regroupés. Cette disposition lui permit de jeter les bases de la Fédération du Mali. C'était, une fois encore, compter sans la France (Charles de Gaulle et son entourage) et Houphouët Boigny : la Fédération, de quatre Etats (Dahomey, Haute-Volta, Sénégal, Soudan) est d'abord, réduite à deux (Sénégal, Soudan) avant d'éclater dans la nuit du 19 au 20 août 1960, pratiquement, deux mois, jour pour jour, après la proclamation de son indépendance, le 20 juin 1960. [1]

L'échec du projet fédéraliste de Senghor eut, comme conséquence, l'apparition, en Afrique subsaharienne, de micro-Etats à économies peu viables et proies faciles pour le néo-colonialisme, l'affreuse dictature que la Guinée a connue sous Sékou Touré et dont elle peine à s'extirper, la partition de la Côte d'Ivoire en deux entités dix ans durant (2002-2012), les récurrents conflits entre Négro-Mauritaniens et Arabo-Berbères en Mauritanie. Cependant, si les conséquences de l'échec continuent de maintenir les anciens territoires ayant constitué la fédération de l'Afrique Occidentale Française sous la tutelle de l'ancienne puissance colonisatrice, un point du projet a pu être sauvé, celui qui concerne un regroupement ayant, pour socle, la langue française. En effet, la francophonie qui, actuellement, connaît une certaine vitalité, doit son existence et sa structuration à Léopold Sédar Senghor ; ce que confirme un de ses biographes, Jean-Michel Dijan, auteur de **Léopold Sédar Senghor**. **Genèse d'un imaginaire francophone**.

[1] Il fut très facile pour Houphouët Boigny de détacher la Haute-Volta de la Fédération : il utilisa l'importante colonie voltaïque installée en Côte-d'Ivoire comme arme de dissuasion, menaçant de l'expulser si Maurice Yaméogo, son homologue voltaïque, ne revenait pas sur son adhésion à la Fédération du Mali. A son tour, la France oeuvra pour détacher le Dahomey. Le fédéraliste Sourou-Mégan Apithily venait d'y perdre le pouvoir à la suite d'élection. La France offrit à ses successeurs de choisir entre l'obtention d'un port en eau profonde à Cotonou et le maintien dans la Fédération. Le Dahomey choisit le port et quitta la Fédération.

En définitive, Senghor a échoué en tant que fédéraliste, en grande partie à cause d' Houphouët Boigny appuyé par les principaux artisans français de la décolonisation qu'ils soient de gauche, comme Gaston Deferre ou François Mitterrand ou de droite, comme Charles de Gaulle, Pierre Messmer, Jacques Foccart, Bernard Cornut Gentil.

Le projet politique a échoué. Mais il n'est pas le dernier projet que Senghor eut à se fixer comme objectif. Il a également eu un projet poétique, celui qui, au premier chef, nous intéresse dans le cadre de cette étude mais dont on ne saurait valablement faire le bilan en occultant la portée des autres projets. Certes, la poésie de Senghor sera appréciée pour ce qu'elle est, pour certaines critiques : une création littéraire répondant à des exigences. Mais beaucoup ne pourront éviter de la rejeter en partant des options politiques de son auteur.

Dans ce chapitre et les deux qui l'ont précédé, il a été question de la manière où, progressivement, à partir de la formulation d'un projer poétique, cette œuvre s'est constituée. S'inspirant de ses sentiments personnels, dans un univers qui lui est étranger, soucieux de réagir contre l'assimilation culturelle, Senghor, tout en utilisant la langue française va produire une poésie dont l'originalité n'a pas manqué d'être soulignée. Très tôt, à partir des années 1940, cet œuvre va chercher à s'imposer à l'attention de la critique. Vont l'aider à s'imposer aussi bien les Français de France que son auteur lui-même. L'œuvre poétique de Senghor va d'abord s'installer dans le champ littéraire français pour y constituer avec d'autres œuvres négro-africaines un sous-champ littéraire avant de s'en affranchir à partir de 1960 pour servir de fondement à un champ littéraire négro-africain autonome.

A cette conquête des champs littéraires sera consacré le chapitre suivant. Dès la publication des premiers recueils et, en particulier, à la suite de la publication d'**Ethiopiques**, une esthétique de la réception a commencé à se développer avec des adhésions et des dissidences.

L'ESTHETIQUE DE LA RECEPTION EN FRANCE : LA CONQUETE DES CHAMPS LITTERAIRES, ADHESIONS, DISSIDENCES

Plus d'un critique l'a souligné avec pertinence : une œuvre littéraire ne suppose pas uniquement un écrivain et sa production. Rien ne sert de produire si, subséquemment, la production n'entraîne pas l'évaluation par le public. Senghor l'a dit et écrit à plusieurs reprises : l'activité générique de l'homme consiste à produire des œuvres de beauté pour en jouir et en faire jouir les autres. Lui, a produit des œuvres de beautés et en a profondément joui, trouvant dans l'acte de création, le sens de la vie. Mais les autres, comment ont-ils joui de cette œuvre ? La réponse à cette question constituera la matière de ce chapitre. La démarche pour développer cette réponse empruntera ses instruments à l'esthétique de la réception telle que formulée par Hans Robert Jauss. Au début de l'étude, avec le chapitre consacré à la sociologie de l'œuvre, la réflexion a été orientée par la réponse à la question : Pourquoi écrire ? Dans ce chapitre, elle le sera par la réponse à la question : Pour qui écrire ? Il comportera quatre articulations respectivement intitulées : constitution d'un champ littéraire négro-africain francophone en France, élargissement du champ littéraire en France et hors de France, nouveaux horizons littéraires et nouvelles lectures de la poésie senghorienne, réception personnelle d'une œuvre majeure, par-delà la controverse.

I. CONSTITUTION D'UN CHAMP LITTÉRAIRE NÉGRO-AFRICAIN FRANCOPHONE AUTONOME

C'est sous le titre « littératures françaises connexes et marginales » que les auteurs du tome III d'**Histoire des littératures**[1] ont choisi d'étudier les productions littéraires réalisées dans leurs anciennes possessions d'Outre-mer. « Connexes et marginales » : deux épithètes qui ne manquent pas d'être suggestives et qui, pendant longtemps, ont exprimé une réalité dans la mesure où il était, avant tout, question d'écrire pour se faire apprécier par les Français. Or, pour les « marginaux » que sont ces écrivains originaires des colonies, la conquête du public français reste ardue.

Il est des écrivains qui, d'emblée, s'imposent au public. Leur première œuvre est favorablement accueillie, dans l'enthousiasme. Leur coup d'essai devient un véritable coup de maître. Cela se justifie aisément : par leur thématique ou leur poétique, le sujet abordé et la manière de l'aborder, quand ce ne sont pas les deux à la fois, de tels écrivains annoncent un renouveau des thèmes, des formes et expriment de nouvelles sensibilités. Ainsi, en 1820, Alphonse de Lamartine suscite l'adhésion de la jeunesse à sa poésie avec **Les Méditations poétiques** grâce à un renouveau de la thématique. Dix ans plus tard, le 25 février 1830, *la bataille d'Hernani* fut remportée par cette même jeunesse parce que les pièces de théâtre qui continuaient à s'inscrire dans la mouvance de Corneille et de Racine avaient fini par ne plus être accordées à leur temps : après la Révolution de 1789 et l'épopée napoléonienne, l'on ne pouvait plus continuer à écrire comme si le public de Versailles n'avait pas disparu. L'adhésion de la jeunesse à la poésie et au drame romantiques, son rejet de la tragédie classique, s'expliquent à la lumière de ce que Hans Robert Jauss a nommé l'horizon d'attente. Selon cette notion : « Pour comprendre l'effet d'une œuvre, il est nécessaire de connaître l'horizon d'attente avec ses valeurs. En effet, une œuvre se situe en conformité ou en rupture par rapport à une tradition et l'expérience des lecteurs renvoie à la perception d'une conformité ou d'un écart par rapport à cette tradition. » [2] Appliquées au cas de Senghor, ces phrases permettent de cerner la manière dont s'est constitué le lectorat de Senghor et comment l'attitude du lectorat a évolué vis-à-vis de cette œuvre à travers les générations.

---

[1] Sous la direction de Raymond Queneau. Editions Gallimard, Paris, 1958.
[2] JAUSS (Hans-Robert). Op. cit. Page 35.

Ni Léopold Sédar Senghor, ni les autres écrivains du groupe de **l'Etudiant noir** ne se sont, d'emblée, imposés au public. Son lectorat était des plus restreints au moment où, en 1945, parut son recueil **Chants d'Ombre**. Cela peut paraître paradoxal pour deux raisons : d'abord, parce que **Chants d'Ombre** apportait quelque chose de neuf à la poésie française aussi bien par son lyrisme que ses images et ses sources d'inspiration ; ensuite, parce que le recueil paraissait en un moment où l'art nègre était très apprécié en France. Ce paradoxe avait ses raisons sur lesquelles Senghor nous a entretenu lors de l'entretien que nous avons eu avec lui le 24 janvier 1984. A la question : qui est-ce qui vous lisait au moment où paraissaient vos premiers poèmes ? Sa réponse fut la suivante :

> *Je crois qu'il faut distinguer ceci. Les plasticiens, les peintes et les sculpteurs admiraient l'art nègre. Je me rappelle, je fréquentais beaucoup, quand j'étais, jeune professeur, les peintres et les artistes de l'Ecole de Paris, surtout les Espagnols, les Italiens, les Portugais. Et nous allions souvent voir Picasso. Je me rappelle Picasso me conduisant à la porte, me regardant dans les yeux et me disant : « il nous faut rester des sauvages ». Il pensait : « il nous faut rester des nègres ». Mais à ce moment-là, il n'y avait pas de grands écrivains négro-africains, à part René Maran. Et on n'admirait pas les poèmes que nous écrivions, mais on admirait la poésie nègre traduite en français. Et les poètes surréalistes dont Tristan Tzara qui était mon ami (...) se sont beaucoup inspirés de cette poésie. C'est tellement vrai qu'un Français, Jean-Claude Blachère a intitulé sa thèse sur la poésie surréaliste* ***Le Modèle nègre****. Seulement, on admirait la poésie traditionnelle. On ne pensait pas qu'il pût y avoir une poésie nègre en français.*

Ainsi, au début du XX^{è} siècle, Guillaume Apollinaire et les artistes de l'Ecole de Paris vont régénérer les sources d'inspiration, littéraires comme artistiques, en se ressourçant auprès des « fétiches d'Océanie et de Nouvelle Guinée » : auprès des arts primitifs dont ceux des Négro-Africains. L'engouement pour les arts nègres, pour la sculpture, la musique, la danse, va se prolonger par un engouement pour la littérature nègre. Mais, dans le courant des années 1930-1940, ce que les Français appréciaient, c'était moins les créations littéraires négro-africaines en langue française que les traductions de « textes » la littérature orale. En effet, les travaux des ethnologues avaient exhumé cette littérature à laquelle, malgré l'engouement qu'elle suscita, pendant longtemps, d'aucuns ont refusé le titre de littérature, du fait de son caractère

oral [1]. Mais elle finit par se constituer un public, en partie, grâce à l'anthologie de Blaise Cendrars.[2] S'inscrivant dans l'air du temps, Senghor et Damas, avec des fortunes diverses, sont allés à la rencontre de ce public. Ils se sont rappelé qu'ils ont eu à suivre des cours à l'Institut d'Ethnologie de Paris et, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Senghor devint professeur de linguistique à l'Ecole coloniale qui, peu de temps après, allait devenir l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer. Ces facteurs justifient, en partie, qu'il se soit livré à des travaux sur l'esthétique négro-africaine quand la préparation de sa thèse de doctorat d'Etat l'amenait à recueillir, à transcrire et à traduire des poèmes ouolofs et sérères parallèlement à ses études sur les langues du groupe atlantique nord qui lui inspirèrent des articles publiés dans le **Journal des africanistes**. La « tombée en politique » a mis fin à ces travaux sur la tradition orale, travaux desquels il ne subsiste que quelques textes : des poèmes gymniques pour illustrer des propos dans **Liberté 1**, **Liberté 3** et **Liberté 5**, un livre de contes à l'usage des classes du cours élémentaire des écoles de l'aire soudano-sahélienne [3] et cinq traductions que la publication de ses œuvres complètes ont fait découvrir [4]. De son côté, Damas a illustré son intérêt pour la tradition orale avec deux titres : **Poèmes nègres sur des airs africains** [5] et **Veillées noires**.[6]

S'il y a eu engouement pour la littérature orale négro-africaine traduite en français, l'adhésion à la littérature négro-africaine produite en français par les militants de la négritude fut lente. En effet, la manière dont furent diffusés, publiés, les deux premiers textes poétiques majeurs

---

[1] Roger Caratini est l'auteur de **L'Aventure littéraire de l'humanité** une encyclopédie comportant vingt volumes et publiée par Bordas en 1971. Dans cette œuvre gigantesque dont il est l'unique auteur – ce qui explique bon nombre de méprises -, se prononçant sur les productions littéraires négro-africaines, il a un point de vue qui le range parmi ceux qui nient l'existence d'une littérature orale. En effet, selon lui, « la littérature, étymologiquement, c'est l'écriture. » De cette définition que nul ne soutenait plus en 1971, il déduit, : « En ce sens, il n'existe pas, jusqu'à notre XXè siècle, de littérature africaine. » (Op. cit. tome 2, page 134). Il n'ignore pas l'opinion du sociologue Marcel Mauss qui trouve qu'il y a littérature « dès qu'il y a effort pour bien dire et pas seulement pour dire ». Mais, cela ne l'empêche pas de poursuivre : « Poésies, chants, contes, épopées existent par millions, récités, colportés, transmis de génération en génération par les conteurs africains. Ainsi s'est constituée une « littérature » extraordinairement riche, variée, qu'on peut proposer d'appeler, en raison de ses différences spécifiques, une loquendature (*loquanda* = paroles). Etroitement liée – comme la littérature traditionnelle – à la société dans le sein de laquelle elle est produite, la *loquendature* relève d'une méthode d'écriture particulière dans le cadre de l'anthropologie. » (Ibidem). Ainsi, avec Caratini, la littérature orale cesse d'exister par elle-même pour être conçue « comme un élément d'approche des sciences sociales ». (Ibidem).

[2] CENDRAS (Blaise).- **Anthologie de la poésie noire**.

[3] SENGHOR (Léopold Sédar) et SADJI (Abdoulaye).- **La Belle histoire de Leuk-le-Lièvre**. Editions Hachette, Paris, 1956.

[4] Les traductions dont il s'agit ont, comme titres : ***Chant du Feu***, ***L'Oiseau d'amour***, ***Dongo le Vautour***, ***Ballade toucouleure de Samba-Foul***, ***Ballade khassounké de Dioudi***. C'est Armand Guibert qui porta à la connaissance du public ces cinq traductions, les trois premières, sous le titre « Poèmes africains » dans sa monographie publiée chez Seghers ; les deux dernières, présentées comme « Ballade africaine » figurent dans la monographie éditée par Présence africaine.

[5] DAMAS (Léon-Gontran).- **Poèmes nègres sur des airs africains**. Editions GLAM, Paris 1948.

[6] DAMAS (Léon-Gontran).- **Veillées noires**. **Contes nègres de Guyane**. Editions Stock, Paris 1943.

du mouvement de la négritude est suffisamment révélatrice du manque d'intérêt que manifestait le public-lecteur français à l'égard de ce que Senghor a nommé « une nouvelle poésie nègre et malgache de langue française » : **Pigments** fut publié à compte d'auteur, grâce à la sollicitude de Senghor par une obscure maison d'édition qui, du reste, avec le temps, a disparu ; le **Cahier d'un retour au pays natal** dut se contenter d'une insertion dans la revue **Volontés**. Dans cet ordre d'idées, il ne serait pas excessif de soutenir que, jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les lecteurs de Senghor ne constituaient qu'un petit cénacle issu du microcosme afro-antillais de Paris. Katharina Staëdtler, auteur de l'article ***Genèse de la littérature afro-francophone en France entre les années 1940 et 1950*** aide à comprendre les raisons profondes pour lesquelles ce premier cercle des lecteurs était des plus restreints ; « A un stade précoce de la production littéraire, parfois même avant le début de celle-ci, le champ politico-religieux autochtone et étranger intervient dans la lutte pour le monopole de la légitimité littéraire. Le champ politico-religieux établit les conditions de la production, prescrit la langue (nationale ou européenne), règle les conditions de vente etc. » [1] L'application de ces lignes au cas où Senghor amène au constat suivant : certes, l'usage du français qui lui a été imposé du fait de son statut de colonisé ne lui posait pas de problème comme il en a posé au Haïtien Léon Laleau [2], mais les autres conditions imposées par « le champ politico-religieux » de l'époque ne lui était guère favorables.

La réalité est que la France reste très vigilante vis-à-vis des productions littéraires de ses sujets colonisés. Il s'agit, pour elle de tout mettre en œuvre afin que ces derniers, par l'intermédiaire de la plume, ne contestent son autorité en poursuivant, par des écrits engagés, la farouche résistance opposée à sa volonté d'expansion et d'hégémonie par des hommes comme Lat Dior Diop, Samory Touré, Béhanzin, Bocar Biro ou, outre-Atlantique, Delgrès et Toussaint-Louverture. Elle ne peut accepter d'avoir réussi « la pacification » ailleurs et entretenir, sur le territoire métropolitain, les graines de la sédition ; d'où la pratique d'une censure rigoureuse : **Légitime Défense** disparut après la parution d'un numéro unique,

---

[1] STAEDTLER (Katharina).- ***Genèse de la littérature afro-francophone en France entre les années 1940 et 1950*** *in* **Mots Pluriels**, n°8.octobre 1998. Toutes les citations de Staedtler sont tirées de cette étude.

[2] LALEAU (Léon).- **Musique nègre**. Publication à compte d'auteur, Port-au-Prince 1931. Dans ce recueil se trouve inséré le poème ***Trahison*** souvent citée pour illustrer le drame de l'intellectuel colonisé obligé d'exprimer ses sentiments dans une langue qui n'est pas la sienne. Le poème est le suivant :
Trahison // « Ce cœur obsédant, qui ne correspond // Pas avec mon langage et mes coutumes // Et sur lequel mordent, comme un crampon, // Des sentiments d'emprunt et des coutumes // D'Europe, sentez-vous cette souffrance // Et ce désespoir à nul autre égal // D'apprivoiser, avec des mots de France, // Ce cœur qui m'est venu du Sénégal ? » Le même malaise se lit sous le plume de son compatriote Jean-François Brière : « Nous avons désappris le dialecte africain// Tu chantes en anglais mon rêve et ma souffrance// Au rythme de tes blues dansent mes vieux chagrins,// Et je dis ton angoisse en langue de France. »

l'Etudiant noir qui lui a succédé était sous fort contrôle policier. **Pigments** est publié en 1937. Deux années après, avec l'entrée en guerre contre l'Allemagne, « cette plaquette de poésie illustrée d'un bois gravé du pacifiste gantois, Frans Maserell »[1] est interdite de vente, retirée des rayons des bibliothèques à cause du poème ***Et coetera*** que Damas concluait en demandant aux anciens combattants sénégalais « de foutre la paix aux Boches, de commencer par envahir le Sénégal ». **Batouala** ne fut pas censuré. Il reçut même le Prix Renaudot. Mais, par sa préface dans laquelle son auteur invitait à une véritable croisade contre les abus de la colonisation, elle provoqua une véritable levée de boucliers contre son auteur, René Maran, taxé d'être un anticolonialiste.

Senghor, dans la postface d'**Ethiopiques,** a déclaré écrire pour deux publics : son peuple et le peuple de France. La déclaration ne manque pas de pertinence dans la mesure où, comme le fait remarquer Katharina Städtler : « La plupart des champs littéraires enjambent les frontières nationales et, à l'époque coloniale comme de nos jours, une partie d'eux-mêmes est située en exil, en Europe ou ailleurs. Cette partie exilée tend à s'organiser selon sa propre dynamique et en fonction des champs littéraires (et politiques) voisins. C'est le cas du champ littéraire afro-francophone des années 1940 qui s'est constitué en marge du champ littéraire français ». Si Senghor, comme ceux de sa génération d' « exilés » en France, va évoluer, non à l'intérieur, mais « en marge du champ littéraire » , cela se justifie par le fait que la littérature négro-africaine n'avait pas encore droit de cité : encore embryonnaire, elle était, tout simplement, ignorée. Les écrivains négro-africains, du fait de leur statut de colonisés, rencontraient des obstacles pour se faire connaître en faisant connaître leurs œuvres. Aussi vont-ils comme le rapport Stadtler, « développer des stratégies de conquête leur permettant d'accéder au champ littéraire dominant » et d'énumérer ces stratégies : « publier dans des revues culturelles et dans des anthologies, se faire préfacer par des intellectuels français connus, profiter des médias, s'introduire dans les milieux de l'Eglise (Semaines sociales) et de la « haute politique » (Assemblée Nationale, Sénat) ».

Ces différentes stratégies seront toutes, sans exception, utilisées par Senghor pour se faire reconnaître poète, se constituer un public. Toute une série de facteurs vont intervenir et qu'il saura exploiter dans sa conquête du champ littéraire français. Une étude de cette conquête peut être menée de façon chronologique amenant à distinguer ce qui s'est produit avant 1945,

[1] Ces mots ont servi de présentation de la plaquette **Pigments** lors de sa première édition par GLM éditeurs.

ce qui s'est produit entre 1945 et 1960 et ce qui s'est produit avec l'accession à la magistrature suprême au Sénégal.

1. Avant 1945 : le premier cercle des lecteurs

Les premiers lecteurs de Senghor sont ses deux amis, Aimé Césaire et Léon Gontren Damas. A eux étaient soumis les manuscrits : « nous nous lisions les uns les autres et nous nous critiquions ». Cela se produisait dans la seconde moitié de la décennie 1930 quand Senghor a commencé la rédaction de poèmes frappés du sceau de la négritude. Après Césaire et Damas, les lecteurs vont se recruter au sein du milieu afro-antillais de Paris, en particulier, parmi les étudiants. C'est durant cette période que Senghor utilisa, comme stratégie pour diffuser sa poésie, les revues culturelles : **Les Cahiers du Sud, Charpentes : revue mensuelle d'expression française, l'Etudiant de la France d'Outre-Mer**.

Avant 1945, grâce à l'exposition que lui consacra la Bibliothèque Nationale de France, le public retient qu'il a publié une dizaine de poèmes qui, ultérieurement, seront fréquemment cités par la critique : ***A la mort***, ***Nuit de Sine***, ***Neige sur Paris***, ***In Memeriam***, ***Lettre à un poète***, ***L'ouragan***, ***Masque nègre***, ***C'est le temps de partir***, ***Chants d'Ombre***, ***Femme noire***. De ces dix poèmes, sept sont publiés dans **l'Etudiant de la France d'Outre-Mer**. Certes, l'on souscrit aisément à la thèse de Katharina Städtler quand elle écrit : « Que l'occupation ait limité les possibilités d'expression offertes aux étudiants coloniaux – dont les Africains ne fait aucun doute, mais l'idée d'une « vie en vase clos » n'accorde pas l'importance qui leur est due aux multiples rencontres et discussions qui eurent lieu, souvent de manière informelle, autour d'un repas chaud offert dans l'un ou l'autre des foyers coloniaux qui étaient ouverts à l'époque. De plus, le rôle exact joué par **l'Etudiant de la France d'Outre-Mer**, un bulletin créé spécialement à l'intention des étudiants d'outre-mer par les autorités coloniales, reste à établir. »

Cependant, force est de reconnaître que ces foyers ont joué un rôle considérable dans la constitution d'un groupe « producteur-lecteur » afro-francophone. Le regroupement des étudiants venus des colonies ne découlait pas de motifs altruistes : les regrouper était un moyen sûr de les avoir sous son contrôle, de surveiller leurs activités. Seulement, il se trouve que la séquestration, sous quelque forme que cela soit, ne peut empêcher la résistance. Et, à

l'époque, la résistance des Afro-antillais à Paris était, strictement, une résistance d'ordre culturel. Il ne venait, à aucun de ces intellectuels, même aux radicaux qui naguère s'étaient regroupés autour de la revue **Légitime Défense**, l'idée d'une indépendance des colonies. Leur résistance était une résistance au déni de culture dont étaient victimes leurs peuples. Et, d'une manière ou d'une autre, les foyers coloniaux allaient se transformer en foyers de résistance culturelle comme le reconnaît Städtler : « Au sein du Foyer Colonial de Paris, Alioune Diop, le futur fondateur et directeur de la revue **Présence Africaine**, entreprit dès 1942 d'animer le cercle des étudiants coloniaux de Paris que fréquentaient presque tous ceux qui allaient embrasser la politique dans le cadre de la future Union française. L'impossibilité de retourner dans leurs pays d'origine au temps de l'occupation allemande et le souci constant des autorités vichyssoises de les regrouper au sein de l'empire colonial français favorisaient les contacts et les amitiés, d'autant plus que ces jeunes gens étaient frustrés par leur situation en métropole.

Sur ce point Khatarina Staëdtler écrit : « Dans le premier numéro du bulletin du Foyer **L'Etudiant de la France d'Outre-Mer** du mois d'août 1943, un auteur anonyme (dans lequel on peut facilement reconnaître Alioune Diop) décrit la situation des étudiants coloniaux, africains et asiatiques, vivant en exil en France. D'après lui, ces jeunes gens (parmi lesquels se trouvent les futurs auteurs Guy Tirolien, Paul Niger, Birago Diop etc.) ont à cœur de représenter leur civilisation d'origine de façon authentique, mais il leur importe bien plus d'être reconnus et respectés par les Français parmi lesquels ils vivent. » De cette citation se dégage le constat selon lequel, avant la Libération, la lute anticolonialiste était, essentiellement, culturelle. Ce qu'exigeaient « ces jeunes gens », ce n'était pas l'indépendance des colonies, mais le droit à la différence et le respect de leur dignité d'hommes.

Ainsi, les Foyers Coloniaux allaient autoriser, en France, ce qu'autorisait la revue **Dakar Jeune** en A.O.F. : permettre à l'intelligentsia négro-africaine de s'exprimer sur sa culture. Senghor comprit l'intérêt qu'il pouvait tirer de leur fréquentation. Après sa libération des camps de prisonniers nazis survenue en février 1942, de retour à Paris, il mènera, de front, plusieurs activités dont une retient particulièrement l'attention « …il oriente son engagement le plus intense vers le Foyer des Etudiants Coloniaux (Paris, 184 bd. Saint Germain) créé par le gouvernement de Vichy pour permettre aux étudiants d'Outre-mer de se retrouver en temps de guerre. Dans le bulletin de liaison des différents foyers coloniaux de France, il publie ses

premiers poèmes écrits avant la guerre et des comptes rendus de livres concernant l'Afrique, textes très peu connus jusqu'à présent ».

Telle était la situation avant 1945. Damas et Césaire étaient auteurs des deux recueils qui, ultérieurement, allaient consacrer leur notoriété auprès des lecteurs. Senghor avec, prêt pour la publication, **Chants d'Ombre**, n'était, encore, que l'auteur de poèmes publiés par des revues. A ce stade, ses lecteurs ne se comptaient que parmi les lecteurs de ces revues, en grande partie, afro-antillais.

2. Entre 1945 et 1960 : la constitution du champ littéraire afro-francophone sur la forme d'un sous-champ littéraire français

La publication du **Chants d'Ombre,** contrairement à celle de **Pigments** ou du **Cahier d'un retour aux pays natal**, n'est pas passée inaperçue. Le recueil a bénéficié de ces changements intervenus en France depuis qu'un gouvernement provisoire s'est installé à Alger et qui, voulant afficher sa différence avec le régime de Vichy a redéfini les rapports avec l'Empire.

La presse se fait l'expression des critiques pour faire connaître, au public, le nouveau recueil. Parmi ces critiques, deux grands poètes émergent du lot : Pierre-Emmanuel que Senghor considère comme le plus grands poète de la génération post surréaliste et Georges-Emmanuel Clancier ; deux poètes aux côtés desquels, ultérieurement, Senghor siègera à l'Académie Mallarme. Ils n'ont pas rédigé de livres, mais, comme la plupart des critiques de l'époque, des articles dans les journaux vont leur permettre de faire entrer un confrère nègre dans un champ littéraire.

L'article de Pierre Emmanuel s'intitule **Jeunes poètes (Senghor)**. Il est publié par **Temps présent**, livraison du 3 août 1945. L'auteur s'y intéresse au procédé utilisé par Senghor pour faire découvrir l'Afrique précoloniale : « Rien ne convient mieux que les grandes lignes élémentaire mêlées à l'incessant appel des symboles issus d'une très ancienne civilisation, pour évoquer le continent noir dans son étrangeté magique.

« Une théorie religieuse, aux allures de fresque et de frise, s'y déroule en mainte partie. La nostalgie inguérissable d'une lettre antique et bien aimée déborde souvent l'harmonie quelque peu compassée de ces lignes ».

Un mois plus tard, le 2 septembre 1945, c'est au tour de Georges-Emmanuel Clancier de signer dans **Paysage Dimanche** un article sur le premier recueil de Senghor. Pierre Emmanuel en avait retenu la nouveauté qu'il représente pour un lecteur de l'Hexagone. Clancier, sans en ignorer les qualités, déplore plutôt ce qu'il considère comme un défaut à corriger la monotonie du style et termine en formulant un vœu : « Souhaitons que M. Senghor parvienne à se créer un rythme plus divers, où une image, un mot élève soudain son arête autour de quoi la figure du poète s'organisera alors il nous fera vraiment pénétrer dans un univers poétique, qui est original et d'une riche humanité.

Outre Pierre Emmanuel et Georges-Emmanuel Clancier, d'autres critiques, moins connu, se sont prononcés sur **Chants d'Ombre** ; d'autres critiques dont Henri-Jacques Dupuy et Pierre Testas.

La lecture de Goethe avait aidé Senghor à sortir de la « négritude ghetto ». Après sa libération des camps de prisonniers, il avait suivi les cours du Pr Rivet et retenu, qu'à l'instar des cultures qui se sont développées autour du bassin méditérranéen, toute grande culture est métisse. Par conséquent, l'homme noir ne se réalisera pleinement qu'en acceptant d'être présent au banquet de l'Universel : il a à apprendre des autres, mais les autres aussi ont à apprendre de lui. Peut-être que Charles de Gaulle n'avait pas encore prononcé la phrase « l'avenir est au métissage ». Mais, dès 1945, Senghor l'avait compris et avait poétisé en ce sens. Et c'est sous le signe du dialogue des cultures, de leur fécondation réciproque qu'Henri-Jacques Dupuy place **Chants d'Ombre** : « L'œuvre poétique de Senghor est le meilleur exemple de fécondation réciproque. » Ce que Senghor a emprunté aux Français pour la constitution de son œuvre, c'est, de prime abord, leur langue et, par voie de conséquence, leur métrique sous la forme du verset. En retour, que leur apport-t-il ? A travers cette langue d'emprunt, répond Henri-Jacques Dupuy, un art, un style nouveau ; « … L.S. Senghor aime à citer ce mot de Duke Ellington : « Mon art ? c'est de la musique populaire nègre… Si la lourde démarche de ces versets chargés d'images, leur densité harmonieuse, n'exclut pas la

monotonie [1], c'est que justement, dans les poèmes ouolofs, de la nomination naît l'incantation. Si les images nous paraissent plus souvent plus descriptives que métaphoriques, c'est que nous négligeons d'y percevoir leur signification allusive et parfois même totémique. Ainsi, l'art africain conçoit la beauté comme une immobilité sacrée – beauté harmonieuse et statique. N'est-ce point le principe même du classicisme ? Il y a là probablement une clef de compréhension de l'âme noire ; le nègre africain est classique, tandis que le nègre américain, déraciné, opprimé, serait romantique. Ce classicisme africain est en tout cas revendiqué par Senghor ».

Que **Chants d'Ombre** ait, dès sa parution, inspiré ces lignes mérite de retenir l'attention. L'engouement pour l'art nègre des années de l'entre-deux guerres – danse, musique, littérature orale, sculpture – se prolongeait par un effort de compréhension de « la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française ». Cette poésie est rédigée en langue française ce qui la rend accessible. Mais, les sources auxquelles elle s'inspire comme l'usage parfois particulier qu'elle fait de sa langue d'expression la rendent, pour beaucoup d'Hexagonaux, sinon étrangère, du moins, étrange, insolite. Elle a besoin, pour être comprise, d'adhésion, de communion : de cette démarche de tout homme de culture qui, sans pour autant prétendre tout connaître, accepte d'aller vers l'autre ou de l'accueillir afin d'engager, avec lui, un dialogue mutuellement enrichissant. C'est cette démarche qui a permis à Henri-Jacques Dupuy de lire la poésie de Senghor, de la comprendre et de chercher, à travers un article, à la faire comprendre en mettant en exergue son originalité.

Cette appréciation de **Chants d'Ombre** par Henri-Jacques Dupuy est la même que font, en cette année 1945, Marc Alyn et Paul Guth : tous deux, comme, du reste, Paul Emmanuel et Georges-Emmanuel Clancier, mettent l'accent sur une originalité ayant, comme fondement, la

---

[1] La monotonie a dû être l'un des aspects les plus saillants de la poétique senghorienne soumise à l'appréciation de la critique française. A la publication de **Chants d'Ombre**, Henri-Jacques Dupuy comme Georges-Emmanuel Clancier la relève dans leur critique. Par la suite, la remarque a été telle qu'en 1956, Senghor a estimé nécessaire de s'expliquer là-dessus et, cela, en deux temps. Dans un premier temps ce sera la rédaction d'un poème, Chaka qui offrira l'occasion de cette explication et, dans un second temps, la rédaction de la postface d'**Ethiopiques**. Dans la postface d'**Ethiopiques**, Senghor donne la réplique à Georges-Emmanuel Clancier ; dans ***Chaka***, il écrit [1990 : 136] :

> *Qui parle de monotonie ? La joie est monotone la beauté monotone*
> *L'éternel un ciel sans nuage, une forêt bleue sans un cri, la voix toute seule mais juste.*

L'interrogation par laquelle débute la citation confère à celle-ci l'allure d'une réplique. Si Clancier avait déploré la monotonie du style de Senghor, Henri-Jacques Dupuy a perçu qu'elle est une caractéristique de l'art nègre.

fusion entre la langue française et les thèmes venus d'ailleurs. Ainsi, de Marc Alyn, la remarque suivante : « Senghor chante en prince noir les splendeurs du continent africain. Il le fait de l'*intérieur*, et si cette voix virile accueille de temps à autre des sonorités issues du doux parler de la Loire, elle n'abandonne jamais l'accent de ses origine (…) Avec ce livre noir et rouge – les couleurs de l'Afrique - [1] où le battement des tam-tams et le ronflement des autobus se mêlent inextricablement, Senghor apporte à la « poésie négro-française » [2] l'un de ses chefs-d'œuvre ». [3]

Cette idée d'une poésie métisse est, également, développée par Paul Guth qui n'a pas oublié ses années de khâghe en compagnie de Senghor, une quinzaine d'années auparavant : « Je suis fier d'être l'ami de Senghor depuis l'adolescence. Nous avons préparé ensemble l'Ecole Normale Supérieure au lycée Louis-le-Grand, puis l'agrégation. C'est le *Claudel de la brousse*. Il allie le raffinement d'une culture toute imprégnée de nos traditions française à l'inspiration originale de sa terre natale… Par l'entremise de la France, tout notre héritage gréco-romain, versant ici ses miels et ses marbres dans le creuset où bout le sang noir. » [4]

Plus d'une raison devait inciter les intellectuels noirs résidant, à l'époque, en France, à lire Léopold Sédar Senghor.

D'abord, la différence de ton entre **Chants d'Ombre** d'une part, **Pigments** et **Cahier d'un retour au pays natal,** d'autre part. « Initiateurs ensemble du mouvement francophone de la négritude, poètes de talent tous les trois, obsédés par l'urgence d'une belle cause, Léon Damas, Aimé Césaire et L. S. Senghor fourbissaient les mêmes armes, mais leurs plumes ne trempaient pas dans la même encre, et tout en énonçant des formules aussi magiques les unes que les autres, leur écriture se ressentait non seulement de leur tempérament, mais surtout de leur posture face à l'autre, le Blanc, et reflétait un lyrisme aussi varié que diffère d'allure leur procession poétique. » [5] Senghor abordait donc, d'après ces lignes du poète malgache, en 1946, député à l'Assemblée Nationale française, les mêmes thèmes que Damas et Césaire,

---

[1] Les couleurs de l'Afrique certes, mais, également, celle de la couverture des livres que publiait Le Seuil avant l'apparition du format de proche : un fond blanc encadré du rouge et, sur ce fond, ces caractères en noir.
[2] Cette épithète traduit bien cette volonté d'union manifestée en politique au lendemain de la Guerre.
[3] Cité par MERCIER (R.) et BATTESTINI (M. et S.) .- **Léopold Sédar Senghor**. Paris, Editions Fernand Nathan, 1964, Pages 57-58.
[4] Ibidem.
[5] RABEMANANJARA (Jacques).- ***Léopold Sédar Senghor ou la Rédemption du Dialogue*** **in Hommage à Léopold Sédar Senghor…** Paris, Présence africaine, page 18.

mais les abordait à travers une poétique originale. Découvrir cette originalité devait donc inciter à le lire.

Ensuite, par-delà les thèmes communs que développeront tous les poètes de la négritude, **Chants d'Ombre** apportait quelque chose que ni **Pigments** ni **Cahier d'un retour au pays natal** ne pouvaient apporter : la vision d'une Afrique non déformée par les préjugés colonialistes. Pour les militants de la négritude transplantés outre-Atlantique, l'Afrique demeure « la mère patrie », le continent auquel se rattacher afin d'y puiser la sève vivifiante contre la dégénérescence. Cependant, du continent noir, ils avaient seulement entendu parler, ne pouvaient que se le représenter par l'imagination. Les poèmes de Senghor le leur restituait dans sa pureté première et dans son originalité, même si Senghor fut accusé d'avoir idéalisé la réalité.

Enfin, Senghor est lu par les intellectuels négro-africains ou afro-antillais de l'époque parce qu'il existe une « correspondance entre les principaux thèmes socio-affectifs, valeurs et modèles illustrés par (son) œuvre et certains thèmes, valeurs et modèles fortement présents chez le public récepteur. » [1] De ce public récepteur, Senghor exprime la révolte contre les iniquités du capitalisme, de l'esclavage, de la colonisation et l'espoir en l'avènement d'un monde meilleur, exempt de toute forme de discrimination, de ségrégation : un monde sans distinction de races. En définitive, les rapports entre Senghor et son public restreint, d'intellectuels noirs se justifiait par ce que Memmi nomme « une communauté d'âge, donc de préoccupations, entre l'écrivain et ses lecteurs. »[2]

Les trois raisons énumérées ci-dessus amènent à constater qu'au départ, Senghor a eu « un public aux contours bien affirmés, fidèle et reconnaissant »[3] : il connaît bien ceux pour qui il écrit et, parfaitement, ceux qui, effectivement, le lisent.

3. Pénétrer le champ littéraire français

L'un des vœux les plus chers de Léopold Sédar Senghor, depuis du reste son succès au concours de l'agrégation, est d'intégrer le monde des lettres françaises. Les premiers essais,

[1] MEMMI (Albert).- Op. cit. Page 313.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.

notamment **Vues sur l'Afrique noire ou assimiler non être assimilé**, rédigés sur commande, ont commencé à le faire connaître dans certains milieux politiques. Mais, après **Chants d'Ombre**, durant une bonne dizaine d'années, son public reste constitué par quelques amis français, et par les militants de la négritude et par des étudiants afro-antillais qui commencent à prendre leur distance vis-à-vis de la négritude pour les raisons qui seront fournies ultérieurement. Avec l'augmentation du nombre d'Afro-antillais en France, le nombre de lecteurs augmente, mais le public qui se constitue se constitue en marge du public français, d'où le constat de Katharina Städtler, à propos des écrivains négro-africains dans la France de l'immédiat après guerre : « Mais malgré tous les contacts que les auteurs et les critiques pouvaient chercher et trouver, l'acceptation de la civilisatoire noire et, partant, de la littérature afro-francophone ne venait que très lentement. » Le Sénégalais Papa Guèye Ndiaye, auteur d'une étude commentée du recueil **Ethiopiques** donne les raisons pour lesquelles Senghor avait de la peine à se créer un large public, tant, dans les milieux français que dans les milieux négro-africains.

En effet, au départ, avant la publication de l'**Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**, Senghor, comme les autres écrivains afro-antillais, était peu lu, que cela soit en France ou en Afrique. Les raisons de cette absence d'audience sont nombreuses. Papa Guèye N'diaye, auteur d'une étude critique et commentée du recueil **Ethiopiques** [1] en donne deux. La première raison est relative à l'attitude des Français vis-à-vis des créations littéraires négro-africaines, attitude qui transparaît à travers leurs jugements sur cette littérature : «Quand nous étions étudiants, que commençait à être connue, dans les milieux universitaires, la poésie des négro-africains, nous entendions souvent dire : c'est de la poésie des nègres, mélanger atroce de mots sauvages et de français, d'exclamations et d'images bizarres (…) on ne sait jamais ce qu'ils veulent dire, ils se croient des surréalistes ! Propos tenus par des Français d'une part, des Africains de l'autre[2] ».

Une telle attitude est le prolongement du mépris dont nous avons fait état au début de cette étude, mépris dont l'une des plus fortes illustrations se trouve sous la plume de Golbéry [3]. Et, des années après la publication de l'étude de Papa Guèye N'diaye, Daniel Delas, dans

---

[1] N'DIAYE (Papa Guèye).- **Ethiopiques. Poèmes de Léopold Sédar Senghor. Edition critique et commentée**. Nouvelles Editions Africaines. Dakar 1974.
[2] Op. cit. Page 4.
[3] Cf. supra, le chapitre ***La poétique retrouvée*** et le commentaire de Xavier-Meinard Golbéry sur la littérature des Noirs.

Lecture blanche d'un texte noir [1], énumère les défauts qu'un Français, non au fait des données de l'esthétique négro-africaine, ne manquerait pas de relever dans l'œuvre de Senghor.

Cependant, en ces années 1930-1950, les Français ne sont pas les seuls à ne pas lire les poètes négro-africains, les Africains non plus, ne les lisent pas. Papa Guèye N'diaye, mais aussi son compatriote Pathé Diagne sont bien placés pour donner les raisons de cette réticence. Les deux essayistes, spécialistes chacun de la poésie et de la pensée de Senghor appartiennent à la génération des intellectuels négro-africains cadets des promoteurs du mouvement de la négritude. Le premier, dans son étude ci-dessus citée, après avoir rapporté les propos malveillants tenus par les Français d'une part, les Africains de l'autre, [2] ajoute, faisant allusion à ceux de sa génération : « Absorbés que nous étions par le Roman de Tristan, Montaigne ou Sully Prud'homme, que nous étions condamnés à assimiler sous peine de déchoir, il nous arrivait, après les « travaux » d'une version latine ou d'une dissertation, de nous plonger dans la lecture rapide de quelques recueils de poésie négro-africaine. Et bien souvent nous inclinions à corroborer (les) jugements des Français. » [3]

Pathé Diagne, auteur d'une étude très documentée sur le parcours de Senghor des années 1930 aux années 1970, se fondant sur sa propre expérience, abonde dans le même sens que Papa Guèye N'diaye. Comme ce dernier, il sera, par la suite, un grand lecteur de Senghor. Mais, dans les années 1950, voici en quels termes il relate ses relations avec les textes littéraires : « dans la foulée d'Astérix et des « ancêtres gaulois » que nous lisions et du « Frère Jacques » que nous chantions, sans être dupes au Petit Lycée (…) je fis place à Karim, plus tard aux **Contes d'Amadou Coumba** de Birago Diop et, plus tard encore, au **Nini** d'Abdoulaye Sadji. Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Alioune Diop et Cheikh Anta Diop surgiront quelques années plus tard. Ils appartiennent à un autre cycle. »[4] On s'en rend compte, les préférences de Diagne sont allées, en premier lieu, aux romanciers et aux conteurs. Il ne saurait en être autrement, compte tenu de l'écart entre

---

[1] DELAS (Daniel). – **Lecture blanche d'un texte noir. Daniel Delas lit l'Absence de Léopold Sédar Senghor.** Editions Entailles Temps Actuels, Paris 1982. Il sera ultérieurement question de cette « lecture » et de la polémique qu'elle engendra.

[2] Ces Africains ne sont pas forcément, comme les Antillais, des assimilés. Mais la formation qu'ils ont reçue tant au lycée qu'à l'université les amène à apprécier la poésie négro-africaine à partir des critères enseignés par leurs professeurs qui, à l'époque, étaient tous des blancs.

[3] N'DIAYE (Papa Guèye).- Op. cit. Page 4.

[4] DIAGNE (Pathé)**.- L.S. Senghor ou la Négritude Servante de la Francophonie et le Festival Panafricain d'Alger 30 ans après.** Dakar, Editions Sankoré 2002.

l'écriture poétique des classiques français auxquels il était habitué et l'écriture poétique négro-africaine moderne. Cet écart, dans un premier temps, ne pouvait que dérouter et rendre circonspect vis-à-vis d'une expression inhabituelle.

Cependant, certaines des « stratégies de conquête » évoquées par Städtler vont être utilisées par Senghor pour s'imposer. En 1945, il est agrégé, professeur à l'ENFOM, auteurs d'essais et de poèmes. Son élection à l'Assemblée Nationale va lui donner plus d'envergure. Mais il entreprendra d'autres actions. En particulier, se défiant des marxistes, il se rapproche de la gauche catholique, ce qui lui valut d'être édité par Le Seuil ; d'où ce constat de Städtler : « Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale que surgit une nouvelle Gauche anti-colonialiste qui va remplacer progressivement le public habitué aux romans coloniaux. Au sein de cette nouvelle Gauche, les écrivains André Gide et Michel Leiris, les philosophes Jean-Paul Sartre, de la première heure et co-fondateur des **Lettres françaises**, ainsi que les ethnologues Paul Rivet (directeur du Musée de l'Homme) et Théodore Monod (directeur de l'Institut Français d'Afrique Noire). Il est aisé de reconnaître, à travers cette liste de célébrités, des intellectuels hexagonaux solides (…) les personnes qui allaient patronner le premier numéro de **Présence africaine** en 1947 ».

En 1948, se produit un événement de taille qui va fonctionner comme une rampe de lancement pour les écrivains afro-antillais en France. Cette année-là, comme Léon Damas l'avait fait auparavant[1], Senghor publie son **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**. Le manuscrit est déposé auprès de la maison d'édition les Presses Universitaires de France où le directeur de publication de la revue **les Lettres françaises**, Charles-André Jullien, dirige une collection. Or, avant 1948, comme le fait constater Katharina Stadtler : « le public ne connaissait guère la littérature négro-africaine.
Il n'y avait que très peu de critiques littéraires compétents en la matière, et le plus souvent, c'étaient des auteurs du même champ littéraire. » Conscient de ce fait, pour assurer une large diffusion à l'Anthologie de Senghor, Charles-André Jullien demande à Jean-Paul Sartre, l'un des intellectuels français les plus en vue dans ces années 1940, d'en rédiger la préface. Cette préface, intitulée ***Orphée noir*** sera, ultérieurement, considérée par Daniel Delas, comme le texte fondateur de la poésie afro-antillaise en France.[2] Le critique en dégage la portée dans un

[1] Cf. **Poètes d'expression française**, Editions du Seuil, Paris 1947.
[2] DELAS (Daniel).- ***Retour sur un texte fondateur : l'Anthologie de Léopold Sédar Senghor*** in **Cultures Sud**, janvier-mars 1977. Toutes les citations de Delas dans ce passage sont extraites de cet article.

article paru dans **Poésie du Sud** : avec ce texte de Sartre, la poésie négro-africaine conquiert ses droits de noblesse et fait une timide entrée dans le champ littéraire français pour y constituer un sous-champ intellectuel.

Daniel Delas souligne la portée de l'anthologie de Senghor, et de la préface de Jean-Paul Sartre de manière à signifier combien cette œuvre a contribué à faire connaître son auteur et les poètes afro-antillais de la génération 1930-1950. Pourtant, avant l'**Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache**, d'autres anthologies sur la littérature négro-africaine avaient été publiées. Sans remonter jusqu'à celle de Blaise Cendrars dont l'originalité était qu'elle était consacrée à une publication de « textes » oraux traduits en français, Daniel Delas écrit, à propos du texte de Senghor : « Cette Anthologie n'était pas la première de son genre, puisqu'en 1947, pour se restreindre au plus immédiat, étaient parus deux recueils anthologiques : **Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb**, auquel avait participé Senghor, et **Poètes d'expression française (1900-1945),** qu'avait rédigé Léon-Gontran Damas. » Cependant, ces « recueils anthologiques », s'ils ne sont pas tombés dans l'oubli, ils ne sont plus évoqués que par certains historiens de la littérature négro-africaine. Au contraire, se différenciant d'eux, « l'Anthologie de Senghor est devenue un manifeste et est entrée, en tant que telle, directement dans l'histoire de la littérature. » Et, à la question : « Pourquoi ce destin : » sans ambages, Delas répond : « à cause bien entendu d'***Orphée noir*** de Jean-Paul Sartre. » Avant de préciser la portée de cette préface : « La préface de Jean Paul Satre a apporté une caution intellectuelle décisive au mouvement de la négritude, elle a permis de révéler des auteurs à un vaste public, elle a ouvert les portes des maisons d'édition françaises pour la poésie et les idées noires ».

En définitive, l'**Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**, enrichie de la préface de Jean-Paul Sartre, aura deux conséquences à inscrire à l'actif de Senghor. Le poète sénégalais a le souci de se faire connaître, de conquérir une place de choix au sein de l'intelligentsia, tant afro-antillaise que française. Et son ambition déborde le cadre de sa seule personne. La négritude ne se limite pas à lui et son seul succès ne peut pas constituer le succès de la négritude. Il a, également, le souci de promouvoir ce concept et, avec ce concept, les œuvres qui l'illustrent. Dans un sens comme dans l'autre, le poète sénégalais a réussi, ce dont rend compte cette conclusion de Delas : « L'**Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française** de Senghor n'est donc pas un manifeste par le ton, elle l'est par son titre « poésie nègre » (brandit haut le mot scandaleux),

par la sélection des auteurs quelle réunit ensemble sur la base de leur négritude (explicite dans le cas de certains, implicite pour d'autres) et par la préface de Sartre, qui lui a assuré une réception éclatante. Senghor va se trouver propulsé au rôle de figure de proue de cette nouvelle école poétique, ce qu'il assurera par la publication de **Hosties noires an 1948**, puis d'**Ethiopiques** en 1956. »

Avec la publication de l'anthologie de Senghor préfacée par Jean Paul Sartre, le mouvement d'intégration va se poursuivre et ne connaîtra plus de point d'arrêt : il ira, avec les événements, entre 1948 et 1960, en s'intensifiant : « Retenons donc qu'entre 1941 et 1950, les acteurs africains du champ politique français[1] étaient en même temps les principaux acteurs du nouveau sous-champ intellectuel et littéraire africain dans la métropole. Cette constellation contribue sans doute à l'intégration du sous-champ littéraire africain au champ littéraire français. Mais les intellectuels africains, ainsi que leurs confrères vietnamiens et maghrébins, ont été également soutenus par un certain nombre d'intellectuels et d'hommes politiques français dont les positions idéologiques couvraient une vaste gamme allant du colonialisme libéral (R.Delavignette) au communisme trotskiste (P. Naville). »

Ces intellectuels dans leurs efforts pour aider à la pénétration du champ littéraire français verront leurs actions relayées par des revues : **Les Temps modernes**, **Europe**, **Les Lettres françaises, Esprit**. Katharina Städtler souligne le rôle de ces revues en écrivant : « De plus, entre 1947 et 1950, Sartre ouvre les colonnes de sa revue **Les Temps Modernes** (fondée en 1945) à la poésie et aux essais des Africains. Les communistes font de même dans leur revue **Europe** (numéro spécial sur l'Afrique en 1949) et dans **Les Lettres françaises**. Cependant, la revue qui fait preuve de l'engagement le plus conséquent en faveur de l'Afrique, c'est **Esprit**, une revue se réclamant de la « troisième force », indépendante, catholique, mais libérale. »[2]

---

[1] Après la guerre, parmi les députés élus des colonies, figure des écrivains dont les trois promoteurs du mouvement de la négritude et quelqu'un qui, la première fois, en 1945, foulait le sol de la France, le Soudanais Fily Dabo Sissoko.

[2] Op. cit. L'auteur développe davantage le rôle joué par les revues dans la diffusion des œuvres négro-africaines en écrivant : « Parallèlement à l'entrée des Africains dans la vie politique et culturelle de la France, la décennie 1940-1950 voit naître en France un corpus considérable de textes de littérature afro-francophone. Celle-ci est constituée surtout de poèmes, de contes et de pièces de théâtre, mais aussi d'essais politiques et philosophiques et de quelques ébauches de critique littéraire. Il est aussi intéressant de noter que l'historiographie de la production littéraire afro-francophone des années 1940-1950 ignore presque toujours deux institutions qui ont joué un rôle important dans ce champ littéraire, à savoir les communistes et les Eglises chrétiennes. La politique culturelle du P.C.F. et de l'Internationale Communiste promulguait une certaine littérature militante (…) Par exemple, la revue **Europe**, en 1949, publiait une anthologie de poètes africains qui ne figuraient ni dans celle de Damas, ni dans celle de Senghor, ni dans la sélection que **les Temps Modernes** (…) offrait en 1948. Les Eglises faisaient preuve de sensibilité politique en favorisant très tôt l'expression des élites coloniales, en

Dans ces années 1950, une mention particulière doit être faite de la réception de l'œuvre poétique de Senghor par Alain Badiou, auteur de l'article ***La poésie de Senghor***, paru dans la revue **Le Vin nouveau**, livraison n°103 du 20 janvier 1957. A notre connaissance, il s'agit de la première étude d'envergure consacrée à l'œuvre du poète sénégalais : une vingtaine de pages qu'un acte de vandalisme délibéré ne nous a pas permis de consulter. A la Bibliothèque Nationale de France, nous avons trouvé la revue pour découvrir qu'un lecteur avait arraché aux ciseaux, les pages qui nous intéressaient. Badiou retient l'attention pour une autre raison : il atteste de l'intérêt que les intellectuels de gauche dont il fait partie accordaient aux productions littéraires négro-africaines.

Ainsi, une conjugaison de facteurs, en particulier, l'engagement de certains intellectuels français aux côtés des écrivains négro-africains vont assurer à ces derniers une pénétration dans le champ littéraire français. Senghor en profitera pour mener une action personnelle en faveur de la reconnaissance de son œuvre.

4. A partir de 1960 : le rôle d'Armand Guibert et de certains biographes

Devenu président de la République, Léopold Sédar Senghor n'hésitera pas à utiliser les moyens de l'Etat dont il dispose pour promouvoir sa création poétique. Cette tâche de promotion est confiée à un ami français, Armand Guibert, lui-même poète et, ultérieurement, auteur de deux monographies sur le Sénégalais. Le rôle du poète Armand Guibert [1] dans la

---

particulier, dans le cadre des Semaines Sociales, mais aussi et surtout dans les revues destinées à la jeunesse chrétienne. Fait remarquable, un acteur était présent à peu près partout : en 1945, Senghor publie un article « Défense de l'Afrique noire ».

[1] Qu'Armand Guibert, en plus d'être éditeur de poèmes et essayiste soit lui-même poète a dû l'aider à présenter la poésie de Senghor qui, du reste dans une lettre datée du 14 septembre 1948, découvre, entre lui et son ami français, des similitudes, comme cela transparaît dans ce passage ; « En lisant les poèmes du recueil auquel je travaille actuellement et qui s'intitule **Ethiopiques**, vous aurez probablement l'impression de lire **Oiseau privé**. Et pourtant je ne l'avais pas lu. Etranges rencontres ? C'est le même lignage parce que la même terre, le même ciel, la même âme.

« C'est curieux. Dans votre vers libre, vous conservez le rythme du vers classique – 6, 8, 10, 12 syllabes. Moi aussi, j'ai essayé de le faire. Vous employez, bien que vous me le reprochiez, ces mots rares qui donnent un frisson de lumière au vers.

« Oui, votre poème a été pour moi un émerveillement, sur les cimes de l'âme. Parce que je m'y suis retrouvé et quand même temps, vous m'ouvriez un pays nouveau, une sorte de pays haut, à moi qui tenais des plaines de sable. »

Dugas qui cite ce passage très instructif sur les relations entre Senghor et Guibert poursuit, à propos « du recueil poétique [de ce dernier] : « **Oiseau privé**, publié en 1939 à Tunis aux éditions Monomotapa […] avait aussitôt reçu des commentaires élogieux de Gide dans **L'Arche**, Bosco dans **Aguedal**, et Camus dans **Alger Républicain**. Une réédition en a été faite chez Belfond en 1984 ».

diffusion de la poésie de Senghor a-t-elle été suffisamment mise en lumière ? L'on pourrait en douter si l'on compare ce qui a été dit de lui à la glose inspirée par **Orphé noir**. Pourtant, ce rôle est considérable et notre pratique de professeur de littérature négro-africaine nous autorise à dire que, si volontiers les étudiants citent **Orphée noir**, dans les devoirs sur Senghor, ils se réfèrent davantage aux œuvres consacrées à Senghor par Armand Guibert : deux monographies que Guy Dugas [1] présente en ces termes en présentant leur auteur : « Poète et éditeur, Armand Guibert (1906-1990), par ailleurs professeur d'anglais de profession, est bien connu des africanistes – entre autres publications – comme l'auteur de deux importants essais sur Léopold Sédar Senghor, régulièrement réédités depuis les années soixante : le premier dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » chez Seghers, le second aux éditions Présence Africaine ». [2] Nos recherches ne nous ont pas permis de trouver trace de relations qui auraient existé entre Sartre et Senghor, même si l'on retient que la thèse selon laquelle « l'émotion est nègre comme la raison hellène » est tributaire de la théorie sartienne sur les émotions. Aujourd'hui, il est établi que c'est sur intervention de Charles – André Julien que l'auteur de **L'Etre et le Néant** a rédigé ***Orphée noir*** : en 1948, alors que Sartre figurait parmi les intellectuels français les mieux en vue à l'époque, lui faire préfacer l'œuvre d'un ressortissant d'une colonie française comportait deux conséquences heureuses : assurer au jeune auteur, la reconnaissance du public et à son livre une bonne commercialisation. Mais, entre Senghor et Guibert, il a existé de solides relations qui sont allées de la collaboration à l'amitié.

Quand et comment sont nées ces relations ? Se fondant sur « une lettre manuscrite de Senghor d'août 1948, à l'en-tête de l'Assemblée Nationale et sur l'appellation « Mon cher ami » dont use l'épistolier et certaines allusions dans le texte », Dugas en tire la conclusion qu'il est permis « de penser que cette lettre est loin d'être la première entre les deux poètes ». D'après ce constat, Senghor et Guibert se seraient donc connus au moment où, après la guerre, les écrivains négro-africains investissaient le champ littéraire français pour accéder à la notoriété et « c'est (…) leur sensibilité poétique qui d'abord (les) rapproche ». En effet, au moment où les deux hommes faisaient connaissance, Armand Guibert était en train de faire connaître, en

[1] DUGAS (Guy).- **Négritude et lusitanité. Léopold Sédar Senghor et Armand Guibert à travers leur correspondance.** Dugas, professeur à l'Université Paul Valéry-Montpellier III a accueilli une partie des archives d'Armand Guibert où l'on trouve une abondante documentation sur Senghor. « Je me contenterai de décrire ici ce dossier, confie-t-il, en profitant de l'occasion qui m'est offerte de faire ainsi un premier classement dans cet ensemble considérable et encore désordonné de documents divers. Quand à l'exploiter plus systématiquement, je laisse ce soin à plus compétent comme moi, s'il le souhaite : ce fonds est ouvert à la consultation, et est riche en possibilités de recherche. »

[2] Toutes les citations de Dugas figurant dans ce passage sont extraites de son article précité.

France, l'œuvre du poète portugais Fernando Pessoa et Senghor comprit, sans qu'on puisse l'accuser d'avoir entretenu avec Guibert une amitié fondée sur la satisfaction d'un intérêt personnel, tout le profit qu'il pouvait tirer de cette amitié. En effet, pour plus d'une raison, les relations avec Guibert se révéleront précieuses pour Senghor.

L'une de ces raisons est que Guibert était un critique littéraire bien introduit dans le monde de la presse car : « .. : après qu'il a travaillé avec Seghers à l'aventure des « poètes casqués », ses fréquents séjours hors de France, notamment en Afrique, « ne l'empêche(nt) nullement de tenir la chronique poétique de plusieurs revues littéraires importantes, tel que **Monde Nouveau paru**, **La Voix des Poètes** ou **France–Asie** ». Il mettra à profit ce statut de chroniqueur pour assurer à l'œuvre poétique de Senghor des études destinées à faire connaître, davantage, le Sénégalais et Guy Dugas de constater, à ce propos : « Néanmoins, c'est dans **Les Cahiers du Sud**, durant les premières semaines de l'année suivante [1], que l'on trouve, sauf erreur de ma part – le premier article de Guibert sur Senghor : il s'agit d'un compte rendu des **Chants pour Naëtt**. Une année plus tard, dans une lettre d'invitation sans protocole qui atteste la grande familiarité désormais installée entre les deux poètes, Senghor remercie Armand Guibert « du très gentil article [qu'il] a consacré à **Chants pour Naëtt** dans le dernier **Figaro littéraire** ».

Une autre raison pour laquelle l'amitié avec Armand Guibert va se révéler précieuse tient au statut de ce dernier, professeur d'anglais. C'est ainsi qu'« en juin 1953, Senghor le charge même, en tant qu'angliciste, de la traduction de quelques poèmes extraits d'**Ethiopiques** et des **Chants pour Naëtt** pour une anthologie jamaïcaine. » La lettre, datée de Paris le 2 juin 1953, [est] accompagnée de huit chants et du poème **Congo**, tiré d'**Ethiopiques**.

C'est après l'indépendance du Sénégal que, sur commande, Guibert va se livrer à l'élaboration des deux monographies qu'il a consacrées à Senghor. Et là se fait jour tout ce que Senghor a pu tirer comme profit de son amitié avec Guibert. Il est maintenant, à la tête du Sénégal et n'hésitera pas à utiliser les moyens de l'Etat pour mieux faire connaître sa production poétique. Ainsi, grâce à un soutien financier de la présidence de la République du Sénégal, Armand Guibert, professeur au lycée Louis-le-Grand, « dépose un dossier de demande de détachement pour aller se documenter au Sénégal. Il y passera le premier

[1] Il s'agit de l'année 1949.

semestre 1961 au palais présidentiel, aux côtés de Léopold Sédar Senghor, qu'il accompagne même dans ses déplacements en pays sérère, région natale du Président. » Le séjour lui inspire l'article ***Jour à jour avec Léopold Sédar Senghor, chef d'Etat africain et poète français***, publié par **le Figaro littéraire** dans sa livraison du 15 avril 1961. Il sera mis à profit pour rassembler l'immense documentation nécessaire à la réalisation de la première monographie consacrée à Senghor et à sa poésie. Du reste, ce dernier n'hésitera pas à verser d'autres pièces au volumineux dossier déjà constitué à partir du séjour sur le terrain, des lectures, des entretiens. Les propos de Dugas sont très explicites quant au complément de documentation fourni par Senghor. A ce propos, il écrit : « Armand Guibert est de retour à Paris dans la première quinzaine de mai puisque, le 15 de ce mois, son illustre correspondant lui adresse (…) une lettre copieuse, le remerciant « une fois de plus, de tous les articles et émissions radiophoniques qu'[il a] consacrés ces temps derniers, à s(a) poésie. » Lettre accompagnée d'un important dossier présenté par Senghor :

> *« 1°. deux Manuscrits*
> *2° une série de photographes. En général, les explications se trouvent au dos des photos.*
> *Vous n'oublierez pas de me les rendre car je n'en possède certaines qu'en exemplaire unique.*
> *3° poèmes sérères dont la plupart sont de Marône Ndiaye. Il y a :*
> *- une introduction sur Marône N'Diaye et la poésie sérère.*
> *- des poèmes-chants sérères que j'ai commentés.*
> *4° trois poèmes négro-africains que j'ai traduits. »*

Cet envoi est effectué le 15 mai. Il s'ensuit un second, le 16. Cette fois, ce sont « dix poèmes inédits […] écrits entre les années 1934 et 1936 ». Parmi ces dix poèmes figurent ***Le Portrait Je m'imagine***, ***Brouillard***, et une pièce sans titre, ainsi que les pièces que Guibert publiera dans sa monographie.

Senghor ne se contente pas de fournir la documentation nécessaire à l'élaboration d'un livre qui lui est consacré. Il prodiguera également, à son exégèse, des conseils dont « celui de ne jamais séparer le poète du Politique dans la mesure où :

> *Je l'ai souvent dit, la politique n'est qu'un aspect particulier de la Culture.*

Le manuscrit est traduit en livre par les éditions Seghers en septembre 1961. Le succès en est immédiat, déterminant Alioune Diop à demander à son auteur d'effectuer un travail similaire pour Présence africaine. [1]Ce dernier sollicite l'avis de son ami qui lui répond :

> *Je ne saurai trop vous encourager à accepter devant le succès de votre livre paru chez Seghers.*

Il a, toutefois, le souci de la diversité. De 1945 à 1960, il s'est affirmé, à travers l'essai et la poésie, comme un grand écrivain de langue française avec lequel compter désormais. Il y a, certes, la poésie et la première monographie de Guibert lui est consacrée. Mais il y a, également, la Négritude et l'esthétique négro-africaine. Senghor souhaiterait que ces aspects de sa pensée soient davantage vulgarisés ; d'où son conseil, afin que soit évité, « dans la mesure du possible le double emploi avec l'édition Seghers » :

> *Evidemment, il faudra faire quelque chose de plus simple, axé, d'une part sur la Négritude, sur la fraternité humaine d'autre part.*
> *Sur le plan du style, bien sûr, il faudra insister sur le rythme et la musique des versets, mais encore plus peut-être, sur les images analogiques et symboliques, qui sont un des aspects de la littérature orale négro-africaine.*

En définitive, même si en 1960, Senghor et les autres écrivains afro-antillais n'ont pas pénétré le champ littéraire français, ils ont réussi à créer, à côté de ce champ littéraire, un sous-champ aux contours bien affirmés. En cela, il a bénéficié de beaucoup de concours dont ceux d'un préfacier, Jean-Paul Sartre, et ceux d'un exégète, Armand Guibert. Mais, il en a bénéficié différemment. Aussi la comparaison entre les deux interventions pour contribuer à asseoir la notoriété de Senghor, poète, ne manque-t-elle pas d'intérêt.

---

[1] Cette requête signe, sur le plan éditorial, la fin d'une brouille entre l'éditeur de la rue des Ecoles et Senghor. En effet, les deux hommes ont connu une période de froid dans leurs relations réciproques, ce qui peut-être explique en partie le fait que Présence africaine ait été rarement sollicitée par Senghor pour éditer ses œuvres. La brouille est survenue à la suite de la rupture entre les deux premiers députés du Sénégal de l'après-guerre : Senghor s'est séparé de Lamine Guèye pour créer le Bloc Démocratique Sénégalais tandis que Diop acceptait d'être co-listier de Lamine lors de la consultation électorale qui suivit la rupture. Du reste il ne fut pas difficile pour les deux hommes de se réconcilier. Alioune Diop eut une carrière politique très éphémène. Vite, il retourna à sa revue et à sa maison d'éditions pour leur consacrer tout son temps. Dans ces conditions, il fut, de la part de Senghor très aisé de s'entendre avec quelqu'un qui, ceessant d'être un adversaire politique, a choisi de se consacrer à la culture. Alioune Diop fut beaucoup dans la réalisation du projet culturel de Senghor : en 1963, il fut, par l'intermédiaire de la Société Africaine de Culture, l'organisateur du premier Festival Mondial des Arts Nègres ; en 1976, il jouera le même rôle lorsqu'il s'agira de mobiliser pour le colloque Culture et Développement à la célébration du soixante-dixième anniverssaire de Senghor. Enfin, la revue Présence africaine à consacrer à l'homme de lettres sénégalais une série de numéros spéciaux.

Sartre et Guibert travaillent sur commande. Là s'arrête la similitude. Les différences apparaissent lorsqu'on examine leur manière respective de travailler. Charles-André Julien s'est limité à demander à Sartre de préfacer l'anthologie de Senghor ; il ne lui a donné aucune directive. Aussi, pour rédiger cette préface, le philosophe a-t-il lu les poèmes qui lui étaient soumis en leur appliquant une grille de lecture existentialiste. Sur ce point, le constat de Delas est suffisamment édifiant. « Certes, écrit-il, (Sartre) a lu les textes de l'Anthologie qui lui ont été soumis. D'ailleurs, il cite, rapidement sans doute, mais de manière conséquente, Senghor, Rabemananjara, Birago Diop, Damas, Brière.. ; mais son propos n'est pas de faire une étude littéraire de ces poètes, bien qu'il fasse la part belle à Césaire. [1]

« A sa manière et en philosophie qu'il est, nourri des penseurs allemands, Hegel, Marx, Heiderger, en penseur engagé désireux de s'investir dans la mise en cause des étroites certitudes occidentales, Sartre fait montre d'un grand enthousiasme, sans réserves et sans nuances. »

Les conséquences en sont, pour Senghor et pour la négritude, à la fois heureuse et désastreuse. Heureuses, dans la mesure où la contribution de cette préface à l'affirmation de la négritude en France est considérable ; désastreuses pour les raisons que souligne Delas : « Certaines formules « racisme antiraciste », « temps faible d'une progression dialectique » feront mouche et seront reprises, admises d'abord, puis réfutées. » [2] Un lyrisme puissant nourrit la prose de Sartre ; avec, en passant, quelques contre-vérités (« les chantres de la négritude sont en même temps des militants marxistes ») ou des affirmations idéologiquement dangereuses («le Nègre reste le grand mâle de la terre, le sperme du monde »). A côté de ces formules à l'emporte-pièce, de ces « contre-vérités » et des « affirmations idéologiquement dangereuses », Sartre donnera, de la négritude, une acception qui, plus d'une fois, sera reprise contre Senghor, une acception teintée d'eurocentrisme comme le relève Delas : « … il

---

[1] En 1948, Césaire était député de la Martinique et membre du Parti communiste français. Quelques années auparavant, Breton, de passage Fort-de-France pour les Etats-Unis avait découvert le **Cahier d'un retour au pays natal** et sacré son auteur comme le plus grand poète français vivant. Césaire était donc bien introduit dans les milieux de gauche en France d'où, sans doute, la place que lui réserve Sartre dans ***Orphé noir***, ce qui amène Delas à écrire « Il y a une évidente empathie entre Sartre et le poète martiniquais qui n'est pas, d'ailleurs, sans donner un sentiment fugitif de porte–à-faux. En effet, Sartre présente un recueil anthologique organisé par le poète majeur africain Senghor et dans lequel ce dernier occupe naturellement une place importante, mais il ne le cite pratiquement pas en tant que poète. On a le sentiment que Sartre a lui passionnément le **Cahier d'un retour au pays natal** , que c'est un texte qui vit en lui et qui l'inspire en profondeur, au-delà au tire de sa présentation : ***Orphée noir***. »

[2] A propos des formules réfutées, cette phrase de Senghor : « la négritude n'est pas un racisme, même pas un racisme antiraciste. »

formule clairement dans les termes des intellectuels occidentaux de son temps, engagés dans le combat marxiste-léniniste – ce qu'est pour lui la négritude, le premier pas nécessaire de l'homme noir vers sa participation à la révolution prolétarienne ». Une telle définition place Sartre totalement à l'écart de la pensée de Senghor pour qui, et c'est Delas qui continue son argumentation ; « la négritude (…) à savoir (…) la civilisation noire, commune à tous les Noirs d'Afrique, est une constante culturelle et possède des valeurs durables ». En définitive, avec la perception qu'il a de la négritude et qu'il explicite dans ***Orphée noir***, Sartre dessert plus qu'il ne sert la négritude. Delas permet de s'en rendre compte : « Sartre fait de la négritude un mythe certes positif mais un simple temps dialectique d'un mythe plus général, explicitant la nécessité pour le poète noir de déserter d'abord son pays natal avant de pouvoir y revenir en explorant sa subjectivité. »[1] En définitive, malgré l'immense service rendu à la négritude et aux poètes qui s'en inspirent « la préface de Sartre (…) en l'absence d'une réelle connaissance de l'histoire des peuples et des cultures noires, (…) reste un exercice rhétorique et ne représente pas une théorisation sérieuse de ce qui était en jeu, à savoir la possibilité de remettre sur un pied d'égalité les différentes histoires du monde. Car, comme le note justement Simon Njami, « la négritude affirme l'existence d'un temps humain unique. »

Ainsi, il ne serait pas excessif de parler de paradoxe à propos d'***Orphée noir***, paradoxe se fondant sur le fait que cette préface a contribué à asseoir la notoriété d'un ensemble d'écrivains, de poètes, tout en fournissant à leurs contempteurs les arguments nécessaires pour saper les fondements du concept autour duquel ils s'étaient mobilisés. Si Sartre a pu aboutir à un tel paradoxe, cela résulte de la manière dont il s'est acquitté de ce qui lui était demandé : plutôt que de s'en tenir à une présentation des textes qu'il était censé introduire auprès du grand public, il s'est prononcé sur l'idéologie qui a inspiré ces poèmes à partir de sa

[1] Dans son étude **Retour sur un texte fondateur…,** Delas relate les réactions inspirées par ces prises de positions de Sartre, tant de la part des Afro-antillais que des Français : « Or, pour un Africain, la négritude n'a rien d'un mythe, c'est un vécu auquel il s'affronte tous les jours, qui le détermine, le modèle et le rend inassimilable à toute autre civilisation. Comme l'a souligné Abiola Irele : « Tout le mouvement de pensée qui a marqué l'effort de réflexion chez les intellectuels africains et antillais de langue française, et qui a eu pour point culminant le concept de Négritude, procède d'une réponse affective à l'expérience collective de la race noire ».
« Avec le recul dont nous disposons, la prospérité de ce texte a de quoi suspendre, puisqu'il allait à l'encontre des principes fondateurs de la négritude », écrit Michel Hausser, qui parle d'une « bannière fallacieuse mais flamboyante ». Le fatalisme hégélien, qui minimisait la nature propre de la négritude, ne plut d'ailleurs pas à tout le monde, et Frantz Fanon le dénoncera en termes véhéments dans le chapitre intitulé « L'expérience vécue du Noir », de son **Peau noire masques blancs** (paru en 1952) : « Quand je lus cette page, je sentis qu'on me volait ma dernière chance. Je déclarai à mes amis : « la génération des jeunes poètes noirs vient de recevoir un coup qui ne pardonne pas. On avait fait appel à un ami des peuples de couleur, et cet ami n'avait rien trouvé de mieux que de montrer la relativité de leur action. » Pour conclure en ces termes tranchants : « **Orphée noir** est une date dans l'intellectualisation de l'exister noir. Et l'erreur de Sartre a été non seulement de vouloir aller à la source de la source mais en quelque sorte de tarir cette source… Jean-Paul Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir. »

propre idéologie : l'existentialisme nourri de Heidgger, de Hursel et de Marx. Le fait d'avoir été laissé libre de choisir l'orientation et la finalité à assigner à son œuvre l'ont conduit à cette situation. [1]

L'on ne saurait soutenir qu'Armand Guibert ne fut pas libre en rédigeant ses monographies sur Senghor. Mais sa liberté a dû prendre en compte des considérations de son ami. Et ces considérations furent prises en compte. Il est évident qu'au cours des soirées à la présidence de la République, les causeries ont porté sur la poésie, comme elles ont porté, au cours des randonnées à travers le Sine Saloum, sur des précisions touchant à l'histoire, à la géographie à la botanique. Ces deux premières sources de documentation ont été, par la suite, complétées par les textes et illustrations remis à Guibert ainsi que des recommandations. L'exploitation de toutes ces données a permis à ce dernier de rédiger deux monographies qui, plus que la préface de Sartre, ont donné entière satisfaction à Senghor dans la mesure où il y trouvait exprimées ses différentes préoccupations.

II. ELARGISSEMENT DU CERCLE DES LECTEURS DEPUIS L'ETUDE DE SARTRE ET PREMIERES CONTESTATIONS

1. Du culturel au politique : l'émergence de « la génération charnière »

Nous devons l'expression « la génération charnière » au germaniste sénégalais Amadou Booker Sdji, auteur du livre **Le Rôle de la génération charnière Ouest Africaine. Indépendance et Développement : du vécu des adolescents de l'après Seconde Guerre Mondiale**. [2]

---

[1] Tout comme Daniel Delas, Souleymane Bachir Diagne, à son tour, aide à comprendre la raison pour laquelle la présentation de l'anthologie de Senghor a abouti à cette conséquence désastreuse. De cela, il sera question quand sera abordée l'étude des défiances vis-à-vis de Senghor, notamment après la publication d'un article de Gabriel d'Arboussier assimilant la négritude à une dangereuse mystification.

[2] A propos de ce livre, le Père François-Joseph-Roger de Benoist écrit : « La génération des enfants fondateurs dont il est question est celle des africains nés dans les années vingt et trente ou un peu avant. Ce sont les adolescents de l'après Seconde Guerre Mondiale dont certains ont assumé, avec l'accession des pays africains à l'indépendance politique dans les années soixante, de hautes fonctions étatiques et nationales. » In L'Afrique Occidentale Française de 1944 à 1960. Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982.

A propos du même livre, Amadou Aly Dieng écrit : « L'ouvrage d'Amadou Booker Sadji, ancien chef du département de langues et civilisations germaniques à l'UCAD et professeur d'allemand à l'Université de Dakar, lui a été inspiré par son refus d'avaliser l'histoire officielle, qu'elle soit gouvernementale ou oppositionnelle, qui veut faire croire qu'en dehors des politiciens, les Etats africains n'ont pas eu, n'ont et n'auront pas ce citoyens dignes d'être immortalisés, alors que ces citoyens non politiques ont incontestablement contribué beaucoup plus que les politiciens au développement des pays africains. Il a été guidé par la pensée de l'écrivain allemand Walser selon laquelle 'ne pas écrire signifie rien d'autre que manquer de courage de faire usage de ses propres

A partir de 1946, à la suite de la Libération, va se produire deux événements qui vont considérablement accroître le nombre de lecteurs de Senghor. Le premier événement est la relative libération des activités politiques consenties dans ses colonies. Cette libéralisation s'accompagne d'un assouplissement de la censure et, les œuvres négro-africaines éditées à Paris commencent à être connues en Afrique noire. De cela, il sera question ultérieurement, dans le chapitre consacré à la réception de l'œuvre senghorienne en Afrique noire. Le second événement prolongement du premier, est l'accroissement du nombre d'étudiants originaires des Territoires d'Outre-Mer à Paris.

En 1928, Senghor est titulaire du baccalauréat. Ni son père, Diogoye, ni l'administration coloniale ne sont favorables à la poursuite de ses études. La réticence du vieux traitant est brisée à la suite d'un conseil de famille : le patriarche donne son consentement et l'aîné, René, accepte de contribuer aux frais de formation du jeune bachelier, conseillé en cela par sa femme Hélène Konté. La réticence de l'administration est plus difficile à vaincre. Aristide Prat y parvient cependant en menaçant de démissionner de son poste d'inspecteur de l'Enseignement, de se rendre à Paris user de ses relations afin d'obtenir une bourse d'enseignement supérieur pour Senghor. La manœuvre réussit, Senghor obtient la bourse et le reste est connu.

Son expérience personnelle lui fait comprendre l'importance de la fréquentation de l'école, de l'accès à l'enseignement supérieur. Elu député, il placera la question scolaire, la formation des « indigènes » au centre de ses préoccupations. En compagnie de son mentor Lamine Guèye, il oeuvrera de toutes ses forces pour que de jeune Sénégalais obtiennent des bourses et aillent poursuivre leurs études en France, du fait de l'inexistence, à l'époque, d'université en A.O.F. et en A.E.F.

Conscient que le fondement de la colonisation est, non politique ni économique, mais culturel, il aura, d'après sa biographie Janet G. Vaillant, cette phrase à l'endroit de ses collègues députés de l'Outre-mer : « Votre ignorance fait leur grandeur ». [1] La campagne de Senghor en

---

expériences ». Ainsi, il s'agit d'un témoignage sur les événeements, les hommes, les écrits, tels qu'il les a vécus personnellement et directement et non pas d'un essai politique. Ce livre est conçu comme un complément à la biographie de son père, Abdoulaye Sadji, publiée à Présence Africaine.

[1] VAILLANT (Janet G.). Op. cit. Page 251. C'était lors de la séance du 22 mars 1956. « Senghor, qui prononçait son premier discours devant l'Assemblée, a observé que la mission civilisatrice de la France relevait d'une

faveur de plus d'éducation, de formation, au Sénégal sera la même que celle que mèneront bon nombre d'élus africains dans leur territoire respectif. [1]

Donc, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, un accroissement substantiel du nombre d'étudiants subsahariens à Paris se note. Certes, certaines restent à Paris mais, beaucoup sont inscrits dans des universités de province. Cette dispersion n'empêche qu'ils se regroupent et s'organisent. Tout de suite, ils prennent conscience qu'ils sont héritiers d'une double tradition, la première ayant eu ses racines outre Atlantique, aux Etats-Unis et dans les îles de la Caraïbe, la seconde, plus récente, ayant eu ses manifestations à Paris. En effet, tant qu'ils étaient dans les Territoires, peut-être sans le savoir, ils subissaient les conséquences d'un enclavement intellectuel, culturel, le colonisateur ne leur donnant à lire et apprécier que ce qui ne pourrait porter préjudice à sa domination. Une fois à Paris, ils prennent connaissance des différentes formes de lutte qui ont été engagées, tant en Amérique qu'à Paris, au nom de l'émancipation de la race noire, qu'il s'agisse de la Negro-Renaissance de Harlem, de l'indigénisme haïtien ou, plus récemment, à Paris, des actions menées autour de **La Revue du Monde Noir**, de **Légitime Défense** ou de **L'Etudiant noir**. A partir de cette donnée, ils vont se répartir entre trois catégories : ceux qui choisirent de s'en tenir strictement à leurs études [2], ceux qui choisirent de s'engager dans l'action politique en adhérant aux principes révolutionnaires prônés par Moscou [3] et ceux qui choisirent une voie médiane entre les deux

---

notion bien équivoque si elle impliquait l'idée que l'Africain est un primitif. Il a reproché aux Français d'offrir aux colonies une éducation de seconde zone visant à former de bons producteurs et de petits fonctionnaires soumis à leur maîtres. Se tournant vers les Africains présents, il a résumé son point de vue en ces termes : « Votre ignorance fait leur grandeur ». Malgré les rires qui avaient alors fusé des rangs de l'hémicycle, cette remarque touchait mine de rien à un point sensible des relations coloniales. Tant que les colonies seraient laissées dans la dépendance et l'ignorance, la France pourrait continuer à se penser comme une grande nation. Il existait une alternative, leur rappelait Senghor, une alternative qui était le fleuron de la tradition française : une relation fondée sur l'égalité et la fraternité. Il a appelé les Français à apporter des améliorations concrètes dans les territoires d'outre-mer : **davantage d'écoles** (c'est nous qui soulignons), d'investissements économiques, et une véritable voix au chapitre pour les Africains dans la conduite de leurs propres affaires. Les paroles sans les actes ne suffisent pas. » Ibidem.

[1] Ainsi, le Soudan Français dut attendre la fin de la Seconde Guerre pour envoyer son premier contingent d'étudiants en France. C'était le 22 décembre 1946. Cf. DIALLO (Demba). **Ça-Goloba.Carnets d'un militant du Tiers-Monde** Bamako, Cauris Edition 2005.

[2] Ils ne durent pas être nombreux tant il était de bon aloi de s'afficher révolutionnaire ou nationaliste sous peine d'être traité d'intellectuel petit bourgeois.

[3] Ce sont ces derniers qui furent les plus virulents, ceux qui par la suite allaient créer la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France (FEANF) dont il sera question ultérieurement. Beaucoup d'entre-eux seront à la fois membres du Parti communiste français et du Parti africain de l'Indépendance qui sera créé en 1957. C'est également parmi eux que figureront les « boulmichards », ces étudiants plus fréquents sur le boulevard Saint-Michel, occupés à des discussions idéologiques, des activités de propagande politique que dans les facultés.

précédents groupes ,[1] se limitant à être des nationalistes non inféodés à une quelconque idéologie.

L'existence de ces trois groupes s'expliquent par l'évolution du contexte politique international. Depuis Yalta, le monde est divisé entre deux blocs : d'une part, les démocraties libérales ; d'autre part, les démocraties populaires. Les intellectuels étaient appelés à se déterminer face à cette bipolarisation. Là ou **La Revue du Monde Noir** et **L'Etudiant noir** avaient choisi de privilégier la lutte menée sur le terrain culturel, sans négliger cette forme de lutte, les nouveaux arrivants vont se lancer à fond dans la politique. Alors va se creuser un fossé entre eux et les parlementaires qui les représentent au Palais-Bourbon, parlementaires parmi lesquels Léopold Sédar Senghor.

Le fondement de l'opposition est le suivant : le maintien des Territoires au sein de l'Union Française. Les députés subsahariens luttent pour que leur soient reconnus, au sein de cette Union, fondée sur la base du libre consentement des peuples, les mêmes droits et les mêmes devoirs que les Hexagonaux. Les étudiants trouvent cette lutte, sinon inefficace, du moins timide. Fortement influencés par l'idéologie marxisme, sans pour autant épouser les thèses de Moscou véhiculées par le PCF en matière de décolonisation, ils vont opter pour la lutte débouchant sur l'indépendance, ce qui n'était le vœu d'aucun parlementaire subsaharien à l'époque, pas même de Sékou Touré ni de Bakary Djibo. [2] Comme avant eux, Martiniquais et Négro-Africains s'étant retrouvés au sein d'une équipe, celle de **l'Etudiant noir**, ils vont se chercher, se regrouper et donner naissance à la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France, la FEANF, [3] célèbre pour deux raisons majeures : sa farouche opposition au

---

[1] Parmi ces derniers, les futurs historiens Cheikh Anta Diop et Joseph-Ki Zerbo qui, tout en adhérant aux principes de la lutte anti-colonialiste se sont voulu plutôt modérés en prenant leur distance à partir d'un moment de leur parcours avec la FEANF. Cheikh Anta Diop aura droit au titre un peu méprisant de culturaliste.

[2] Ces deux dirigeants ont opté pour l'indépendance à la suite de la proposition de Communauté Franco-Africaine et en partie à cause des erreurs de Charles De Gaulle.

[3] Une fois au Palais-Bourbon, les deux élus du Sénégal, Lamine Guèye et Léopold Sédar Senghor mènent une vigoureuse campagne en faveur d'une plus grande ouverture de l'enseignement supérieur aux ressortissants de l'Outre-Mer. La campagne porte et, dès la rentrée 1946, la Métropole accueille sur son territoire la première vague d'étudiants en provenance des Territoires sub-sahariens. Une conscience de groupe va les amener à se rechercher et à s'unir, dans un premier temps, comme au temps de Senghor étudiant, pour s'entre aider, défendre leurs intérêts matériels et moraux et, dans un second temps, pour animer des cercles de réflexion et participer à l'activité politique. C'est ainsi que seront dénombrées, coiffant les associations territoriales, cinq grandes associations fédératrices. La plus ancienne est l'Association Générale des Etudiants Africains de Paris (AGEAP) qui vit le jour le 21 juin 1946. Lorsque, deux années plus tard, le RDA sera créé, beaucoup d'étudiants vont quitter l'AGEAP pour adhérer à une nouvelle association affiliée à ce grand Parti politique. Ainsi naîtra l'Association des Etudiants du Rassemblement Démocratique Africain (AERDA). A l'époque, le RDA était apparenté au Parti Communiste Français et des étudiants chercheront à se démarquer des excès révolutionnaires de l'AERDA. Avec le Sénégalais Abdoulaye Ly ils vont créer le Groupe Africain de Recherche Economique et

colonialisme et au capitalisme d'une part, le fait qu'en son sein militèrent bon nombre de futurs responsables, politiques ou administratifs, des Etats subsahariens francophones nouvellement indépendants.

Ces étudiants sont très critiques à l'égard de leurs aînés et, tout particulièrement, à l'égard du plus célèbre d'entre-eux : Léopold Sédar Senghor [1]. Ils réserveront à son œuvre littéraire en général, à sa poésie en particulier, une réception pas toujours favorable. En effet, parmi ceux d'entre-eux qui eurent à se prononcer sur cette poésie, les Sénégalais Cheikh Anta Diop et Amady Aly Dieng, les Camerounais Mongo Beti et Marcien Towa, qui cela soit directement ou indirectement, [2] eurent des appréciations ouvertement négatives. De cela, il sera question ultérieurement, après que fut élucidé les contours d'un antagonisme entre deux générations d'hommes : celle des premiers députés nègres au Palais-Bourbon parmi lesquels Senghor et celle des étudiants arrivés en France après 1945.

Lorsque ces derniers, après leur arrivée, et leur regroupement au sein d'associations qui leur sont propres [3] ont commencé à se manifester, il trouvait le sous-champ littéraire afro-antillais en France en gestation, avec des écrivains qui se reconnaissaient, comme pôle de ralliement, la revue **Présence Africaine.** Pendant longtemps, Alioune Diop et sa revue resteront, sans les

---

Politique (GAREP), tandis qu'un second groupe, avec le Voltaïque Ky Zerbo vont créer le Mouvement des Etudiants d'Afrique Noire (MEAN). Ces étudiants, fortement politisés ne manquèrent pas de considérer leurs députés comme trop tièdes dans leur combat pour l'émancipation de l'Afrique Noire. Alors que les parlementaires luttaient pour donner un contenu à l'Union Française que leur proposait la France, les étudiants parlaient déjà d'indépendance. Finalement, ils décidèrent, pour mieux s'affirmer, de créer une association ayant, comme objectif, l'indépendance des territoires français d'Afrique Noire et la transformation de leur économie en une économie socialiste. Ce sera la cinquième association à caractère supra territorial. Dénommée Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France, plus connue à travers l'acronyme FEANF, elle eut trente années d'existence : portée sur les fonts baptismaux en 1950, elle sera dissoute en 1980 par Valéry Giscard d'Estain à la demande des Chefs d'Etats Africains du pré-carré français qu'elle ne cessait de vitupérer. De ses rangs sortiront bon nombre de responsables africains dont les deux présidents du Sénégal et de la Guinée : Abdoulaye Wade et Alpha Condé. Des responsables, mais, aussi, pour faire contrepoids au RDA de Houphouët Boigny et à la CAF de Senghor, un parti politique : le Parti Africain de l'Indépendance. (PAI).

[1] Ils ne lui pardonnent pas ce qu'ils considèrent comme un amour excessif de la France ni sa négritude, sa théorie du socialisme africain, son adhésion à la formule de l'Eurafrique.

[2] Si Cheikh Anta Diop, Amady Aly Dieng et Marcien Towa ont écrit contre Senghor, Mongo Beti, tout en affichant son opposition au poète sénégalais ne prendra pas la plume pour le critiquer directement. C'est à propos du roman **L'Enfant noir** de Camara Laye que la critique décèlera entre les deux hommes un antogoniste. A propos de l'opposition entre Senghor et Mongo Beti, Buata B. Malela écrit : « Concrètement, pour parvenir à la visibilité littéraire, Beti doit réaliser un attentat symbolique contre Senghor s'il souhaite se hisser à cette position aux côtés d'un Césaire, dont il partage l'orientation politique et littéraire puisqu'il préconise une littérature engagée. En même temps, il ne peut se heurter frontalement à l'hégémonie senghorienne sans risquer la marginalisation, voire l'austracisation du monde Afro-Antillais. Le roman devient chez Beti une modalité de sa contestation de la domination senghorienne (centrée sur la poésie). Sa démarcation est subtile et est d'ordre générique : il utilise le roman contre Senghor (sans passer par la poésie…) » in **Les écrivains Afro-Antillais à Paris**, Paris, Editions Karthala, 2008 page 373.

[3] Cf. Supra : l'AGEAP, l'AERDA, le GAREP, le MEAN et la FEANF.

ignorer, très réservés à l'égard des nouveaux venus. En effet, les préoccupations de ces derniers et celles de leurs devanciers n'étaient pas identiques. Fidèle à une tradition qui remonte à **La Revue du Monde noir**, qui s'enrichit avec **L'Etudiant Noir**, **Présence africaine** se veut, d'abord, culturelle. Au contraire, les nouveaux étudiants, à la différence de Senghor, de Césaire et de Damas, leurs devanciers directs, se veulent, d'abord, politiques. L'objectif n'est plus, et cela ne manquera pas de créer une certaine distance entre Cheikh Anta Diop et la majorité des féanfistes[1], à la revalorisation ou à la réhabilitation du passé culturel négro-africain ; il est de s'engager pour mettre fin, à la fois, au colonialisme, à la colonisation et à ce qui leur servent de fondement, le capitalisme et l'impérialisme [2]. Cinq occasions s'offriront à ces étudiants regroupés au sein de la FEANF pour se manifester en se démarquant de leurs prédécesseurs.

La première occasion est constituée par la tenue des différents congrès de la Fédération. Ces congrès offrent l'opportunité de se retrouver l'espace d'une semaine pour débattre du devenir de l'Afrique noire. Au cours de ces congrès où le politique prime, les relations entre la Métropole et les Territoires d'Outre-Mer sont passées au crible d'une critique acerbe. En témoigne, l'éditorial rédigé d'une plume trempée dans du vitriole à l'annonce du VIIIè Congrès. Signe manifeste du désaccord entre parlementaires sub-sahariens et fianfistes : le 30 mars sont votés par l'Assemblée Nationale les décrets d'application de la Loi-Cadre Gaston Defferre, accordant l'autonomie aux colonies d'A.O.F. et d'A.E.F. tout en excluant toute possibilité d'évolution vers l'indépendance ; le 31 décembre de la même année, à l'issue des travaux de son VIIIè, la FEANF adopte une résolution stipulant que l'indépendance doit être conquise par la lutte révolutionnaire des masses populaires africaines.

La seconde occasion est un moment important dans la vie de la Fédération. Elle se situe en 1953. Après beaucoup de réserve, voire de réticence, Alioune finit par ouvrir les colonnes de sa revue aux étudiants, par leur donner la parole. Ils ne se privent pas de la prendre et leurs propos vont constituer la matière du numéro 14 de la revue avec le titre **Les Etudiants noirs parlent** [3]. Et le ton est, tout de suite, donné : les contributeurs s'expriment pour dénoncer le colonialisme et appeler à la lutte pour sa disparition. A ce propos, Lylian Kesteloot écrit : « C'est dans un ouvrage de Présence africaine, **Les Etudiants noirs parlent** (1953) que se

[1] La majeure partie des féanfistes étaient marxistes ou marxisants, Diop était nationaliste.
[2] C'est dans cette optique qu'ils vont trouver dans le marxisme un allié.
[3] Editions Présence africaine. Paris 1953.

manifestent Majhemout Diop, Abdoulaye Wade, Joseph Ki-Zerbo, Raymond-Marie Tchidimbo pour la première fois. Ils appellent à combattre « le colonialisme sous toutes ses formes »[1]. Majhemout Diop, Abdoulaye Wade : deux hommes qui resteront célèbres dans les annales du Sénégal pour leur irréductible opposition à Léopold Sédar Senghor, le premier, sur l'échiquier politique sénégalais, se situant à sa gauche, par conviction et, le second, à sa droite, par opportunisme. [2]

La troisième occasion que saisiront les féanfistes pour se démarquer des parlementaires d'A.O.F. et d'A.E.F. sera l'adoption de la Loi-Cadre Gaston Defferre en 1956. Cette loi, dénoncée avec vigueur par Léopold Sédar Senghor et défendue avec ardeur par Houphouët Boigny consacrait, en même temps que la balkanisation des fédérations de l'A.O.F. et de l'A.E.F., l'évolution vers une autonomie interne des TOM tout en maintenant concentrée entre les mains de Paris, la réalité du pouvoir. [3] Si les féanfistes et Senghor étaient d'accord pour le maintien des deux fédérations en l'état[4], ils divergeaient radicalement sur leur évolution. Quand le député du Sénégal prônait le maintien de l'Union Française fondée sur l'égalité des droits et des devoirs entre métropolitains et ultramarins, quand il appelait de ses vœux l'émergence de l'Eurafrique,[5] les « Jeunes Turcs » de la FEANF réclamaient, *hic et nunc*, l'indépendante. L'opposition entre les deux parties se radicalisera par la suite avec un avantage momentané des partisans de l'indépendance : en 1957,[6] ils créent leur propre parti politique, ne se retrouvant ni dans le RDA de Houphouët Boigny ni dans la CAF [7] de

---

[1] KESTELOOT (Lilyan).- **Histoire de la littérature négro-africaine**. Paris, Editions Karthala.

[2] Les quatre hommes que cite Kesteloot furent tous, à leur manière, des opposants. Majemout Diop et Joseph Ki-Zerbo mourront dans l'opposition, leurs partis n'ayant au cours de leur existence remporté aucune élection. Le cas de Raymond-Marie Thidimbo est plus singulier. Après ses études, il prendra la soutane et sera le premier Archevêque noir de Conakry. Continuait-il à être féanfiste tout en étant prêtre ? En tout cas, comme Laye Camara, Alpha Condé, Siradiou Diallo et bien d'autres intellectuels guinéens, il sera, par Sékou Touré, accusé de complot, jugé et condamné à mort. Il ne dut le salut qu'à l'intervention du Vatican et finit son existence en exil, à Rome.

[3] De cette adoption, il a été déjà question. Dans cette subdivision ou elle est plus fidèle à un rappel chronologique, il s'agit de l'évoquer de nouveau pour souligner les divergences, non plus entre les députés et les féantistes, mais entre ces derniers et Léopold Sédar Senghor.

[4] Cf. **Liberté 2**. Senghor comme les féanfistes s'opposait à la balkanisation.

[5] A cette date, les féanfistes de la première heure avaient terminé leurs études mais restaient combatifs, que cela soit en France où certains avaient choisi de s'établir, ne serait-ce que momentanément ou dans leur pays d'origine où ils avaient choisi de revenir pour servir dans la Fonction Publique ou dans les professions libérales.

[6] Soit une année après l'adoption de la Loi Cadre. Le Parti est créé à Thiès, sans doute en hommage aux cheminots de cette ville qui avaient défié l'administration coloniale avec une grève de 160 jours. Parmi les fondateurs : des intellectuels, des ouvriers, des gens de profession libérale.

[7] La Convention Africaine au sein de laquelle, exception faite du BPS de Senghor, tous les partis membres étaient minoritaires dans leur territoire ; d'où sa faiblesse par rapport au RDA.

Senghor ; en 1958, au Congrès de Bobo-Dioulasso (Haute Volta) [1], l'auteur d'**Ethiopiques** est mis en minorité, les congressistes ayant abondé dans le sens de la revendication de l'indépendance.

Trois ans après la promulgation de la Loi Cadre, un autre événement, et pas des moindres, va encore offrir l'occasion aux féanfistes de marquer leur différence ; la tenue du Deuxième Congrès des Ecrivains et Artistes du Monde Noir, à Rome. Si le Congrès de Paris était placé sous le signe de l'unité de la communauté culturelle négro-africaine, même si Richard Wright exprima quelques réserves vis-à-vis de cette unité, celui de Rome était placé sous le signe de la multiplicité des options. Ses organisateurs ne pouvaient pas occulter un fait ; les différentes évolutions intervenues au sein de cette communauté au lendemain de la Seconde Guerre, notamment en Afrique. Aussi, les participants offraient-ils l'effet d'un univers éclaté, comme le remarque Lilyan Kesteloot : « C'était le grand rassemblement de la diaspora : anglophones, francophones, lusophones venant de trois continents. C'était aussi la jonction de trois générations. Aux « vieux » (Gratiant, Maran, Price-Mars, Mercer Cook) et « moyens » que nous connaissons déjà), s'ajoutaient « les jeunes », écrivains, artistes, essayistes, étudiants : Mongo Beti (qui venait d'écrire **Le Pauvre Christ de Bomba**), Cheikh Anta Diop (qui avait publié son essai **Nations nègres et culture**), Frantz Fanon, René Piquion, David Diop (avec les poèmes de **Coups de pilon**) Eponya (**Kamerun, Kamerun**), Edouard Glissant (pris Renaudot pour son roman **La Lézarde**), Eric William, le Jamaïcain (auteur de l'essai **Capitalisme et esclavage** et futur président de la République de Jamaïque), Paul Niger (qui écrit les poème d'**Initiation**), Bernart Dadié (avec un récit, **Climbié**, et des poèmes **Afrique debout**), Sembène Ousmane (auteur du **Docker noir**), Paulin Joachim (poète avec **Un nègre raconte**, futur directeur de la revue **Bingo**). Tous avaient publié un ou deux livres et des articles. Etaient aussi présents mais plus discrets, les étudiants Bernard Foulon, Marcien Towa, Kader Diallo, Nsougan Agblemagnon, Amady Ali Dieng, Albert Tevoedjre qui voulait lancer un institut panafricain, et Louis Behanzin qui était déjà rentré en Guinée ». [2]

Dans cette liste, Senghor compte bon nombre de contempteurs, notamment parmi les « jeunes »[3] et les « présents mais plus discrets ». Certains, à son égard, se contenteront de déclarations acerbes, d'autres rédigeront des livres dont la virulence, parfois, porte atteinte à

[1] Actuel Burkina Faso.
[2] KESTELOOT (Lylian).- Op. cit. Page
[3] Parmi les « jeunes » se rencontrent les contempteurs les plus farouches de Senghor.

l'objectivité. Il en sera question ultérieurement. Faisant suite au congrès de Paris, le congrès de Rome aura des prolongements sur le continent africain avec le Premier Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar (avril 1966) et le Festival Culturel Panafricain d'Alger au cours duquel, Senghor, avec la bénédiction du Président algérien Houari Boumediène sera brocardé. De cela, également, il sera question ultérieurement.

Avant ces différentes manifestations sur le continent africain, la FEANF, et ce sera, pour elle, la cinquième occasion de se démarquer du groupe de l'**Etudiant noir**, organise un colloque à Paris, en 1962 sur le thème « Les Etudiants africains et la littérature négro-africaine d'expression française dont les actes viennent d'être rééditées par Amady Aly Dieng.[1] L'événement, bien que littéraire et, par conséquent culturel, fut entièrement placé sous le signe du politique.

2. Le séminaire de Paris : réception de l'œuvre poétique senghorienne par les étudiants d'Afrique Noire

Le séminaire de Paris reste, à ce jour, peu connu des critiques littéraires. A cela, une raison probable ; il a pu être considéré comme une simple manifestation s'inscrivant dans le cadre des activités d'une organisation estudiantine violemment contestataire certes, mais sérieusement fragilisée par les indépendances des Etats africains francophones subsahariens ; donc, comme un événement de peu d'intérêt. Mais un acteur majeur de l'organisation estudiantine de la FEANF, le Sénégalais Amady Aly Dieng [2] a tenu à l'exhumer des

---

[1] Les actes furent publiés sous le titre **Les étudiants africains et la littérature négro-africaine d'expression française**, sous la direction d'Amady Aly Dieng par les Editions Langaa de Bamenda (Cameroun).

[2] Amady Aly Dieng, comme Cheikh Anta Diop et Macien Towa, est demeuré, de manière irréductible opposé à Léopold Sédar Senghor comme en atteste l'interview qu'il a accordé à la chaîne de Télévision Africa 24, le 6 avril 2010, lors du cinquantenaire de l'indépendance de la République du Sénégal. Ce qu'il ne lui pardonne pas, c'est d'avoir fait voter OUI au référendum de septembre 1958, geste que Dieng assimile à un vote contre l'indépendance.

Amady Aly Dieng se classe parmi les grands intellectuels que le Sénégal a connus avec des noms prestigieux comme : Léopold Sédar Senghor, Cheikh Anta Diop, Pathé Diagne, Alassane Ndao, Souleymane Bachir Diagne… Il est né le 22 février 1932 à Tivaouane, dernière capitale du Cayor avant l'annexion de ce royaume wolof par la France. De 1939 à 1945, il effectue, à Diourbel, dans le Baol, des études primaires au terme desquelles il fréquente, jusqu'en 1952, le lycée Faidherbe de Saint-Louis. Après l'obtention du baccalauréat, il fréquente la Faculté de Droit de Dakar d'où il sort Licencié. Admis au concours d'entrée à l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer (ENFOM) il se rend à Paris où il rencontre Cheikh Anta Diop et se lie d'amitié avec lui. Mais, à cause de ses convictions politiques, en particulier, de sa campagne en faveur du NON au référendum 1958, il est exclu de l'ENFOM tout en demeurant boursier ce qu'il lui permet de préparer deux DES (Droit et Economie) et un Certificat de Moral et de Sociologie. En 1958, il adhère au Parti africain de l'Indépendance et au Parti communiste français dont il démissionnera par la suite. En 1962, il est élu président de la FEANF et, en 1965, Secrétaire général du Mouvement des Etudiants PAI (MEPAI) de 1967 à 1971, il est Assistant à l'Université de Dakar où il soutien sa thèse de doctorat devant un jury présidé par le Pr Abdoulaye Wade, futur

décombres de l'histoire en publiant les actes sous la forme d'une modeste brochure de cent soixante-six pages avec, comme titre : **Les étudiants africains et la littérature négro-africaine d'expression française** [1]. Bacary Domingo Mané, dans **Sud Quodien**, livraison du 13 janvier 2010 [2] la présente en ces termes : « Les étudiants africains et la littérature négro-africaine d'expression française », le tout nouveau livre publié sous la direction d'Amadou (sic) Aly Dieng, est le résultat d'un séminaire organisé par la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France (FEANF) les 5 et 6 juillet 1961 à son siège à Paris. Il comporte des annexes constituées par des articles à caractère littéraire puisés dans les journaux des sections territoriales de la Féanf. »

Avec l'organisation de ce séminaire, les étudiants en question entendent rester fidèles à une tradition : celles des grandes rencontres comme les congrès des artistes et écrivains du monde noir de Paris et de Rome. Malgré la balkanisation de l'A.O.F. et de l'A.E.F. survenue une année auparavant avec ce qu'Yves Benot a nommé « les indépendances néo-coloniales », ils continuent à se déterminer en fonction, non de leur appartenance à un pays déterminé, mais en fonction de leur appartenance à la communauté des peuples noirs, des Etats-Unis à l'Océan Indien en passant par les îles de la Caraïbes, qu'elles soient hispanophones, francophones ou anglophones. Cependant, ils ne possèdent pas les moyens d'Alioune Diop avec Présence africaine et la Société Africaine de Culture. Ils ne s'attendent nullement à un appui quelconque des Etats Africains dont aucun dirigeant ne trouve grâce à leurs yeux. Aussi, sont-ils obligés de tempérer leur ambition. Cela explique une série de facteurs qui va différencier leurs assises de celles organisées en 1956 et en 1959 : il s'agira d'un séminaire, non d'un congrès ; son thème n'embrassera pas l'art et la littérature du monde noir, il se limitera à la

---

Président de La République. Exclu de l'Université, il sera fonctionnaire à l'UNESCO puis à la BCEAO avant de faire valoir ses droits à la retraite.
Durant tout ce parcours, il est resté fidèle à ses options de jeunesse, option en faveur d'une indépendance nationale authentique et du marxisme-léninisme. Voilà qui explique sa farouche opposition à Léopold Sédar Senghor qu'il n'hésite pas à traiter de réactionnaire. Ayant su résister à toutes formes de compromis et de compromissions, il se croit bien placé pour traiter ses anciens compagnons de lutte qui ont rallié Senghor de « pourris ». Du reste, dans la conclusion de sa présentation des actes du Séminaire de Paris. Il écrit : « La diversité des destins des hommes qui ont participé à cette manifestation culturelle et politique témoigne de son caractère ouvert ; certains d'entre eux sont devenus des hommes de gouvernement dans les systèmes politiques qu'ils ont naguère combattus. D'autres ont abandonné la lutte pour se vouer au culte de l'argent et des honneurs. D'autres encore fidèles à leurs anciens engagements continuent à lutter à des degrés divers et dans des conditions terriblement difficiles.
Cet opposant notoire est, également, essayiste et, parmi ses publications : **Hegel, Marx, Angels et les problèmes de l'Afrique Noire** (Editions Sankhoré, Dakar 1978), **Le rôle du système bancaire dans la mise en valeur de l'Afrique de l'Ouest** (NEA, Dakar, 1982), **Le Marxisme et l'Afrique Noire** (Editions Nubia, Paris 1986), **Blaise Diagne, premier député africain** (Editions Chaka, Paris, 1990)…

[1] Editions Langaa Researd and Publishing Common Initiative Group, Bamenda, 2009.

[2] Quotidien dakarois.

littérature négro-africaine d'expression française ; si les congrès de Paris et de Rome s'étaient déroulés sur près de deux semaines, le séminaire de Paris ne durera que deux jours ; s'ils s'étaient tenus en des lieux prestigieux [1], les étudiants , compte tenu de la modicité des moyens dont ils disposaient ne pouvaient se rencontrer quand un lieu plutôt discret, le siège de leur association.

Organisateurs et intervenants sont tous des étudiants : les Sénégalais Amady Aly Dieng, Cheikh Aliou Ndao, Mustapha Bal, Mame Pathé Diagne, Ousmane Camara [2], Cheikh Ba ; le Guinéen Condotto Nene Khaly Camara, les Congolais Henri Lopes et Joseph Van Den Reysen, le Français Yves Benot, liste que complètent les noms de deux Antillais : Edmond Ferly, et Claude Deglas et d'Aimé Gnaly.[3]

Ayant assuré l'édition des actes du séminaire, Amady Aly Dieng en rédige la préface. Aussi, d'entrée de jeu, le lecteur est-il informé sur la ligne directrice qui a prévalu lors du séminaire. En effet, dans cette préface, Dieng débute par un rappel historique : « Il y a maintenant plus de quarante-sept ans que les étudiants africains, organisés dans la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France, tenaient pour la première fois un séminaire à Paris sur les relations entre la littérature négro-africaine d'expression française et la politique. L'événement avait son importance dans la mesure où les traitres à l'Afrique étaient démasquées sur le terrain littéraire. Il donnait l'occasion aux étudiants africains de définir le rôle de la littérature dans les batailles politiques et d'apprécier correctement l'engagement des écrivains de nos pays qui s'exprimaient en langue française.

« A aucun moment, il n'était question de surestimer ce genre de travail par rapport aux immenses tâches politiques découlant de la lutte pour la libération de nos pays. Mais il était du devoir des intellectuels africains, même partagées entre différentes convictions

---

[1] Celui de Paris eut lieu à la Sorbonne, Salle Descartes et celui de Rome au Palais du Sénateur sur le Capitole que la mairie de la ville avait mis à la disposition de la Société Africaine de Culture.

[2] Comme Abdel Kader Fall, lui aussi ralliera Senghor dont il deviendra le chef des services de sécurité.

[3] Il y eut au total quinze communications et un discours d'ouverture. Le discours d'ouverture fut prononcé par Amady Aly Dieng, en sa qualité de Président de la FEANF. Les communications ont porté , comme titres: **Réflexions sur la littérature négro-africaine d'expression française** d'Yves Benot, **Conscience nationale et poésie négro-africaine d'expression française** de Condotto Nene Khaly Camara, **Les poètes antillais et la négritude** d'Edmond Ferly, **Essai sur la poésie africaine** d'Henri Lopes (Moyen-Congo), **Poésie et politique** de Cheikh Aliou Ndao (Sénégal), **L'homme noir dans la poésie** de Mustapha Bal (Sénégal), **Problèmes généraux du roman nègre** de Claude Deglas, **Ferdinand Oyono et Mongo Beti** d'Aimé Gnaly, **Balles d'or** d'Henry Lopes, **Remarques sur Chant d'Ombre et Hosties Noires** de Mame Pathé Diagne (Sénégal), **Le Vieux nègre et la Médaille de F. Oyono** de Joseph Van Den Reysen (Moyen-Congo) et **L'Enfant Noir de Camara Laye,** d'Ousmane Camara (Sénégal).

idéologiques, religieuses et philosophiques, mais réunis autour des mots d'ordre d'indépendance et d'unité de l'Afrique, de faire un bilan critique de la littérature négro-africaine d'expression française. Ce travail, il faut le dire, a été accompli dans la sérénité et avec beaucoup de lucidité. »[1]

Poursuivant sa présentation du livre, il écrit, à propos des organisateurs et des participants, « des intellectuels africains » dont il est question dans le paragraphe précédent : « Des hommes les plus divers, par l'appartenance philosophique, l'âge, le pays, la race et les options politiques, ont participé à ces travaux du séminaire qui se sont déroulés dans une atmosphère franche, dans un climat serein et sans aucun terrorisme idéologique.

« La diversité des destins des hommes qui ont participé à cette manifestation culturelle et politique témoigne de son caractère ouvert… » Voilà qui peut faire penser que la liberté d'expression a été respectée lors de ces assises. Cependant, avant qu'Amady Aly Dieng rédige sa préface, Pathé Diagne avait déjà donné, en 2002, une idée de ce qui fut le déroulement du séminaire. A l'époque, il était étudiant à Dakar, militant au sein de l'Union Générale des Etudiants d'Afrique Occidentale (UGEAO). Voici son témoignage, il est assez édifiant et aide à comprendre la manière dont le poète Senghor fut traité lors du séminaire.

Dans son témoignage, il commence par donner des précisions sur le climat intellectuel qui prévalait au sein de la FEANF : « A la « Fédération » (la FEANF) contrairement à l'«Union » (l'UGEAO), Senghor n'était pas en odeur de sainteté. On y admirait Aimé Césaire et Léon Gontan Damas. On y vouait un culte à Maurice Thorez et Joseph Staline. On y lisait Eluard et Aragon, Guillevic et André Pierre de Mandiargues, Politzer et Roger Garaudy, Luis Althusser viendra plus tard. On y respectait Cheikh Anta Diop, tout en lui reprochant d'être « culturaliste » et d'avoir pris ses distances avec le Parti Communiste Français (…) Présence africaine était « ambiguë » et Alioune Diop pris pour l'ermite oecuménique du Quartier Latin Gandhi ou Luthuli ou la non violence faisaient sourire.

[1]DIENG (Amady Aly).- Discours d'ouverture in **Les étudiants africains et la littérature négro-africaine d'expression française,** op. cit. pages 2-5. Toutes les citations de Dieng dans ce passage sont tirées de ce discours.

« On n'y connaissait ni Tambo, ni Mandela, ni même Makatini. On mettait en garde contre ce qui restait du GAREP [1], des Abdoulaye Ly et des Béhanzin, pour leur « relent trotskysme ». Des étudiants militants, très sérieux dans leur carrière et leur combat, qui eux n'avaient jamais lu ces auteurs voués aux gémonies et qui se délectaient, le plus souvent, de la vulgate marxiste distribuée par quantité de brochures, se contentaient de ses clichés. » [2]

Tel était donc, au début des années 1960, le milieu estudiantin négro-africain de France. De 1955, date de la création de la FEANF, à 1960, date des indépendances africaines et même, au-delà, jusqu'en 1981, date de la dissolution de la Fédération par Valéry Giscard d'Estaing, à la demande des Chefs d'Etat africain, des générations se succédaient rue Paniatowsky, entretenant et se transmettant un engagement sur fondement marxiste en rupture de ban avec tout autre forme d'engagement possible. Avec eux, c'était le manichéisme strict : ou on est de gauche, ou on est traitre, et tous les parlementaires nègres au Palais-Bourbon comme au Palais du Luxembourg qui avaient accepté, deux ans auparavant, de faire voter oui au référendum du 28 septembre 1958 étaient des traitres à leur patrie, vendus à la cause du colonialisme, du néo-colonialisme et de l'impérialiste. Dans son engagement pour la cause africaine et dans son approche des faits intellectuels, Pathé Diagne, étudiant, tient à se démarquer. Tout comme il a souligné la différence entre la « Fédération » parisienne et l' « Union » dakaroise, il ne manque pas d'attirer l'attention sur ce qui le distingue des féanfistes. Contrairement à ces derniers qui avaient des lectures choisies, lui avait « parcouru, au lycée, non seulement toute la littérature du courant de Présence africaine et même lu, en une nuit, les 500 pages de **Nations nègres et culture** de Cheikh Anta Diop. » [3] Il savait que : « A l'Université et ailleurs, l'intellectuel indigène de France exigeait d'être, nécessairement, le porte-parole de l'autre et de le contraindre à répéter le discours à la mode des cénacles de Paris et des provinces. »[4]

A la lumière de toutes ces données, l'on pourrait se demander la raison pour laquelle Pathé Diagne s'est trouvé parmi les participants au Séminaire. A la question il répond : « Ce fut, donc, pour répondre à la politesse de la « Fédération » que j'acceptais de participer à son

---

[1] Groupe Africain de Recherche Economique et Politique. Cf. supra : Les associations d'étudiants en France.
[2] DIAGNE (Pathé).- **LS Senghor ou La négritude servante de la francophonie …**, Dakar, Editions Sankhoré page 206.
[3] Ibidem.
[4] Op. cit. Page 215.

colloque sur la poésie et la littérature nationales, de discourir sur les poèmes et les textes de Senghor ou de Césaire que j'aimais relever (sic) de mon droit à la différence.

« Je ne pensais rien moins qu'initier, ici, une réflexion dans un univers étudiant, qui n'avait pas encore compris que la bataille culturelle était éminemment politique ; que notre dialogue privilégié, avec Léopold Sédar Senghor, Léon Damas, Aimé Césaire, Alioune Diop, Frantz Fanon ou Cheikh Anta Diop, participait d'une prospective ambitieuse, faisant place à la controverse féconde. Il y avait une seconde raison à mon choix sur Senghor : on le conspuait… »[1]

Son intention, en se rendant à Paris participer au séminaire était, « par le biais de (sa) modeste présentation, d'amener la FEANF à discuter de l'œuvre de Senghor et de dire le plaisir, qu'il pouvait procurer… » [2] C'est la raison pour laquelle il « vin(t) de Dakar, décidé à balbutier, à partir de (ses) souvenirs sur **Nocturnes**, la postafe d'**Ethiopiques** et la préface à **Epitomé** de U Tamsi (…) une analyse critique sur les qualités d'écrivain « engagé » de Léopold Sédar Senghor, le conférencier professeur de Tours des années 1930, devenu poète et député des sujets de l'Empire français. Un vrai défi ». [3]

« Un vrai défi », en effet, car, comme déjà dit, Senghor figurait sur l'index de la FEANF. La conséquence : « Amady Aly Dieng, chargé de publier les communications dans la Revue rationaliste du PCF qu'était **La Pensée**, censura la mienne (…) Dieng Amadi Ali, mon condisciple et ami doyen de la faculté de Njalahar, censura donc ma communication, non pas qu'elle fut, à mon seul avis, il est vrai, pire que celles que mes amis Mohamed Bal ou Hame et Henri Lopes consacrèrent, respectivement, à Aimé Césaire, à Louis Aragon et Paul Elard. A l'époque, j'aurais tout aussi bien produit un texte sur Nazim Hikmet ou Pablo Neruda, Paul Eluard ou Rabadrinath Tagore.

« Mais voilà, c'est le Senghor de la postface à **Ethiopiques**, celui de la préface à **Epitome**, que j'avais élu ce jour-là. Ni Hame, ni Henri Lopes, ni moi-même n'étaient des critiques littéraires ou d'art. »[4]

---

[1] Idem. Pages 202 – 203.
[2] Ibidem.
[3] Op. cit. Page 201.
[4] Idem. Pages 202-203.

La communication de Pathé Diagne portant sur Senghor a été censurée par Amady Aly Dieng, Président de la FEANF. Cela ne surprend nullement si l'on sait que, d'entrée de jeu, ce dernier, en prononçant son discours d'ouverture, avait précisé le signe sous lequel se plaçait la rencontre. Après avoir déclaré : « Ce qui importe pour nous, c'est de montrer l'importance des problèmes politiques, des problèmes culturels en général et des problèmes littéraires en particulier, » il poursuit : « Au cours de ce premier séminaire, nous essayerons d'attirer l'attention des étudiants sur les problèmes politiques qui se posent à l'occasion de la création artistique et de montrer le rôle social que peuvent jouer les écrivaines africains. » De là, il en arrive à développer un rôle de juge qu'il s'arroge, de juge, non de critique littéraire car, d'après ses propos, ce qui fait l'écrivain, c'est moins son art que son engagement. Dans cet ordre d'idées, « nous avons intérêt à voir quels sont nos amis et nos ennemis parmi les écrivains ; ce travail de clarification est absolument nécessaire en Afrique. Néanmoins, nous essayerons d'aider par nos suggestions et nos critiques bienveillantes certains écrivains égarés, mais honnêtes à retrouver le véritable chemin de la dignité et de la liberté de l'Afrique. » Au cours des travaux, son compatriote Ousmane Camara prononcera une communication sur **L'Enfant noir** de Camara Laye et présentera ce roman comme « un livre bien écrit, intéressant, captivant même, mais qui a pour souci majeur de ne s'aliéner personne en se gardant de prendre position sur un quelconque problème sérieux ». Quelques heures, auparavant, Amady Aly Dieng avait tranché, péremptoire : « il est évident qu'on sera beaucoup plus sévère et l'égard de **L'Enfant noir** de Laye Camara qu'à l'égard de **Batouala** de René Maran . »

En définitive, la politisation de la vie estudiante poussée à l'extrême a conduit les participants au Séminaire à effectuer une critique dogmatique des œuvres négro-africaines. Des romanciers comme Ousmane Socé, Abdoulaye Sadji ou Laye Camara y seront mal appréciés ; le poète Senghor, brocardé.

L'auteur d'**Ethiopiques** et de **Nocturnes** est reconnu comme étant un grand poète. Condolto Néné Khaly Camara, après un long développement consacré à Césaire, aborde sa présentation en ces termes : « Il n'est pas inutile de discuter l'importance du rôle et de l'influence que joue Senghor dans la littérature négro-africaine d'expression française dans la mesure où sa personnalité visait à faire équilibre à celle de Césaire avant la rupture entre ce dernier et le Parti Communiste Français.

« L'homme séduit par un charme personnel évident allié à une grande intelligence qui lui permet d'éviter heurts et oppositions brutales avec ses adversaires idéologiques. Ainsi, s'est-il fait une réputation de sage, profondément pénétré des valeurs traditionnelles et des ressources intellectuelles du génie négro-africain. » [1]

Cependant, si, selon Nene Khaly Camara, tel est l'homme, il n'en va pas de même pour sa poésie. Celle-ci, d'après l'étudiant guinéen comporte des qualités, mais des qualités que Senghor n'a pas su exploiter : « Essayiste, Senghor est surtout un poète d'une grande richesse de sensibilité. Mais il s'agit d'une sensibilité figée dans la pure délectation formelle. » Le lecteur s'attend au développement de l'idée. Mais, comme par une pirouette, Camara s'en est détourné. Pour démontrer l'insuffisance de la poésie senghorienne, il ne se fonde pas sur cette poésie, mais sur cette petite phrase que l'on ne cesse de ressasser quand il s'agit de critiquer Senghor « L'émotion est nègre comme la raison hellène. » Ainsi, parti de la reconnaissance d'une « grande richesse de sensibilité » chez Senghor et après avoir soutenu que celle-ci reste « figée dans la pure délection formelle », au lieu de trouver cette insuffisance dans la poésie, Camara a recours au rapprochement galvaudé entre Senghor et les tenants de la mentalité prélogique : « L'écrivain sénégalais refuse la raison pour préférer l'émotion, dont selon lui, l'essence serait nègre. Ce faisant, il oublie sa condition d'homme intégré dans la nature et dans la société pour fonder une nouvelle catégorie biologique et ethnologique en serrant dans ses frontières intellectuelles une image du Nègre proche de celle que comptait naguère un Gabineau ou un Lévy-Brulh. Il existe une profonde adéquation entre l'homme et l'œuvre. »

Cependant, Camara ne perd pas de vue l'objet de sa communication : la poésie. Il y revient à propos de Senghor, mais, cette fois-ci, non pas pour s'en prendre à sa sensibilité, mais pour soutenir que sa poétique est une poétique de l'inauthentique : « La manière senghorienne en poésie, faite de souffles et de longs silences, est empruntée certainement à l'art du griot négro-africain. Toutefois, l'erreur du poète fut de confondre cet art musical qui réalisait une symbiose intime avec l'art de la parole en une esthétique se suffisant à elle-même. La musique du griot meuble les temps morts pendant lesquels le barde interrompt un récit avant de la reprendre : elle détend l'attention de l'auditeur en même temps qu'elle lui permet en imagination de prolonger par la pensée les épisodes dits ou chantés. Chez le griot, c'est l'art

[1] CAMARA (Condotto Nene Khaly) in **Les étudiants africains et la poésie négro-africaine d'expression française,** pages 8-17. Toutes les citations de Camara sont extraites de cette communication.

de la parole qui est majeur, parole faite à la fois d'enseignement historique. Or, Senghor a truqué l'héritage formel emprunté aux griots en coulant dans leur moule poétique une pensée qui a loin de posséder les vertus de la parole ou du chant griotiques. Chez lui, il n'y a plus confrontation dialectique entre parole et musique, confrontation qui créait le dynamisme, mais au contraire correspondance analogique entre contenant et contenu, d'où naissance d'un art figé, démobilisateur de consciences. Que chante Senghor ? Les impressions douces et évanescentes, le refus du combat quotidien, les ombres, bref des thèmes appartenant à un romantisme attardé. »

Condotto Nene Khaly Camara ne se limite pas à la dénonciation de ce qu'il considère comme une confusion entre « art musical » et « art de la parole » chez Senghor, confusion qui a, comme conséquence, une poésie de la démission, donc, totalement inutile et une poétique de l'inauthentique fondée sur un « trucage intellectuel ». Poussant plus loin la critique, il poursuit : « J'ajouterai que l'écrivain édulcore en les féminisant les thèmes les plus mâles. Sous sa plume, l'évocation de Chaka perd tout caractère viril : l'épopée du valeureux combattant zoulou devint romance aux étoiles. Même en art, il importe de respecter la vérité historique. Est-ce là une poésie qui vise à remuer les foules, qui se fait l'interprète des sentiments les plus légitimes d'un peuple aspirant à un mieux être et à un devenir meilleur ? Dans les traditions africaines dont Senghor se réclame sans cesse, ce sont les bardes qui galvanisent les énergies des guerriers. Vers quelles destinées cet écrivain entend-il entraîner le peuple africain par la grâce de la poésie ? »

En fin de compte, pour Condotto Nene Khaly Camara, « l'écrivain le plus doué et le plus séduisant, dont l'influence profonde éclipsera longtemps encore celle de ses pairs, reste Martiniquais Aimé Césaire », Césaire qui, « à un moment historique donné, a incarné un type de conscience culturelle nationaliste (…) qui a sinon suscité de nouvelles vocations littéraires dans l'intelligentsia négro-africaine du moins encouragé beaucoup de jeunes écrivains à se manifester publiquement en dehors des cercles d'étudiants et à braver les rigueurs de l'édition. »

Les critiques formulées par le Guinéen Camara, seront reprises sous forme de reformulations par le Sénégalais Cheikh Aliou Ndao. Sous sa plume, l'inutilité de la poésie de Senghor trouve son fondement dans le choix que fit ce dernier en affirmant la primauté du culturel sur le politique : « Si Senghor est un des promoteurs de la négritude, c'est surtout sur le plan

culturel. Pour lui, il faut d'abord que le nègre retourne aux sources ancestrales pour s'affirmer dans le domaine de l'art. Tout au moins, on peut dire que tel a été au début le cheminement de la pensée de Senghor. Il a été partisan de cette doctrine qu'il faut « d'abord se libérer culturellement avant de le faire par la politique. »[1] Et, usant des mêmes procédés que Nene Khaly Camara, le glissement et le raccourci – le professeur de français corrigeant une dissertation parlerait de généralisation hâtive -, il en arrive à faire de Senghor, un partisan de l'art pour l'art. Et, à l'appui de son assertion, il cite Senghor en donnant la preuve qu'il l'a mal lu ou, s'il l'a lu et compris, en déformant, sciemment, sa pensée : « Nous nous souvenons d'un de ses articles dans **Condition humaine** à l'occasion de la publication du livre de Camara Laye où il a parlé de la doctrine de l'art pour l'art. » Effectivement, prenant position entre Mongo Beti et Camara Laye, celui-là reprochant à celui-ci d'avoir failli à sa mission en écrivant un roman non engagé, Senghor a parlé de l'art pour l'art, pas pour le justifier, mais pour le nier. Cheikh Aliou Ndao aurait dû, préparant sa communication, ne pas se fonder sur des réminiscences de lecture, mais reprendre le texte de Senghor, car, pour l'auteur d'**Ethiopiques** : « l'art pour l'art, c'est l'absence de l'art ». Ayant négligé cette démarche intellectuelle élémentaire mais nécessaire, il déduit, d'un prémisse erroné : « En tout cas, c'est en vain que l'on chercherait dans l'œuvre de Senghor une note combative ou anti-impérialiste.

« Certes, sa poésie prend position de temps à autre sur des événements tels que la fusillade de Thiaroye, mais on n'y ressent pas ces révoltes solaires que l'on rencontre chez les autres, surtout les jeunes ».

Toujours, comme chez Condotto Nene Khaly Camara, des mérites sont reconnus à Senghor et à ceux de sa génération : « Cependant, on peut dire d'une manière générale que la poésie de Senghor aura permis à la génération suivante de plonger aux sources ancestrales tout en s'exprimant en français. Car Senghor et Birago Diop ont brisé le cadre du classicisme et ont introduit nos valeurs dans la littérature moderne. C'est seulement dans ce sens qu'on peut affirmer qu'ils ont contribué au respect de l'homme noir et de l'Africain en particulier. Eux qui ont toujours vécu en Afrique, eux qui se sont nourris à la sève du terroir que va nous apporter leur poésie. Le passé va y occuper une grande place surtout chez Senghor. »

[1] NDAO (Cheikh Aliou).- in **Les étudiants africains et la poésie négro-africaine d'expression française**, pages 33-40. Toutes les citations de Cheikh Ndao sont extraites de cette communication.

Donc, des mérites sont reconnus. Mais ils ne suffisent pas pour faire de Senghor le poète révolutionnaire qu'il aurait dû être, selon les organisateurs du séminaire. Le passé occupe une grande place dans sa poésie, reconnaît Ndao. Mais son évocation ne mobilise pas car « ce n'est pas un passé de souffrances comme chez les Antillais, mais un passé de gloire et

> « *Ma tête bourdonnant au galop des dioung-dioung*
> *Au grand galop guerrier de mon sang de pur sang* »

« Si Senghor fait intervenir le passé brillant de sa patrie, est-ce par comparaison avec l'enfer colonialiste ? En tout cas, il ne le dit pas et tout ceci est trop suggestif pour donner un exemple de lutte. La poésie de Senghor n'est qu'une poésie de fuite vers le passé, une poésie des veillées et des « ndanânes » alors que Birago Diop lui fait découvrir l'Afrique des énigmes et de l'initiation. On a l'impression que le pète Senghor compte beaucoup plus sur la bienveillance de ses frères blancs aux yeux bleus que sur la révolte des paysans du Baol. »

Ainsi, d'après Cheikh Aliou Ndao, la faiblesse de la poésie de Senghor se situe au niveau d'une nostalgique évocation du passé. C'est le même grief que retiendra, mais en le développant plus amplement, Mame Pathé Diagne dont la communication a été censurée par Amady Aly Dieng. Sa communication s'intitule **Remarques sur Chants d'Ombre et Hosties noires**. Lui non plus ne méconnaît pas les talents de poète de Senghor, dont le premier recueil est présenté en ces termes : « **Chants d'Ombre** constituent donc une série de chants dans lesquels le poète promène son imagination et la nôtre des bords de la Seine aux rives du Sine pour nous restituer, par l'image et par la puissance mystique et vitale du mot, un ordre aux choses qu'il nomme. Il se propose de les remémorer, de les recréer pour les restituer dans cet ordre ancien qu'ils ont perdu pour lui. **Chants d'Ombre** atteste cette nostalgie du passé et du lointain ».[1]

Mais, rapidement, le critique cède la place à l'étudiant mobilisé pour la révolution et exigeant de l'artiste qu'il mobilise par son art pour la révolution. Se fondent sur l'évocation du passé, soubassement du recueil **Chants d'Ombre**, Mame Pathé Diagne fait constater : « … il nous est bien difficile, même avec le recul, à une période de référence contemporaine à l'œuvre

[1] DIAGNE (Mame Pathé)- in **Les étudiants africains et la poésie négro-africaine d'expression française,** pages 85-90. Toutes les citations de Mame Pathé Diagne sont extraites de cette communication.

qu'implique notre jugement pour sa vitalité, de reconnaître immédiatement et intégralement dans cette partie de l'œuvre du poète l'Afrique que nous vivons. »

Ce constat inspire le sévère jugement qui suit : « Le recours à une Afrique lointaine à la fois dans le temps et dans l'espace est une attitude constante, c'est parfois même lassant à force de passer à côté du réel quotidien et du concret. Une Afrique nébuleuse, artificielle qui ne manque pas de séduire l'esprit, malgré sa préciosité.

« On déplore un peu cette Afrique de masques de salons, qui agite l'insolite, l'irrationnel et l'émotif pour satisfaire un goût d'époque. Cette Afrique d'ethnographe avec son cortège de totems et ce voile idyllique qui entoure les vieilles sociétés qu'on évoque avec compassion. Remémoration d'une réalité qui se meurt. Car ferait-on sienne l'Afrique des empires, on conviendra néanmoins que la communauté de lignage avec Coumba Ndoffène ou un Guelwar somme toute n'équilibre plus le prestige qu'offre le poids de la bourse – mais cette noblesse flatte le poète. »

Toutefois, Mame Pathé Diagne établit la différence entre « évoquer le passé de l'Afrique » et « évoquer l'Afrique ». Si le premier acte est jugé inutile parce que constituant « une démarche vers le vieillot, le mitigé, (…) le lointain (…) vers (un) ordre ancien », le second n'est pas sans retenir et amène à apprécier le recueil sur une note positive car : « … certaines parties de **Chants d'Ombre** nous offrent une réalité plus consistante du monde noir. On y découvre une Afrique douce et nocturne, vivante, authentique, grâce à de très belles images et ces pages témoignent d'une profonde intelligence de notre univers ; le poète, souvent avec aisance, trouve aux choses qu'il nomme leurs véritables équivalences connaissant parfaitement les possibilités de la langue, il crée alors sans cesse de belles formes dont il se délecte. » S'ensuit, ce que l'on ne relève chez Nene Khaly Camara, une suite d'exemples illustrant ces propos : l'évocation de Toko Waly, de Joal et de la femme noire.

A propos du premier thème qui se trouve développé dans la dernière strophe du poème ***Que m'accompagnent koras et balafong***, Diagne écrit : « L'évocation de la figure de Toko Waly nous touche, et nous nous surprenons à le suivre notre main dans la sienne, lui qui demeure dépositaire du secret des Dieux qu'il sonde.

« Et n'est-il pas par-dessus tout « Celui qui écoute l'inaudible, explique les signes que disent les Ancêtres dans la sérénité marine des constellations ?» Senghor a immortalisé son oncle en lui consacrant ces versets que Diagne se proposa de faire apprécier par les participants au Séminaire de Paris. Et, comme il fit de l'oncle, il fit de même pour sa ville natale, Joal-la-Portugaise, ce petit comptoir si convoité par les Européens qu'il changea plus d'une fois de colonisateur. A sa remarque sur le poème ***Joal***, Diagne associe une remarque que lui inspire, par-delà l'évocation des « signares aux yeux surréels à l'ombre verte des vérandas », l'évocation de la femme noire en général, immortalisée par l'une des pièces les plus célèbres du poète. Ainsi, à propos de sa ville natale et de la femme noire, il écrit : « On voit aussi revivre Joal, cette perle de la petite côte dans sa splendeurs. Les femmes noires élancées, racées, du Sine-Saloum, admirables et tout à l'image du poème qui leur est consacré.

« Mais bien sûr, elles ne sont pas seulement de lassives princesses de beauté, ni de remarquables futilités, mais avant tout des êtres de chair, vivantes, laborieuses et fatiguées … (que)

« Le destin jaloux réduit en cèdres pour nourrir les racines de la vie ».

Dans sa lecture de Senghor ayant, au préalable, retenu, du « contenu de la création artistique », qu'il faut « l'engager résolument dans le sens des préoccupations des sociétés dont nous participons », Pathé Diagne écrit : « … c'est en ce sens que nous rejetons cette gangue qui caractérise une bonne part de **Chants d'Ombre**. » « Cette gangue » qui se trouve rejetée l'est, de l'avis de Diagne, parce l'évocation d'un passé mythique, à jamais révolu, n'est d'aucune utilité pour les combats présents et à venir. Cette gangue n'ayant pas été décelée dans **Hosties noires**, ce recueil est présenté à travers une adhésion du critique aux thèmes développés. Pour manifester son rejet de la poésie senghorienne, Nene Khaly Camara avait préféré la technique de la généralisation hâtive, celle qui consiste à partir d'un mot ou d'un passage pour rejeter la création poétique en bloc : nulle part, il ne fonde son argumentation sur des exemples précis, même quand il traite de la féminisation des « thèmes les plus mâles » qui, du coup, se trouvent ainsi édulcorés. Dans son argumentation sur la poésie de Senghor, Diagne agit différemment : constamment, il renvoie au texte, à des passages précis.

Abordant le deuxième recueil de Senghor, il débute en le présentant dans sa générosité « **Hosties noires** ne manquent pas de générosité. Elle s'exprime pour Emma, l'infirmière de France, elle s'affirme pour tous ses frères obscurs comme leur peau qui se croisent, venant de tous les coins du monde à la rescousse de cette Europe insolite dont les vieilles articulations craquent sous la machine allemande. » Du recueil, est donc retenu, de prime abord, le thème de la générosité. Mais il n'est pas le seul, dans la mesure où « les meilleures pages de cette plaquette, ce chant de guerre, ont trait précisément à l'évocation de la vieille Afrique, cette fois la vraie toute présente dans l'amitié et la fraternité qui percent à travers ces scènes de pacifiques retrouvailles où la main dans la main on se scrute et on se nomme comme pour se communiquer mutuellement des forces nouvelles :

> *« Et je redis ton nom Diallo*
> *Ta main et ma main qui s'attardent et nos pensées se cherchent*
> *dans la mi-nuit de nos deux langues ».*

ou encore cette tendresse à propos des soldats noirs d'Amérique :

> *« Je ne vous ai pas reconnus sous votre prison d'uniformes*
> *couleur de tristesse ».*

L'une des raisons pour lesquelles Amady Aly Dieng a censuré la communication se situe dans la suite de la présentation d'**Hosties noire** : Mame Pathé Diagne y compare Senghor à Mao Tsé-toung, sacrilège inadmissible pour celui que la police française présente comme « un actif agitateur extrémiste, membre du Parti communiste ». Quoi qu'il en soit, dans la dernière partie de sa présentation du recueil **Hostie noires**, Pathé Diagne rapproche Senghor de Mao Tsé-toung et voit en lui dans le futur, non seulement un libérateur, mais également un bâtisseur qui donnera forme à un monde nouveau sur les décombres du colonialisme : « … et voilà que grisé par son lyrisme, le poète nous jette son mot ultime dans cette noble déclaration de guerre contre les ennemis de son peuple car contre tous

> « *Il a choisi son peuple peinant, son peuple paysan*
> *la race paysanne du monde »*

« A la même époque un obscur chantre chinois faisait quelque part en Asie dans les monts de Chen Si une profession de foi identique. [1] Certes, il n'évoquait pas aussi vaguement la « race paysanne du monde ». Mais, n'épiloguons pas, prenons seulement rendre-vous avec ce poète qui nous promet dans la ferveur de l'immédiat après guerre un prompt salut pour les masses africaines et en lui souhaitant un bel avenir dans l'administration des choses de la cité. Allons boire à la libération totale et inconditionnelle du Continent – car ne nous jure-t-il pas que les usuriers et leurs comptoirs coloniaux vont être liquidés, les bases militaires qui en préservent les intérêts vidées, les féodalités sur lesquelles s'appuie la domination étrangère abolies avec

---

[1] Cet « obscur chante chinois » n'est autre que Mao Tsétoung. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, celui-ci n'a pas été, de tout temps, l'homme puissant que l'on connaît. Ces débuts furent très difficiles. Il est même arrivé que, mis en minorité, il soit exclu du Comité central du Parti communiste chinois. En effet, au début de leur lutte contre les nationalistes de Tchang Kaï Tchek, les communistes étaient divisés entre deux tendances : l'une, proche de Moscou représentée par Li Lisan, prônait une révolution s'appuyant sur les ouvriers des villes comme celle que dirigea Lénine en octobre 1918 ; l'autre, représentée par Mao Tsétoung, prônait une révolution à la lumière d'une relecture de Marx en vue de l'adapter aux réalités chinoises. Appelé à arbitrer entre les deux tendances, le Komintern dépêcha en Chine l'auteur de **Panafricanisme au communisme,** George Padmore, un Antillais membre de l'Internationale Ouvrière et ce dernier trancha en faveur des thèses de Mao. Celui-ci, inspiré par une révolte des paysans de Canton en 1924, comprit que la révolution chinoise devait partir des campagnes, s'appuyer sur la paysannerie pour triompher. Mettant en application cette idée, il se retire, avec des fidèles, dans la région montagneuse du Tsingkang, à la frontière du Kiangsi et du Hounan. En 1927, il y crée la première base révolutionnaire rurale en Chine qu'il défendit, avec l'armée rouge, en août de l'année suivante lors de la bataille livrée contre les nationalistes au poste stratégique de Hoangyangkié. C'est de cette période que datent les poèmes auxquels Mame Pathé Diagne fait allusion.
A titre d'exemple, voici le poème intitulé **Le Mont Tsingkang,** rédigé durant l'automne 1928 :

On voit flotter en bas nos drapeaux près des monts ;
On attend tout en haut résonner nos clairons.
L'ennemi met sur nous tenailles sur tenailles,
Fermes nous tenons, sans être ébranlés.

Outre les rangs parfaits à l'égal des murailles,
La volonté de tous nous sert de citadelle.
Autour de Houangyankié mugirent les canons ;
On dit que dans la nuit l'ennemi s'est enfui.

Et deux extraits, le premier, du poème intitulé **Sur la route de Kouangtséhang,** rédigé en février 1930 :

Où devons-nous aller ?
Du côté de Kankiang ou tempête la neige.
Hier l'ordre a été donné ;
Cent mille ouvriers et paysans fondent sur Ki-an.

Et le second, du poème intitulé **De Tingtchéou à Tchangcha** rédigé en juin 1930 :

En juin nos troupes célestes châtient la corruption et le mal ;
Leur corde de dix mille toises veut ligoter le Kouen Peng.
Au-delà du Kankiang, tout un coin devient rouge.
Nous avons Houang Kong-Liué pour garder notre flanc.

Un million d'ouvriers et de paysans, d'un élan unanime,
Enlèvent le Kiangsi, poussent jusqu'au Hounan et Houpei
Aux accents exaltants de l'*Internationale* ;
Des tempêtes, pour nous, ont accouru du ciel.

celle-ci et nous voyons déjà se profiler à l'ombre de la démocratie rétablie, les masses paysannes affranchies, jouissant pleinement du fruit de leur labeur.

« Fini le règne de l'arrogante bureaucratie : la corruption, l'arrivisme et le dérèglement des mœurs vont être mis hors la loi.

« La poésie enfin restaurée par le chant paysan, recréant le monde derrière le sillon va retrouver droit de cité ».

En définitive, de la part de Mame Pathé Diagne, une contestation de Senghor largement équilibrée par la reconnaissance des mérites du poète. A travers l'article de l'étudiant sénégalais délégué à Paris par l'UGEAO de Dakar pour participer au séminaire de la FEANF sur la littérature négro-africaine dans ses rapports avec la lutte politique, Léopold Sédar Senghor apparaît comme celui qui rend présente une Afrique traditionnelle sympathique tout en prophétisant un monde meilleur. Cependant, celui qui, à Paris, lors de ce Séminaire, a eu des thèses qu'admettrait aisément l'auteur de **Nocturnes** est, sans conteste, le Congolais Henri Lopes avec sa communication **Essai sur la poésie africaine**.[1]

Lopes se sentait-il, se savait-il promis au destin qui allait être le sien, une dizaine d'années après ses études, destin d'un futur créateur et d'un homme d'Etat ? Quoi qu'il en soit, dans sa communication, il donne la preuve de son adhésion au jdanovisme tout en préservant sa liberté. L'adhésion au jdanovisme est inscrite en filigrane dont l'intention de l'auteur : « Nous essaierons donc ici de brosser à grands traits une esquisse de manifeste (si le terme n'est pas trop prétentieux) pour une jeune poésie africaine et combattante. » Dans cette intention se décèle ce principe cher aux régimes staliniens : fabriquer le moule – ici, rédiger le manifeste – dans lequel tout créateur aura, pour mission, de couler son œuvre. Cependant, Lopes ne s'arroge pas le droit de s'ériger en auteur d'oukazes. Il se sait limité dans la formulation de ses vœux et le confesse : « Enfin, avant de pénétrer au cœur même de notre sujet, je dois souligner tout de suite les limites de mon intervention : elle devrait, pour être vraiment enrichissante, sortir de la bouche d'un poète ou d'un critique. Je ne suis ni l'un ni l'autre.

[1] LOPES (Henri)- in **Les étudiants africains et la poésie négro-africaine d'expression française,** pages 23-32. Toutes les citations d'Henri Lopes sont extraites de cette communication.

Néanmoins, je serais heureux si ma contribution apportait des solutions constructives aux problèmes que se posent nos griots contemporains. »

Lopes évite les affirmations générales, étaye ses idées par des exemples, des citations, et le précise : « … nous nous servirons de ce qui a déjà été écrit par d'autres poètes noirs qui ont perçu le sens dans lequel l'on devrait se diriger. » Or, il se trouve que ces poètes sont : Guy Tirolien (que « je citerai beaucoup »), Léon Laleau, Jean François Brière, Césaire, René Depestres, Pierre Bamboté, Jacques Roumain. Senghor ne figure pas dans la liste. Cependant, bon nombre de thèses défendues par Lopes dans sa communication sont des thèses senghoriennes en matière de création poétique.

Senghor justifie la rupture entre ses poèmes de jeunesse et ceux rédigés à partir de **Chants d'Ombre** par la nécessité de créer « une nouvelle poésie nègre de langue française ». La même nécessité est mise en avant par Lopes quand, estimant qu' « il y a un problème d'expression », il préconise de résoudre ce problème, non pas une « solution hâtive » comme le suggérait Cheikh Anta Diop mais par une référence à la poésie cubaine, poésie d'un pays considéré, dans ces années 1960, comme un bastion anti-impérialiste. Il explicite sa pensée en ces termes : « … je veux simplement faire remarquer qu'une poésie cubaine est née dans la langue espagnole.

« Cette langue qu'employaient les soldats de la République Espagnole contre qui combattait José Marti. Et que l'on dise ce que l'on voudra, la poésie de Guilhen n'est pas plus espagnole que la poésie de Frédérico Garcia Lorca n'est pas cubaine. » De ce cas cubain qui, bien que réel, peut paraître étranger pour bon nombre de participants au Séminaire, il cite, comme exemple, ce que Césaire a réussi en utilisant, comme un medium, non le créole antillais, mais le français : « Vous connaissez peut-être aussi cette phrase d'André Breton qui écrivait, dans la préface du **Cahier d'un retour au pays natal** : « Et c'est un nègre qui manie la langue française comme aucun blanc ne saurait le faire. » Et, pourtant, croyez-vous que Breton eût songé, ne serait-ce qu'une seconde, à classer Aimé Césaire dans une anthologie de la littérature française ? » En d'autres termes, s'exprimer dans la langue du colonisateur, pour Henri Lopes, ne constitue point un handicap ; ce en quoi il prolonge l'auteur de la postface d'**Ethiopiques**, même s'il ne fait pas une éloge appuyée de la langue française.

Un autre point sur lequel Lopes abonde dans le même sens que Senghor, c'est l'attitude que doit adopter le poète face au passé de son peuple. Cheikh Aliou Ndao et Mame Pathé Diagne avaient jugé négative l'évocation de « l'Afrique des empires » dans la poésie de Senghor, l'évocation de ces figures illustres que furent Soundiata Kéïta, Soni Ali, Kankan Moussa, Kaya-Magan, Coumba Ndoffène Dyouf… Sur cette question, c'est Lopes qui écrit : « Le poète doit aussi restaurer tout le patrimoine que nous ont laissé nos parents et que les colonialistes taxaient de sauvagerie et barbarie. Tout n'était pas mauvais dans nos vieilles sociétés. Il y avait de beaux empires, dont on oubliera le souvenir, si des chants ne les fixent pas dans les mémoires. Il y avait les Samory, les Béhanzin, les Kibamgu (…) dont le souvenir sera comme un fortifiant devant les agressions. Ces exemples, c'est aux poètes qu'il appartient de les populariser. » Evoquer le passé, pour beaucoup de participants au Séminaire relève d'un passeïsme sans apport à la révolution. Lopes soutient le contraire en se référant aux communistes français et soviétiques : « Voyez comme un communiste, Aragon, a su chanter les héros de la France féodale, aux temps de l'invasion hitlérienne. Voyez comment les Soviétiques ont ressuscité Alexandre Newski devant la menace allemande. »

Enfin, c'est par sa conclusion que Lopes se rapproche le plus de Senghor et, du coup, s'éloigne de ses « camarades ». Certes, il y affirme : « notre libération culturelle est liée à notre libération politique », contredisant ainsi le programme de **L'Etudiant noir**. Mais, s'il estime que le poète doit être un « ingénieur » « au service du peuple », s'il énonce un ensemble de « commandements que le poète africain devrait sans cesse avoir à l'esprit », il ne manque pas, dans sa péroraison, de poser la question : « Mais cela suffit-il ? » et d'y répondre : « Il est clair que non » avant de poursuivre, en plaçant l'art au-dessus de la propagande comme l'avait fait Senghor prenant la défense de Camara Laye et de Lamine Niang : « Le vrai poète n'est pas seulement celui qui dit la vérité. Le poète est aussi celui qui vous émeut, vous tourne la tête, vous transporte et vous donne envie de créer. » Or, qu'est-ce qui émeut le plus, si ce ne sont « les paroles qui plaisent à l'esprit et au cœur » ?

En définitive, les organisateurs du Séminaire de Paris, en suscitant une réflexion sur la littérature négro-africaine dans ses rapports avec la lutte pour la libération nationale, avaient imprimé, à leurs assises, une orientation fortement idéologique excluant toute concession à ceux qui étaient considérés comme « les valets de l'impérialisme ». Dans cet ordre d'idées, Senghor, défenseur de la langue française et président de ce qui était considéré comme une néo-colonie, ne pouvait pas y être apprécié positivement. Rien d'étonnant que le premier

responsable de la rencontre y ait censuré une communication entièrement consacrée à la réflexion sur deux de ses recueils. Mais, chaque fois qu'un participant accepte de s'élever au-dessus des considérations d'ordre idéologique pour privilégier un débat serein sur l'art, il en arrive à reconnaître, de manière explicite, comme Mame Pathé Diagne, ou implicite comme Henri Lopes, les mérites et le talent de l'auteur d'**Ethiopiques** et de **Nocturnes**.

Le Séminaire de Paris, en rupture avec l'esprit de **la Nouvelle Revue du Monde Noir**, de **l'Etudiant noir** et des deux congrès mondiaux des écrivains et artistes du monde noir va ouvrir une longue période de contestation de la poésie de Senghor. En 1961, à Paris, Senghor ne fut pas apprécié pour ce qu'il est, un créateur faisait prévaloir sa liberté dans ses choix poétique et thématique, mais pour ce qu'il aurait dut être selon la conception des organisateurs de la rencontre ; un créateur qui aurait, au risque de verser dans la propagande, consacré son art à vitupérer le colonialisme. Plus de quarante années après, ses deux plus grands contempteurs, Marcien Towa et Stanislas Adotevi s'inscriront dans cette optique, ce qui leur vaut la reconnaissance de Amady Aly Dieng, même si, entre temps, Adotevi, sans pour autant renier sa position initiale vis-à-vis de Senghor, a eu une autre perception de l'homme. Comme pour souligner la continuité dans la pratique d'une critique idéologique, éditant les actes du Séminaire de Paris, il écrit : « Ce séminaire n'aura pas été inutile dans la mesure où il sera complété par d'autres études sur la négritude comme le brillant pamphlet de Stanislas Adolévi ou le très remarque essai de Marcien Towa. »

Certes, bon nombre d'adversaires de Senghor continuent à se référer à ces deux écrivains. Mais il existe également une large tendance reconnaissant à l'auteur d'**Ethiopiques** plus d'une qualité. Sa poésie a rayonné hors de France et hors d'Afrique pour inspirer des critiques outre – Rhin, outre-Atlantique et par-delà ce qui fut, jusqu'en 1988, le Rideau de fer.[1]

Chants d'Ombre et **Hostie noires** sont rédigés en deux périodes où Senghor en était encore au doute, se cherchait entre sa double culture. En 1956, quand paraît **Ethiopiques**, cette période faite d'incertitude, d'angoisse, d'interrogations [2] est, à jamais, révolue. Le poète est

---

[1] Ce rayonnement est attesté par les traductions faites de l'œuvre du poète sénégalais, traductions que nous reproduisons en annexe à partir d'une étude de Moustapha Tambadou, à l'époque premier responsable de la Fondation Léopold Sédar Senghor.

[2] Cf. ces vers extraits d'**Hosties noires** :

Ah ! me suis-je pas assez divisé ? Et pourquoi cette bombe

heureux en tout : au Sénégal, après la rupture d'avec la SFIO, il a triomphé de son ancien mentor devenu rival, Lamine Guèye ; à Paris, son alliance avec Colette Hubert, « la Princesse de Belborg », met fin aux brimades subies de la part de Madame Eboué [1] et lui procure un meilleur équilibre psychique. Tout cela transparaît dans le nouveau recueil de poèmes, à côté de l'évocation de trois thèmes majeurs : l'Afrique ancestrale avec les poème ***Congo et Kaya-Maghan***, la résistance à la pénétration coloniale avec le poème dramatique dédié « aux martyrs zoulous de l'Afrique du Sud, ***Chaka*** et la nécessité de la renaissance – ou, de la naissance d'un monde nouveau – par le métissage avec ***A New York*** ; un groume de poèmes développés sur plusieurs strophes et complété par d'«autres chants » à travers lesquels, plus intime, le poète se laisse aller à la confidence.

A la publication d'**Ethiopiques**, la critique, de nouveau, se manifeste à travers la presse, galvanisée en cela par les répercussions d'**Orphée noir**. Ainsi, le journal **l'Express** met-il l'accent sur la maîtrise du français par l'auteur du recueil et sur la création d'un nouveau langage poétique : « Le français n'est pas pour Senghor une langue étrangère, puisqu'on la lui a enseignée dès l'enfance. Il semble seulement qu'il y ait un léger décalage entre ce qu'il voudrait dire et ce qu'il dit. Mais les mots retrouvent souvent une pureté originelle. Ils se « déblanchissent », révèlent des arêtes oubliées et, lancées par le poète noir, ils se cognent. Et dansent. On assiste à une destruction du langage et à une recréation en profondeur d'une langue surréaliste. »[2]

Dans le jardin si patiemment gagné sur les épines de la brousse ?
Pourquoi cette bombe sur la maison édifiée pierre à pierre ?

[1] Simon Njami à propos du mariage d'avec Ginette Eboué et de son échec écrit : Ce mariage durera neuf ans. Très rapidement, sans doute, les deux époux s'aperçoivent de leur erreur. Trop de choses, malgré leur couleur de peau identique, les séparent. Senghor avec lequel j'ai abordé le sujet ne peut toujours pas évoquer sans une certaine amertume ces années de mariage. Sa belle-mère ne l'aimait pas. Elle aurait préféré, sans doute que sa fille épousât un Blanc ou, au pire, un autre Antillais comme elle, mais certainement pas un Africain, et elle ne manqua pas une occasion de le rappeler (**C'était Senghor**. Op. cit. Page 202). Ces propos de Simon Njami seront corroborés par l'avis de Daniel Delas qui, à propos de ce premier mariage de Senghor écrit : « En obtenant la main de Ginette Eoué, Senghor se pose en quelque sorte comme le champion sexuel des Africains. Il triomphe des réticences antillaises vis-à-vis des unions mixtes. Du moins le croit-il, assuré du consentement de la petite Ginette et négligeant l'opposition de sa mère. Car Eugènie Tell-Eboué ne voit pas d'un bon œil ce qui est pour elle une mésalliance et elle est certainement en partie à l'origine de l'échec du mariage puisque de nombreux témoignages font état de son comportement hostile et agressif à l'égard de son gendre sénégalais, le contredisant publiquement, et lui coupant la parole. Ce que le professeur Senghor détestait particulièrement. Pour elle, racontent certains témoins, les Africains restaient des « sauvages ». Eugénie Tell n'était pas une épouse effacée (…) Comment aurait-elle pu accepter qu'un Africain pût passer au premier plan, sembler le continuateur d'Eboué et celui qui dominait en la personne de sa fille toutes les femmes antillaises. D'autant que, comble du comble, il était catholique pratiquant, alors que les Eboué étaient laïcs et francs-maçons. (**Léopold Sédar Senghor. Le maître de langue**. Op. cit. Pages 204-205).

[2] Cité par MERCIER (Roger) et BATTESTINI (M. et S.) Op. cit. Page 57.

De même, dans un article publié dans la revue **Vin nouveau**, Alain Badiou se prononce sur ce que Senghor lui-même donne comme son univers imaginaire, le royaume d'enfance, pour mettre l'accent sur la force d'appropriation que possède la poésie : « … Ce monde violé, Senghor se le redonne grâce au poème, dans l'infinie pureté de la nuit ancestrale. Un monde alors si proche de sa naissance que le poète lui-même s'absorbe dans une ingéniosité originelle. Retrouvant au cours de son langage la NUIT de son pays, il découvre du même mouvement l'enfance de son âme.

« … l'Enfance et l'Eden. Voici, en vérité, ce qui nourrit les images de cette poésie, voici l'image de toutes les autres : le jardin biblique vers lequel le verset se tend comme un appel. « Paradis mon enfance africaine ». Nombre des poèmes de Senghor s'inscrivent dans cette double détermination : sensualité descriptive, et c'est l'Eden ou l'Afrique : singularité d'un paysage antérieur à tous les autres, proche d'une douceur d'être presque oubliée, et c'est l'enfance. »[1]

En définitive, dans ces années 1940-1950, il n'existe pas encore de livres consacrés à Léopold Sédar Senghor, mais beaucoup de revues, en publiant les articles de critiques littéraires contribuent à faire connaître le poète et, partant, à créer un sous-champ littéraire afro-antillais à Paris, ce qui justifie ce constat de Gloria Saravaya : « De nombreux articles de presse reconnaissent la réussite des noirs (article de Raymond Queneau, **Front National**, 26 mai 1945), fait nouveau dans la littérature mondiale ; la valeur du terroir, exaltée par ces poèmes, sources d'échanges culturels (Michel Carrouges, **Vie intellectuelle**, juillet 1945) ; la mystique de la poésie de Senghor (Pierre Testas, **l'Université syndicaliste**, 10-25 juin 1945).[2]

III. INDEPENDANCES AFRICAINES ET ESTHETIQUE DE LA RECEPTION

Entre 1945 et 1960, la critique littéraire française a manifesté un réel intérêt pour les productions négro-africaines en général, pour la poésie de Léopold Sédar Senghor, en particulier. Des écrivains de renom, comme Jean-Paul Sartre, des revues. Même durant l'Occupation, des espaces où elles pouvaient se développer furent aménagées. Puis, à partir de 1960, il y eut comme une rupture, et, lors d'une émission de la rubrique « Livre d'Or sur

[1] Ibidem
[2] SARAVAYA (Gloria).- **Langage et poésie chez Senghor**. Edition Paris, page 128.

Radio France Internationale », Jean Sainteny n'a pas manqué de le faire constater à Senghor [1] qui, auparavant avait déploré une situation ; celle d'après laquelle les meilleurs travaux sur ces œuvres ont ,pour auteurs, non des Français, mais des Américains. [2] Donc, constat d'un engouement durant une quinzaine d'années, suivie d'un relatif désintérêt.

Les causes de cette évolution au détriment de la réception de l'œuvre dpoétique de Senghor en France sont à rechercher dans l'histoire des relations franco-africaines durant les quinze années qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre. Charles de Gaule avait compris que la décolonisation était devenue inévitable, exigée par le principal allié de la France durant le conflit, les Etats-Unis d'Amérique, soutenue, activement, par la seconde super-puissance de l'époque, l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques. Mais la France n'est ni la Hollande ni l'Angleterre[3]. Elle est l'héritière de Rome et va s'inspirer du dynamisme interne de l'empire romain pour redéfinir ses relations avec l'Outre-Mer.

Rome, à la suite des victoires remportées par ses légions, a pratiqué une politique qui, si elle a échoué dans les pays anglo-sexons et germaniques a été un succès dans les pays dits latins : l'assimilation. Elle a assimilé, au point de les faire disparaître comme entirés culturelles, les Celtes (que furent les Gaulois, les Ligures, les Ibères) et les Daces. La France va tenter de rééditer l'exploit dans son empire colonial en permettant à ses ressortissants d'accéder à plus d'autonomie au sein de l'ensemble français [4]. Donc, de 1945 - et même avant, si l'on retient que la Conférence de Brazzaville a eu lieu en 1944 -, le mot d'ordre, dans les milieux politiques, sera « la communauté de destin entre le peuple de France et les peuples de l'Outre-Mer ». Pour le concrétiser, deux formules seront expérimentées : l'Union Française (1945-1958) et la Communauté Franco-Africaine (1958-1960) ; deux formules mais avec le même objectif : assimiler les peuples, du moins, les élites de l'Outre-Mer à la culture française.

---

[1] L'émission était organisée à l'occasion du quatre-vingtième anniverssaire du poète et est passée sur les ondes les 8 et 15 octobre 1996.
[2] Cf. supra, réception aux Etats-Unis d'Amérique.
[3] Il s'agit là de pays qui ont délibérément tourné la page de la colonisation. Des pays comme l'Indonésie, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, l'Inde, le Pakistan, le Canada se sont totalement affranchis de la tutelle coloniale. Même en Afrique subsaharienne, il existe un contraste saisissant entre les anciennes colonies françaises et les anciennes colonies anglaises : autant celles-ci ont appris à se déterminer sans se référer à l'ancienne puissance de tutelle, autant celles-là continuent à être considérées par Paris comme des Etats sous tutelle.
[4] C'est en ce sens que la loi Lamine Guèye accordant la citoyenneté française à tous les ressortissants ultramarins n'est pas sans rappeler l'Edit de Caracala accordant la citoyenneté romaine à tous les ressortissants de l'empire.

C'est dans cet ordre d'idées qu'il ne serait pas excessif de soutenir que la réception de l'œuvre poétique de Senghor en France est tributaire des relations franco-africaines. La littérature française a annexé l'Irlandais Samuel Beckett, le Roumain Eugène Ionesco, le Lithanien Milosz, tous trois, Prix Nobel. Il lui faut, également, annexer ces écrivains de couleur originaires des colonies à qui la France avait ouvert les portes de son école et de son université pour leur faire découvrir sa culture, mettre à leur disposition sa langue, qu'ils s'en servent pour exprimer leur originalité et enrichir son patrimoine. Au lendemain de la guerre, beaucoup de Français se son exprimés sur le futur des relations avec l'Afrique noire. Parmi eux, Robert Delavignette à qui Senghor doit beaucoup [1] et que Senghor a surnommé « un gouverneur humaniste ». Il est l'auteur du livre au titre très suggestif : **Soudan**, **Paris**, **Bourgogne** [2] et d'une étude très controversée **Les vrais Chefs de l'Empire** [3].

Ce livre comporte un chapitre : ***L'accent africain dans les lettres françaises***. Il y « salue », comme le rapporte Janos Riesz, « l'entrée du politique et du poète Léopold Sédar Senghor dans les lettres française sur un ton qu'on pourrait qualifier de jubilatoire ».[4] Se prononçant sur le premier recueil publié par Senghor, **Chants d'Ombre**, Robert Delavignette écrit : « Jamais la fierté d'être noir et africain ne s'était encore exprimée avec cette aisance complexe et mélodieuse et cette mélancolie et ardente sérénité ».[5]

Mais, ce qui importe le plus, ce n'est pas ce salut, ce sont les lignes qui suivent, expression manifeste de cette volonté d'annexion, par le biais de l'assimilation, des élites de l'Outer-Mer. Elles sont relatives à Senghor : « … Un poète nous est né, qui est d'Afrique et de France. Léopold Sédar Senghor est son nom. C'est l'événement « le plus simple du monde ». Mais c'est quand même un événement.

---

[1] A ce propos, Daniel Delas écrit : « En 1937, il devient chef de cabinet du nouveau ministre de la France d'Outre-Mer, Marius Moutet, poste hautement stratégique qui lui permettra de favoriser Senghor ». In **Senghor. Le Maître de Langue**. Op. cit. Page 129. Plus loin il ajoute : « il pense que la France et l'Afrique peuvent vivre ensemble en harmonie, dans le respect de leurs qualités propres, conviction qui est et restera aussi celle de Senghor. Son influence sur le poète Senghor n'apparaît pas de ce fait directement, et il semble que ce soit plus l'homme d'Etat Senghor qui tirera profit de sa pensée lorsqu'il prendra les responsabilités de son pays. (…) Delavignette et Senghor croient qu'une future association de la France et de l'Afrique est aussi souhaitable que possible, et c'est en raison de cette conviction commune que l'aîné favorisera la carrière du cadet ». Idem. Page 131.

[2] Editions Grasset, Paris, 1935.

[3] Ce livre a été censuré par le gourvernement français. Remanié, il sera publié sous le titre Service Africain.

[4] RIESZ (Janos).- **« Astres et Désastres » …** Op. cit. Page 371.

[5] Ibidem.

« Tout se passe comme si nous avions colonisé l'Afrique noire pour mettre le Français (sic) à son service, afin qu'elle pût préciser ses traditions et ses ambitions ; et enrichir la commune raison de vivre qu'elle veut avoir avec nous. Senghor […] vient à nous fraternellement, mais à cette condition implicite que nous reconnaîtrons tout ce que l'Afrique noire peut apporter de jeunesse, de danse et de joie dans un monde mécanique et malheureux. Il nous est fidèle, mais il fait irruption dans notre littérature avec toute l'Afrique derrière lui […]

« Il donnait l'exemple de ce que doivent être ces échanges. Son chant français jaillit de Joal la Sénégalaise comme la création spontanée du lyrisme nègre et comme l'annonce d'un nouveau destin littéraire franco-africain ». [1]

Commentant ces lignes, Riesz estime : « S'il faut donner une date de naissance à ce qu'on a appelé la « Francophonie », c'est celle-ci ».[2] L'estimation ne manque pas de pertinence. Mais, ce que souhaitait Delavignette dans ces années 1930-1940, ce n'était pas un ensemble fondé sur la pratique du français, mais une réelle intégration politique.

Or, c'est cette volonté d'intégration politique qui a échoué, avec les conséquences du référendum du 28 septembre 1958. [3] Du coup, l'indépendance des TOM situés au sud du Sahara va entraînter un certain manque d'intérêt de la France envers eux. Cela explique un constat : la poésie de Senghor, qui a bien bénéficié d'un réel appui pour s'intégrer au sous-champ littéraire franco-africain, va cesser de jouir de cet appui car, avec les indépendances africaines, l'on ne voit plus la nécessité de l'existence de ce sous-champ littéraire.[4] Ainsi, **Nocturnes**, publié en 1961, est accueilli par la critique avec moins d'audience qu'**Ethiopiques** qui lui est antérieur de cinq ans. Pourtant, avec les cinq élégies qu'il contient, ce recueil marque un renouveau dans la création littéraire de Senghor.

---

[1] Ibidem.
[2] Ibidem.
[3] Conséquences inatendues : l'AOF se désagrège dans un sens non voulu par Charles de Gaulle : la Guinée proclame son indépendance en septembre 1958, le Sénégal et le Soudan demandent leur indépendance, regroupés au sein de la Fédération du Mali en avril 1959, la Côte-d'Ivoire, le Niger, la Haute-Volta et le Dahomey, imitant l'exemple du Sénégal et du Soudan, iront plus loin : non seulement ils réclament l'indépendance mais également ils se retirent de la Communauté Franco-africaine rénonvée .
[4] Il y a lieu de nuancer. La France est face à une situation : ses anciennes colonies se détachent d'elle ; cependant, elle ne se résoud pas à les perdre irrémédiablement ; de Gaulle, avec Adanauer, veut réaliser l'Europe sur la base de l'entente franco-allemande ; cela ne l'amène pas cependant à se désintéresser ni du Sahara algérien ni de l'Afrique noire ; pour réaliser ses ambitions outre-mer, il substitue à la colonisation une forme de néo-colonisation aujourd'hui connue sous le nom de Françafrique sous le patronage d'un homme de confiance : Jacques Foccart.

Certes, l'on ne saurait pas occulter le manque d'intérêt. Mais il est à relativer : l'indépendance des TOM n'entraîne pas une rupture totale avec la France. Du reste, ni l'ancienne puissance de tutelle, ni les anciennes colonies n'ont intérêt à une telle rupture. La France veut continuer à siéger parmi les Grands et ne peut, pour cela, que se prévaloir de son rayonnement dans le monde avec une grande influence, économique, comme politique ou culturelles, par l'intermédiaire de ses anciennes possessions. Elle a donc besoin d'elles. Les anciennes colonies sont toutes des pays sous-développés soucieuses de maintenir des relations de coopérations privilégiées avec la France. Elles aussi ont besoin d'elle.

L'Eurafrique des années 1950 n'est plus à l'ordre du jour. Mais Senghor a une proposition qui pourrait faire l'affaire des deux parties ; la Francophonie. Elle n'a pas, tout de suite, l'adhésion de Charles de Gaulle, toujours prudent quand il est question de la France face à un ensemble de partenaires regroupés au sein d'un ensemble structuré. Mais, grâce à la Belgique, à la Suisse romande et au Québec, le soucieux de briser l'ostracisme longuistique que leur impose leur environnement immédiat, le projet finit par aboutir. Avec Georges Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing et, surtout, avec François Mittérand [1], la France comprend l'intérêt qu'elle peut tirer de la réalisation du projet senghorien.

La Francophonie va profiter à la France. Elle va également profiter à Senghor. Dans l'Hexagone, avec la création des chaires de la Francophonie se note une relance de l'intérêt pour l'étude des œuvres négro-africaines en général, des œuvres de Senghor, en particulier. Celles-ci sont inscrites dans les programmes de lycée et **Elégies majeures** a figuré ; une année, au concours de l'agrégation. Des universitaires de renom vont revisiter l'œuvre poétique de Senghor ; parmi eux, Robert Jouanny, Alain Ricard, Romuald Fonkua, Daniel Delas.

Jouanny, entre autres études, s'int intéressé à « la parole créatrice de Léopold Sédar Senghor »[2] et en déduit : « Reflet de la philosophie africaine, la Parole a permis à 'homme de passer du néan primordial à l'existence de s'affirmer dans un « cycle de parole », puis

[1] Charles de Gaulle avait été réticent vis-à-vis de la Francophonie, refusant toujours l'idée d'une France face à un blic uni qui pourrait lui faire concurrence. De la réticence gaulienne, Georges Pompidou passera à la prudence et accepte l'idée d'une Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) excluant toute idée de regroupement politique. Giscard d'Esteing continuera sur cette lancée en donnant à l'idée plus de densité. Il faudra attendre 1983, avec François Mitterand pour que la Francophonie se structure officiellement avec le Haut Conseil où se retrouvent les chefs d'Etat ou leurs représentants personnels.
[2] JOUANNY (Robert).- Senghor. **Le troisième temps**. Op. cit. Pages 111-122.

d'accéder à l'échelle de l'humain, à un cycle de ré-création, possession du monde. Après avoir été un moyen d'échapper à l'angoisse métaphysique puis de dialoguer avec le réel, elle ramène, chez le chrétien, à une autre forme d'angoisse métaphysique, antologique et lui permet de se situer par rapport au « silence éternel de ces espaces infinis » et, ce faisant, de s'enrichir de cette angoisse même, pour dire « la Vie couleur de présence ».[1]

A travers ces lignes se trouve cerné l'homme Senghor, être déchiré entre plusieurs choix, plusieurs tendances, habité par ce sentiment perceptible chez lui dès ses premiers poèmes : l'angoisse ; angoisse, certes, la solitude, l'idée de la mort… mais surtout angoisse face à ce qu'il faut faire et qui, par moments, est si forte, que le poète en arrive à envisager le suicide comme solution. Cependant, il est arrivé à en triompher. Musset a succombé aux conséquences du « mal du siècle », Baudelaire, au spleen ; « las de ce monde ancien », Apollinaire a choisi d'aller s'endormir à Auteuil, près de ses fétiches d'Océanie et de Nouvelle Guinée. Auparavant, Rimbaud, après sa révolte contre l'Occident s'en était allé dormir sur la grève en Ogaden. Senghor lui, a choisi d'exister, de se réaliser et de réaliser. Il y est parvenu grâce à la puissance de la Parole qui, sous sa plume, s'est faite créatrice, à l'image du verbe divin. C'est bien là ce que Jouanny a saisi dans les dernières lignes de son **Senghor « Le troisième temps ».**

Puissance de l'écriture senghorienne, reconnaît Jouanny. Cependant, de l'avis d'Alain Ricard, cette puissance n'est point innovation poétique et, en cela, plus d'un critique serait d'accord avec lui, dans la mesure où, comparé à Césaire et à Damas, le style de Senghor est celui d'un classique.[2] Se prononçant à la fois sur la poésie et la poétique du poète sénégalais, Ricard dégage ce qu'il considère comme faiblesses chez ce dernier et la gloire qui a accompagné sa création poétique, celles-ci n'ayant aucun impact sur celle-là.

---

[1] Idem. Page 122.

[2] L'écriture de Senghor comparée à celle de Césaire et de Damas fait appraître ces derniers comme des novateurs et Senghor comme des classiques. Sa différence avec celle de Damas s'explique par le fait que le style de ce dernier emprunte beaucoup à la poésie négro-américaine. La différence avec Césaire résulte de ce qu'est devenue la poésie française depuis Baudelaire et qui se retrouve retracé dans **Les Aventures du Symbolisme**. De Baudelaire sont sortis trois courants poétiques : le premier illustré par Arthur Rimbaud et Lautréamont et le second, par Stéphane Mallarmé. Césaire emprunte beaucoup aux auteurs du ***Bateau ivre*** et des ***Chansons du Maldoror*** : comme eux, comme les surréalistes, il a une écriture qui se veut contraire d'une écriture poétique classique. Mallarmé retourne à une forme de classicisme renforcée par une dose d'hermitisme et donnera naissance à un courant illustré par Paul Valéry. Le troisième courant sera illustré par Paul Claudel et Charles Péguy : ils ont en commun, avec Mallarmé et Valéry, le souci d'une écriture fidèle aux normes académiques classiques mais, au vers français traditionnel (alexandrin ou décassyllabe), il substitue, sous l'influence de la Bible, le verset. Et c'est à eux que se rattache Senghor.

Senghor a constamment confié qu'il écrit en s'inspirant des caractéristiques de la poétique négro-africaine. Ricard estime cela fort contestable en partant de remarques sur les traductions faites par Senghor et sur les indications musicales placées en tête de certains de ces poèmes. Moins que des faiblesses, Ricard préfère parler d' « astuces ».

A propos de la genèse de la poésie senghorienne, il écrit : « C'est dans un dialogue paradoxal avec une Afrique muette que L.S. construit son œuvre. Dans les « Dialogues sur la poésie francophone », nous trouvons comme un condensé de toutes ses idées sur la poésie et en particulier plusieurs traductions de sa langue maternelle. La poésie sérère incarne les « vertus », non les qualités, « car il s'agit de la puissance de la mélodie et du rythme », des langues négro-africaines. A preuve, un court poème bambara « traduit » par L.S. Senghor ; pour renforcer son argumentation, il nous donne aussi sa traduction d'un « poème bantou » plus long. Le lecteur a le droit de s'interroger à la fois sur l'origine du texte, le « bantou » n'étant pas une langue, et sur l'étrange capacité polyglotte de L.S. Senghor, aussi à l'aise pour traduire du « bantou » que du bambara ».[1]

A travers ces lignes, Alain Ricard invite à une certaine prudence face aux traductions de Senghor. Ce qui est sûr est qu'il ne comprend pas bambara et sa traduction du poème intitulé ***Dongo le Vautour*** est loin d'être une réussite[2]. Et, après s'être prononcé sur la validité de ces traductions, leur authenticité, Ricard se prononce sur l'usage qui en est fait par le traducteur : « Il s'agit de valider la théorie sur les langues africaines. L.S.Senghor attribue à la poésie négro-africaine, les traits que l'on relève dans sa propre poésie. Toutes les démonstrations sur le rythme nous paraissent très artificielles, fondées sur des répétitions d'assonances et d'alitérations sans forme fixe, trop bien disposées pour servir les propos du théoricien ».[3]

---

[1] RICARD (Alain).- **Littératures d'Afrique noire – Des Langues aux Livres**. Paris, Karthala, 1995, page 189.

[2] Avant Senghor, Damas avait publié une série de traduction de poèmes oraux africains sous le titre **Veillées noires**. Senghor s'est exercé à la même pratique : il a traduit des poèmes ouolofs, sérères, toucouleurs, khassokés, bambaras, « bantous ». Cependant, s'il comprenait les deux premières langues, qui sont de son pays, il ne comprenait pas les autres. Son cas comme celui de Damas peut s'expliquer à partir de la lecture de textes transcrits et traduits par des ethnologues. Ils auraient à leur tour repris ces mêmes textes pour les publier après sans doute les avoir arrangés. Ce qui est sûr est que la traduction intitulée ***Dongo le Vautour*** souffre de beaucoup de maladresses. Ce n'est pas « Dongo » mais « Douga » et dans le corps du poème, allusion est faite à « Mansou », « Samanial Ban Ana Baâ ». En réalité, le poème traduit est effectivement un « chant de guerre bambara » et les deux personnes auxquelles ici Senghor fait allusion se nomme Monzon (un roi de Ségou) et Bassi du village de Samanyana (Bassi, roi de Samanyana, province située sur le Niger en amont de Bamako).

[3] Op. Cit. Page 189.

Si l'on suit aisément Ricard dans ses considérations sur les traductions de Senghor, l'on ne peut être que circonspect quand il s'agit du jugement ci-dessus. Cette fois-ci, peut-être parce qu'il n'est pas suffisamment informé des données de la poétique négro-africaine, l'auteur de **Littératures d'Afrique noire** a un jugement avec lequel un Soudano-Sahélien serait difficilement d'accord[1]. Toutefois, les remarques sur l'accompagnement musical méritent réflexion. Un fait est indéniable : solliciter l'accompagnement musical en prélude à la scansion d'un poème – chant est une réalité négro-africaine. Que pour les poèmes à caractère épique, Senghor ait sollicité « koras et balafong »[2] comme le « riti » pour les poèmes à caractère amoureux ou les grandes orgues pour les poèmes à caractère religieux ne manque pas de pertinence. Seulement, ce qui gêne est que, avec la poésie de Senghor, on se trouve face à un texte que l'écriture a figé, par lui-même, muet [3]. La conséquence est qu'à la lecture de ce texte, le lecteur ne preçoit nullement le rôle de l'accompagnement musical ; d'où le constat de Ricard : « La force, mais aussi l'astuce de L.S.Senghor, est de proposer pour ses textes des accompagnements : pour « orchestre de jazz » ; pour « kora, balafong et tam-tam » pour « orchestre symphonique dont un orgue » ; des « instruments négro-africains, chinois et indiens ». Ces accompagnements fonctionnent en fait comme des indices de lecture très généraux : jazz : est-ce Armstrong ou Chartie Parker ? Orchestre symphonique : est-ce Beethoven ou Mahler ? En fait, ces propositions définissent des ambiances » ; entre le texte et la musique ne s'établissent que des relations vaguement métaphoniques, sans aucun rapport musical ou prosodique avec ceux qui peuvent se créer entre une langue à ton et une musique

---

[1] Ricard trouve artificiel le commentaire stylistique que Senghor fait d'un poème oral. Il a en mémoire un texte bien précis. Son approche est fort discutable. Il se fonde sur la transcription, la traduction et le commentaire d'un petit poème malinké, composition du célèbre « koriste » Lalo Kéba Dramé [1990 : 399 - 400]. Il s'agit d'un poème que personnellement nous connaissons et sommes donc en mesure d'affirmer que rien n'y a été fabriqué pour servir les besoins d'une thèse.

[2] Il s'agit là dans la civilisation madingue de deux instruments nobles par excellence. La kora est un instrument à cordes ; elle comporte au total 21 cordes et ce nombre n'est pas choisi au hasard : lesspécialistes de la parole soutiennent que les sept premières cordes sont destinées à chanter le passé, les sept suivantes, à magnifier le présent et lessept dernières à prophétiser le futur. C'est donc la destinée d'un peuple ou d'un homme illustre que chante la kora à travers le temps. Quant au balafong, il serait, toujours d'après les spécialistes de la parole, une création du roi du Sosso, Soumangourou Kanté, le terrible rival de Soundiata Kéïta. Il aurait inventé cet instrument qui fait songer au xylophone pour chanter ses propres louanges après ses victoires. L'instrument serait passé ensuite entre les mains de l'ancêtre des griots Kouyaté, Balla Fasséké, le jour où Soumangourou découvrit qu'il était plus agréable de s'entendre louer par quelqu'un d'autre. Le balafong de Soumangourou Kanté, le « Sosso Bala » existe encore, conservé comme une relique par les Kouyaté à cheval sur la Guinée et le Mali. Koras et Balafongs renvoient donc à une épopée très célèbre : celle de Soundiata Kéïta, fondateur de l'empire du Mali après sa victoire sur Soumangourou Kanté.

[3] Dans la tradition orale, le récitant du poème, généralement un griot, sollicite l'accompagnement musical en précisant la modulation à adopter. De ce fait, il autorise une fusion intime entre sa déclamation et le rythme des instruments de musique. C'est ce qui est impossible lorsque le texte est écrit : l'évocation d'un instrument de musique peut donner une orientation du poème (épopée, satire, élégie…), elle n'apporte rien à la scansion du poème. Du coup, elle apparaît comme totalement artificielle.

tambourinée par exemple (…) L.S. Senghor fait une « mise en musique » astucieuse du texte, mais certainement pas une transposition de cette musicalité et de ce rythme africain qu'il voudrait retrouver en français ».[1]-

Cependant, malgré ces réserves sur les traductions de Senghor et son souci de l'accompagnement musical, Alain Ricard reconnaît : « La réussite du poète est grande : la maîtrise de l'énonciation poétique, la respiration du verset, la syntaxe sans fioritures, le tout accompagné métaphoriquement d'une musique négro-africaine, ne sont pas aisés à répéter ».[2]

Vis-à-vis de la poésie de Léopold Sédar Senghor, Alain Ricard adopte une attitude critique fondée sur l'objectivité, celle précisément de l'universitaire débarrassé des œillères de l'idéologie : ni rejet inconditionnel, ni approbation inconditionnelle, mais appréciation d'une création *in se* et *per se*. En la matière, serait-il excessif de reconnaître qu'il innove ?

Peut être pas, car, cette attitude n'est pas unique en son genre. Elle était également celle adoptée par Daniel Delas au début de ses études sur Senghor. **Littératures d'Afrique noire** date de 1995. Treize années auparavant, Delas suggérait une série de questions à propos de la création poétique senghorienne avec la publication d' « un projet de lecture » intitulé **Lecture blanche d'un texte noir. Daniel Delas lit l'Absente de Léopold Sédar Senghor** [3]. Ce fascicule, d'une centaine de pages, lui est inspiré par un matériau constitué par un poème de Senghor, extrait d'**Ethiopiques** : ***L'Absente*** et par une étude critique et commentée d'**Ethiopiques**, réalisée par Papa Guèye Ndiaye.[4]

---

[1] RICARD (Alain).- Op. cit. Pages 189-190. Cette critique de l'accompagnement musical, ébauchée par Ricard, sera approfondie par Daniel Delas dans son **Senghor le Maître de langue**. Après trois pages de commentaires sur les rapports que le poète a voulu établir entre sa création poétique et la musique (pages 263-268), Delas termine sa réflexion par ce passage : « L'entreprise de Senghor a-t-elle réussi ? Le poète a bien compris que l'intrication de la musique et de la poésie, qui a existé dans la poèsie de Pindare ou celle des troubadours, n'est pas ressuscitable dans le français du XXè siècle, qu'elle n'est le plus souvent, dans le langage critique, qu'un e métaphore postromantique qui évite de faire l'analyse approfondie de ce qu'est le sythme. Il a sans doute manqué à Senghor une théorie du langage qui fasse place à la notion de discours, pris dans le sens de mise en action de la langue par une énonciation singulière. Il aurait peut-être pu alors expliciter plus nettement que la musique ne peut pas plus donner rythme au discours que le discours ne peut donnersens à la musique : « Le discours, la musique, ne peuvent que s'accompagner. La musique ne signifie pas . Le discours, le poème ne chantent pas » (H. Meschonic). Senghor l'a sans doute compris progressivement, ce qui explique la modestie du ton de la postface d'*Ethiopiques*, l'absence de toute indication musicale dans les légies qui figurent à la fin de Nocturnes et dans *Lettres d'hivernage* , mais qu'il ait continué à superposer sur le rythme nègre de ses « grands » poèmes un accompagnement musical destiné simplement à leur donner plus d'éclat et de splendeur ». Op. cit. Pages 268-269.

[2] Op. cit. Page 190.

[3] Editions Messidor/ Temps Actuel. Collections Entaille/s, Paris 1982.

[4] **Ethiopiques, revues socialistes de culture négro-africaine**, n°33 **(**nouvelles séries volume 1 n°2, deuxième trimestre 1983.

Mais, avant d'en arriver à l'examen de ce « projet de lecture » l'on peut retenir que, douze ans après Ricard, il conforte ce dernier sur ses remarques concernant l'accompagnement musical dans la poésie de Senghor. Dans la biographie qu'il a consacré à ce dernier, il aborde les rapports entre le poète sénégalais et la musique .[1]Après une analyse approfondie portant sur les relations entre la musique et les versets senghoriens à travers des passages extraits de se recueils, de **Chants d'Ombre** à **Ethiopiques** , Delas en arrive à la question suivante : « L'entreprise de Senghor a-t-elle réussi ? » C'est en répondant à cette question qu'il rejoint, dans une certaine mesure, Alain Ricard estimant que la fusion entre poésie et musique n'est pas accomplie et que, par conséquent, l'accompagnement musical si fréquemment sollicité peut être considéré comme une « astuce » : « Le poète a bien compris que l'intrication de la musique et de la poésie, qui a existé dans la poésie de Pindare ou celle des troubadours, n'est pas ressuscitable dans le français du XXè siècle, qu'elle n'est le plus souvent, dans le langage

---

[1] DELAS (Daniel).- **Senghor-Le-Maître de Langue**. Op. cit. Pages 263-269. A propos de «Senghor et la musique », Delas écrit : « Senghor n'a pas entretenu avec la musique la même relation qu'avec la peinture. Son lien avec la musique sort de son enfance africaine, dont il n'est pas dissociable. Elle est le vecteur de sa mémoire, l'accompagnement naturel du chant poétique. Dès les premiers poèmes, le tam-tam est présent, dans « Femme noire » par exemple, on s'en souvient :

Tamtam sculpté, tamtam tendu qui grondes sous les doigts du vainquer
Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée

Dès le premier recueil, *Chants d'ombre*, apparaît, on l'a noté, en tête de deux poèmes une indication d'exécution musicale : « Que m'accompagnent kôras et balafong », dont le titre « musical » est spécifié en ces termes *guimm pour trois kôras et un balafong, ou* « Le retour de l'enfant prodigue », titre suivi de l'indication *guimm pour une kôra.* Ces deus poèmes sont les plus longs, les plus solennels, ceux qui illustrent le mieux les grandes ambitions de la poétique nègre de Senghor. Le second recueil, Hostie noire, contient quatre poèmes sur dix-neuf dont le titre est accompagné d'une indication d'exécution musicale : « A l'appel de la race de Saba », *gimm pour deux kôras,* « Prière des tirailleurs sénégalais », *guimm pour deux kôras,* « Tanga de Mbaye Dyob », *pour un tama,* « Prière de paix », *pour grandes orgues*. Certains comme *balafong* (« sorte de xylophone »), *guimm* (mot qui vient du sérère gim, « chant », poème. C'est la traduction exacte du grec *ôdê*) et *tama* (« petit tam-tam d'aisselle dont s'accompagnent les griots pour l'éloge et l'ode ») sont expliqué dans le lexique que le poète annexera à son édition de l'*Ouvre poétique.* On notera l'élargissement de la gamme des instruments de musique réalisé par grandes orgues, expression que le Robert commente en disant que « le raminin pluriel désignant un ou plusieurs instruments s'emploie souvent avec une valeur emphatique ».

L'association poésie-musique s'élargir et prend force, mais elle reste une association occasionnelle, réservée aux poèmes les plus nobles dans leur ton, ce que souligne son emploi dans des poèmes intitulés « Prière ». La musique porte plus haut et plus loin la voix du griot célébrant un événement de portée spirituelle forte.

Le recueil *Ethiopiques* fait aboutir en pleine lumière poétique le sens profond de l'entreprise : tous les poèmes y sont accompagnés de l'indication d'un instrument de musique –tam-tam, kôra et balafong principalement). L'élargissement non africain y est de nouveau présent puisque le poème « A New York » est ainsi spécifié *pour un orchestre de jazz* : *solo de trompette* et que deux poèmes de la deuxième partie du recueil sont indiqués *pour orgue, et tam-tam au loin et pour flûtes d'orgue*, cette dernière indication étant assez technique puisqu'il faut savoir pour la comprendre qu'on parle du « jeu de flûtes d'un orgue ». Le receuil est accompagné d'une postface bien connue, « Comme les lamantins vont boire à la source », qui éclaire sur la fonction précise de ces indication désormais systématiques . « Le poème est comme une parition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte. D'un recueil à l'autre, cette idée s'est fortifiée en moi ; et lorsqu'en tête d'un poème, je donne une indication instrumentale, ce n'est pas simple formule. Le même poème peut donc être récité – je ne dis pas déclamé – psalmodié ou chanté ». La récitation sera une diction guidée par la ponctuation expressive utilisée par Senghor, avec accompagnement d'un instrument de musique ; la psalmodie se fera sur un fond musical réalisé par ces instruments ou d'autres, l'exécution en chant se fera à partir d'une véritable partition ».

critique, qu'une métaphore postromantique sui évite de faire l'analyse approfondie de ce qu'est le rythme. Il a sans doute manqué à Senghor une théorie du langage qui fasse place à la notion de discours, pris dans le sens de mise en action de la languepar une énonciation singulière. Il aurait peut-être pu alors expliciter plus nettement que la musique ne peut pas plus donner rythme au discours que le discours ne peut donner sens à la musique : « Le discours, la musique, ne peuvent que s'accompagner. La musique ne signifie pas. Le discours, le poème ne chantent pas » (H. Meschonnic). Senghor l'a sans doute compris progressivement, ce qui explique la modestie du ton de la potsface d'*Ethiopiques*, l'absence de toute indication musicale dans les élégies qui figurent à la fin de Nocturnes et dans Lettres d'hivernages, mais qu'il ait continué à superposer sur le rythme nègre de ses « gands » poèmes un accompagnement musical destiné simplement à leur donner plus d'aclat et de splendeur ».[1]

Maintenant, le « projet de lecture. » Il a, comme fondement, un souci : ne « pas (…) présenter la poétique de L.S.Senghor de sorte à lire un de ses poèmes sous un éclairage *autorisé*, au sens propos ».[2] Ce souci se justifie par l'inconvénient que comporte une telle démarche car si « ce point de vue pré-valérien en aurait l'intérêt de rappeler des idées qui ont joué un rôle important et d'évoquer en même temps une personnalité riche et complexe » [3] il ne peut que conduire à des redites voire à des paraphrases du texte. Expliquer, commenter Senghor à la lumière de ce que lui-même a écrit sur la poétique négro-africaine ne paraît point être une démarche enrichissante pour le critique car ce dernier n'aurait plus qu'à se contenter d'illustrer les thèses émises par Senghor par des extraits de ses poèmes.

Dans son **Manuel de Littérature néo-africaine** Janhein Jahn incite à « une grande prudence » quand il est question de se prononcer sur le rythme dans la poésie de Senghor en écrivant : « Pour ma part, je ne m'exprimerai à ce sujet qu'au moment où les recherches sur la rythmique musicale des Sérères seront terminées et quand cette rythmique spécifique aura été comparée aux successions de voyelles et de consonnes de la poésie de Senghor, succession manifestement disposées dans un but rythmique ».[4] La prudence de Jahn se justifie par le fait que, quand il est question de rythme négro-africain, les critiques étrangers à l'aire culturelle soudano-sahélienne se trouvent en terrain inconnu où les seuls repères dont ils disposent sont

[1] Op. cit. Pages 268-269.
[2] DELAS (Daniel).- **Lecture blanche d'un texte noir…** Op. cit. Page 5.
[3] Ibidem
[4] Cité par Delas, op. cit. Page 78.

ceux que leur fournit un guide unique : Senghor lui-même. Ses réflexions sur la poétique négro-africaine sont allées de paire avec sa création poétique. Alors, se pose la question : sa poésie est-elle l'illustration d'une authentique poétique négro-Afrique qui lui serait préexistante [1] ou alors, cette poétique a-t-elle été conçue a priori pour être attribuée aux Nègres. Est-ce la poésie de Senghor qui manifeste la rythmique négro-africaine ou alors est-ce qu'une rythmique prétendument négro-africaine aurait été élaborée pour justifier une création poétique ?

La réponse à la question ne peut découler que d'une comparaison entre la poétique de Senghor et ce qu'auront révélées « les recherches sur la rythmique musicale des Sérères » ; d'où la prudence de Jahn, « prudence peut être excessive à mes yeux », estime Delas, « mais préférable à certaines pratiques réductrices qui, à partir d'un modèle extérieur au texte, permettent d'y entendre ce que l'on veut ».[2]

Comme exemples de ces pratiques réductrices, Delas cite deux cas, celui de Barthélémy Kotchy et celui de Jacques Chevrier [3]. Kotchy est, avec Lilyan Kesteloot,, co-auteur d'une étude sur la poésie de Senghor. Les considérations sur cette poésie suggère à Delas les lignes qui suivent : « Par exemple, si comme B. Kotchy, on pose a priori que le rythme binaire caractérise le monde et l'art afro-américains, on n'aura pas de mal à l'entendre dans n'importe quel texte de n'importe quel auteur. Si, comme bon nombre de commentateurs ou de professeurs auteurs de manuels, on croit que la négrité d'un texte de poésie africaine doit consister à faire entendre l'écho d'un tam-tam, on en trouvera sans peine la trace ». [4]

A propos de Jacques Chevrier, la critique débute par la citation d'un passage de **Littérature nègre** : « Le second volet de cette poésie senghorienne, c'est le rythme fait de l'alternance des syllabes accentués et des syllabes atones et générateur de cette monotonie propre aux griots de l'Afrique traditionnelle sur laquelle plus d'un critique occidental s'est mépris ».[5] Cette

---

[1] Thèse que Senghor a toujours soutenue : d'après lui, sa poétique serait inspirée, d'une part, par la poésie négro-américaine et, d'autre part, par les poèmes-chants de ses « Trois Grâces » : Marône Ndiaye, Koumba Ndiaye, Siga Diouf.
[2] Op. cit. Page 78.
[3] Coïncidence : Chevrier et Kotchy ont été, lors de la soutenance de notre thèse de doctorat de spécialité, les deux membres du jury avec lesquels nous avions eu maille à partir. Leurs critiques furent cependant équilibrées par les judicieuses remarques et interventions de la présidente de séance, le Pr Marie-Claire Banquart de Paris X Nanterre et l'Académie Mallarmé.
[4] Op. cit. Page 78.
[5] Idem. Page 80.

méprise de « plus d'un critique occidental » n'est-elle pas celle de Chevrier également ? En tout cas, réflexion sur « la base « griotique » de la poésie traditionnelle africaine » provoque la réaction suivante de la part de Delas : « (ce qui est tout de même un comble puisqu'il n'est pas un énoncé au monde qui ne soit constitué de cette alternance accentué / non accentué et qu'il s'agit ainsi d'une donnée linguistique d'une généralité telle qu'il est impossible d'en tirer la moindre conclusion de spécificité stylistique) ».[1]

Prenant ses distances vis-à-vis d'une critique qui, plutôt que de considérer un poème comme une structure complète devant servir de fondement à un commentaire stylistique, le ramène à des considérations d'ordre idéologique qui lui sont extérieures, Delas précise ce que doit être la tâche du poéticien »[2] avant d'informer sur sa méthodologie en entreprenant sa « lecture blanche d'un texte noir » : « C'est donc du texte seul de *l'Absente* que je partirai, laissant de côté *Koras et balafong*, laissant de côté toute spéculation pythagoricienne sur la puissance du nombre, tout à priori sur l'âme nègre. Refusant aussi de prendre au pied de la lettre les affirmations de l'auteur et de considérer sa poésie comme de la poésie évidemment africaine ».[3]

Au terme de son analyse, Delas procède au « bilant d'une lecture » duquel se dégagent deux conclusions.

La première conclusion met fin à la subdivision intitulée « Manteau de Noé et habit d'Arlequin » [4] Elle fait ressortir le paradoxe entre ce qu'entend réaliser Senghor, théoricien de la négritude et ce que donne à apprécier une « lecture blanche d'un texte noir ». Cette conclusion est formulée ainsi : « Certes la théorie de la négritude dont Senghor a été et reste le défenseur le plus conséquent met bien en avant comme réalité positive cette notion de métissage. Mais, avec un indéracinable optimiste,. Senghor en présente une image

---

[1] Ibidem.

[2] « La tâche du poéticien n'est pas de vérifier si des intentions, explicitement exprimées ou déduites, se retrouvent dans un texte ou si un texte est l'expression juste d'une théorie, d'une philosophie, d'une idéologie ou d'une mystique. Sa tâche – telle du moins que je la définis dans la mouvance de R. Jakobson, H. Meschonnic, M. Riffaterre et R. Barthes -, consiste rendre compte de la poéticité d'un texte. Pour ce faire il commence par identifier les données prosodiques et sonotes présentes présentes, puis il observe les échox, les symatries ou les dissymatries, les figures du signifiant et en propose, non tant un classement comme lorsqu'il s'agit de faits de langue, mais une structuration. Cette structuration peu être considérée comme homologue de la première étape du processus de lecture réel ; elle enclenche le processus de signifiance que le poéticien tente de suivre en formulant des hypothèses sur les formes et les lieux matriciels où s'inscrit et se résume la formule du sens ». Op. cit. Pages 80-81.

[3] Idem. Page 81.

[4] Idem. Pages 105-107.

harmonieuse, dans une perspective humaniste : « La Négritude est un humanisme », affirme-t-il. Quelle difficulté y a-t-il à greffer « le scion européen dans le sauvageon asiatique ou africain » ?

« Tout au contraire, l'étude que j'ai menée sur le poème *L'Absente*, aidé du commentaire « hétéro-gère » de P.G.N., [1] me convainc de la dysharmonie, de la discontinuité de ce discours poétique. Et, m'a-t-il semblé, plus grands sont les efforts de Senghor pour mettre une sourdine aux discordances de tout genre - Césaire choisit plutôt à l'opposé de les mettre en évidence -, de sorte à faire triompher un syncrétisme de bon aloi (à tous les sens du terme), plus peut-être le lecteur blanc ou le lecteur noir, chacun à leur manière ne doit être invoquée pour draper du manteau de Noé les accrocs qui émaillent cet habit d'Arlequin qu'est la parole négro-africaine ».[2]

La seconde conclusion clôt la subdivision intitulé « Le lait noir de l'amour »[3] et est consacrée à l'analyse de la dernière strophe du poème ***L'Absente***. Dans la précédente subdivision, Delas a mis en exergue le hiatus entre deux réalités : la volonté de réaliser une heureuse symbiose entre apports français et apports négro-africains, d'une part et l'écriture non métisse, mais hybride à laquelle cette volonté a abouti, d'autre part. Partant donc « de cette contradiction intime, de ce conflit douloureux dont les meurtrissures se voient un peu partout sur le grand corps du poème (…) », il conclut : « Les lignes tremblées du portrait qu'au bout du compte nous laisse le poète noir Léopold Sédar Senghor me semblent témoigner plus justement de sa poésie en tant que poésie négro-africaine d'expression française que les images stéréotypées qu'on a pu obtenir en projetant les propositions de ses textes théoriques sur ses poèmes. Si le discours public de l'homme politique ou le discours théorique du philosophe de la négritude, liés d'ailleurs l'un à l'autre, affichent une indéracinable confiance, comment le poème, nourri du plus intime de l'être, ne trahirait-il pas l'incertitude et l'angoisse d'un homme contraint d'exprimer sa vérité et celle de son peuple dans une langue et une écriture qui n'est pas celle de sa mère ».[4]

---

[1] Idem. Page 107.
[2] Ibidem.
[3] Op. cit.. Pages 107-114.
[4] Idem. Page 113.

Avec **Lecture blanche d'un texte noir**, Delas a voulu proposer une nouvelle approche des poèmes de Senghor qui n'est pas sans remettre en question Senghor, critique littéraire[1] . La lecture, ou, plus exactement, son « projet de lecture » n'eut pas une bonne appréciation de la part de l'auteur d'**Ethiopiques** comme le rapporte l'auteur, quinze années après la publication de son étude : « Qu'on me permette ici une anecdote personnelle. Ayant publié en 1982 aux éditions Messidor une étude sur « L'Absence » de L.S. Senghor intitulée Lecture blanche d'un texte noir, je la lui envoyai, reçus une réponse fort courtoise et sollicitai un rendez-vous pour parler de ce travail. Il me reçut dans son appartement parisien du 17è arrondissement. Nous discutâmes, et il me fit remarquer que l'adjectif « barriolé » que j'appliquais à son écriture nègre de ce poème était tout de même un peu dépréciative. Je semblais oublier qu'il avait obtenu 17/50 à son étude de langue et de ce style de Racine à l'agrégation ! Ainsi, près d'un demi siècle, plus tard, il éprouvait encore le besoin de s'appuyer sur cette performance académique. Je protestais contre la lecture qu'il faisait de mon commentaire, mais il enchaîna sans m'écouter vraiment, malgré toute se courtoisie, sur de grandes considérations concernant le métissage et la civilisation de l'universel ».[2]

Senghor ne se limita pas à cette contestation fort empreinte de courtoisie. La « lecture blanche d'un texte noir » ne concernait pas que sa seule personne. Elle concernait également Papa Guèye Ndiaye, à l'époque, professeur de l'Université de Dakar. Senghor lui fit lire le texte pour lui demande de préparer une réplique ; ce qu'il fit et nous valut, de sa part, la réplique intitulée ***Une nouvelle lecture de la poésie négro-africaine : Daniel Delas lit « L'Absente » de Léopold Sédar Senghor*** [3]. L'intention de Delas a-t-elle été bien cernée par Ndiaye et son « mentor » ? Quoi qu'il en soit, dans sa réplique, Ndiaye ne semble pas avoir mesuré la portée des deux dernières phrases du livre de Delas. Elles sont celles-ci : par-delà « l'incertitude et l'angoisse d'un homme contraint d'exprimer sa vérité et celle de son peuple dans une langue

---

[1] Senghor, critique littéraire, pratique une critique sinon dogmatique, du moins idéologique : il a toujours tendance à tout ramener à ce qu'il considère comme les valeurs artistiques de la négritude, en particulier au fameux parallélisme asymétrique. Ce qu'il cherche toujours, dans une œuvre d'art, qu'il s'agisse d'un poème, d'un roman, d'une statuette, c'est toujours ce « rythme fait de parallélisme asymétrique, de répétitions qui ne se répètent pas ». C'est la nature de sa critique qui justifie en partie les critiques que n'ont pas manqué de formuler à son endroit les poètes congolais Jean-Baptiste Tati Loutard et Tchicaya U'Tamsi. Personnellement, nous avons été victimes de ce genre de critique. En 1976, nous luis faisions parvenir un manuscrit, des « poèmes » regroupés sous le titre **Iroko et Cauris**. Il eut l'amabilité de les transmettre aux Nouvelles Editions Africaines qui venaient d'être crées à Dakar. Ce n'est que quatre ans après, Senghor n'étant plus au pouvoir, que le comité de lecture nous retournât notre manuscrit avec cette seule phrase : « l'Auteur n'ayant pas su élever l'écriture au niveau du rythme, son texte ne saurait être publié ». La remarque n'est pas de Senghor, mais d'un de ses disciples, Roger Dorsainville, Haïtien à qui le président avait offert l'asile politique à Dakar pour le soustraire de la dictature de François Duvallier.

[2] **Senghor le Maître de langue**. Op. cit. Page 84.

[3] **Ethiopiques** n°33. Op. cit.

et une écriture qui n'est pas celle de sa mère », « Senghor, pourtant, et c'est son honneur, jamais n'a renoncé, jamais, je crois, ne renoncera. ET JE LE SALUE ».[1]

Voilà qui est suffisamment explicite. Delas, avec sa lecture de ***L'Absente***, ne prononce pas un rejet de l'écriture de Senghor, mais précise l'impression que cette écriture pourrait laisser à un Blanc, totalement ignorant du discours – politique ou idéologique – de Senghor. Ultérieurement, dans un entretien avec Boniface Mongo-Mboussa, il rappelle ce que fut son intention en rédigeant son « projet de lecture » : « Mes premières études sur l'œuvre de Senghor ont été menées dans une perspective stylistique ; il s'agissait de tenter de spécifier, par une étude de la poétique et de la rythmique de ses poèmes, ce qu'était une poétique nègre ».[2]

Ces « premières études » auront un prolongement avec la publication de **Senghor Le Maître de langue** : « Le projet de ce nouveau livre reprend certes cette problématique mais sous un angle biographique : comment s'est élaborée, au cours d'une vie, une poétique à la rencontre de deux cultures, certes, mais dans le vécu concret de l'individu Léopold Sédar Senghor ».[3] Dans ce livre, après de larges commentaires sur certains passages de **Chants d'Ombre** et d'**Hosties noires** [4], des études plus structurées, plus exhaustives sont consacrées au recueils **Hosties noires**[5], **Chants pout Naëtt** [6], **Ethiopiques**[7], **Lettres d'hivernage**[8] **Elégies majeures** [9].

Dans ces études, Delas insiste sur la place particulière qu'occupe **Ethiopiques** dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor : « Senghor est arrivé avec les poèmes d'**Ethiopiques** à la fois au bout de son projet poétique et de son épanouissement personnel. Un vie, et singulièrement une vie de poète, n'est pas toujours marche en avant, parcours tendu vers un inaccessible objectif poursuivi avec entêtement. Arrive un moment où se trouve atteint le point où l'individu et le sujet du poème, celui qui cherche sa voie par et dans le langage, fusionnent. Ce n'est sans doute pas le lot de chaque poète (…) mais le déroulement de la vie

---

[1] **Lecture blanche d'un texte noir…** Op. cit. Page 114.
[2] Entretien disponible sur la toile.
[3] Idem.
[4] Op. cit. Pages 135-154.
[5] Idem. Pages 167-181.
[6]Idem. Pages 201-210.
[7] Idem. Pages 225-240.
[8] Idem. Pages 258-262.
[9] Idem. Pages 269-275.

de Senghor semble bien s'éclairer ainsi. Ce qui ne veut pas dire que la suite de l'œuvre poétique n'a plus la même qualité, mais qu'elle sera désormais approfondissement plus qu'innovation, prolongement des inflexions d'une pensée et d'une voix désormais inventées, assomption d'un rythme vital et vertus, tel qu'en lui-même l'éternité le change ».[1]

Dans ce chapitre consacré à la réception de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor en France, l'intérêt s'est porté, tout particulièrement, sur l'œuvre critique de trois professeurs : Robert Jouanny, Alain Ricard, Daniel Delas. Avant eux, il a été question de l'accueil réservé à cette œuvre de 1945 à 1960. Deux moments ont été identifiés. Cela se justifie. Dans un premier temps, avec les premiers critiques dont les points de vue furent diffusés par voie de presse [2], se note une constante : la lecture des poèmes de Senghor à la lumière des réflexions politiques et idéologiques de ce dernier. Dans un second temps, en particulier, par Ricard et Delas, cette attitude est remise en question. Ricard préconise la défiance vis-à-vis des propos de Senghor sur l'accompagnement musical de ses poèmes qu'il juge artificiels, astucieux ainsi que la filiation établie entre le poète sénégalais et ses traductions de poèmes oraux négro-africains. Delas ira plus loin, pour mettre en exergue ce que révèle la lecture d'un texte noir par un Blanc qui, auparavant, a pris soin de se débarrasser d'idées préconçues avant de faire ressortir la difficulté qu'il y a à faire coïncider, dans la poésie du XX^{è} siècle, poésie et musique.

Avant 1960, en France, aucun livre n'était consacré à l'œuvre poétique de Senghor. Seuls les journaux et les revues rendaient compte, au gré des publications, de cette œuvre. La situation a considérablement évolué depuis lors, d'abord, timidement, ensuite, à un rythme plus accéléré. De cela, il sera question dans le chapitre consacré à Senghor face à la postérité.[3]

---

[1] Idem. Page 141.
[2] Cf. la subdivision de ce chapitre intitulée « Le premier cercle des lecteurs ».
[3] Après que fut publiés des titres comme : **Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres**, **Les Voies du lyrisme dans les Poèmes de Senghor**, **Lecture blanche d'un texte noir et Senghor, Le Maître de langue**. Cependant, retenons déjà que le nombre de livres sur Senghor publiés en France est si élevé aujourd'hui, qu'il serait fastidieux de les énumérer ici. De 2001 à 2012, nos recherches bibliographiques nous ont permis de déceler 27 titres au total que nous citons en vue d'un commentaire dans le chapitre consacré à Senghor face à la postérité.

RÉCEPTION HORS DE FRANCE ET D'AFRIQUE
I.RECEPTION DE L'ŒUVRE POETIQUE EN ALLEMAGNE

EN GUISE D'INTRODUCTION

Le Sénégal a produit deux penseurs qui, par leurs écrits, ont marqué le XXè siècle, deux penseurs que plus d'un point rapproche mais qui, leur vie durant, sont restés irréductiblement inconciliables : Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop. Leur parcours respectif a inspiré, à certains de leurs compatriotes comme à des non Sénégalais, des études comparatives. [1] Ainsi, le romancier Boubacar Boris Diop est-il l'auteur du très instructif **Le Sénégal entre Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop.** Tout le long de cette étude, Diop s'efforce à l'objectivité mais, dans sa synthèse et dans sa conclusion, ne peut s'empêcher, sans vouer Senghor aux gémonies, d'exprimer une forme de sympathie pour Cheikh Anta Diop.[2] En effet, les derniers mots de l'étude sont les suivants qui tendent à établir une supériorité du « pharaon du savoir » sur l'agrégé de grammaire : « Senghor est un nom, Cheikh Anta Diop renvoie à une œuvre colossale. »

Si, dans cette conclusion, la seconde proposition retient l'attention par ces qualités de la langue française qu'elle illustre : clarté, précision, concision et simplicité, la seconde est si concise qu'elle confine au laconisme, le lecteur ne pouvant pas manquer de s'interroger : qu'est-ce qu'il faut entendre par « un nom » ? Car, le nom de Senghor « renvoie à une œuvre » aussi « colossale et féconde » que celle de Cheikh Anta Diop. De cela, il a déjà question, dans le cadre de cette étude. [3] Ici, avec les pages qui suivent, il sera essentiellement question de mettre en lumière comment cette œuvre, par le biais de la langue française, a rayonné à travers le monde entier, suscitant les appréciations et commentaires d'hommes et de

---

[1] Sur la comparaison entre Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop, peut être consultées, sue la toile, les études suivantes : **Léopold Sédar et Cheikh Anta Diop face au panafricanisme** d'Antoine Tine, **Léopold Sédar Senghor vs Cheikh Anta Diop** de Boubacar Boris Diop, **Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop : duel dans les cieux** de Chevalier de Lavigerie. Le même souci de comparaison a inspiré à Pathé Diagne : **Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop, dialogue intertextuel** in La Négritude servante de la Francophonie… Op. cit. Page 180. De tous ces essayistes, Boubacar Boris Diop est celui aui a, plus d'une fois, établi le parallèle entre les deux hommes de culture. Romancier, écrivain engagé, il est de ceux qui établissent une dichotomie entre Senghor et Césaire, considérant le premier comme un « réactionnaire et le second, comme un révolutionnaire » et n'hésite pas à se déclarer disciple de Cheikh Anta Diop : « Je peux dire qu'il est, avec le romancier ghanéen Ayi Kwei Armah, mon maître » n'a-t-il pas manqué de déclarer lors d'une interview. Dans ces comparaisons, même s'il s'efforce à l'objectivité, son penchant pour Cheikh Anta Diop le conduit toujours à établir la supériorité de l'égyptologie sur le grammairien.

[2] Ainsi, dans la partie qui peut être considérée comme la synthèse de son essai ci-dessus indiqué, il n'hésite pas à écrire : « Senghor est un nom, Cheikh Anta Diop renvoie à une œuvre colossale et féconde. »

[3] A propos de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor, cf. supra, le chapitre **Sociologie de l'œuvre**.

femmes aussi divers les uns que les autres que sont : les Américains et les Brésiliens dans le Nouveau Monde, les Soviétiques et les Polonais dans ce qui fut, jusqu'en 1989, « le bloc de l'Est », mais aussi les Indiens, dans cette éphémère possession française annexée par Dupleix avant d'être pendue par Louis XV et, bien sûr, les Africains des deux aires linguistiques francophone et anglophone.

L'élargissement du cercle des lecteurs de la poésie de Léopold Sédar Senghor se fait sentir hors de France. Pour différentes raisons, cette œuvre va rayonner à travers le monde, atteignant des pays où l'on aurait du mal à imaginer la réception de l'œuvre d'un écrivain noir. Sur ce point, que Senghor ait choisi de s'exprimer en français a été un facteur déterminant dans la mesure où l'emploi de cette langue a permis ce que le sérère ou le ouolof n'auraient en aucun cas permis : des traductions en d'autres langues. C'est parce que cette poésie est de langue française qu'Americains, Soviétiques, Allemands, Canadiens, Brésiliens ou Indiens entre autres peuples ont pu se l'approprier, dans le texte ou traduite. Voilà qui autorise le développement d'une réception de la poésie et la poétique de Senghor à travers l'espace.

EN PARTICULIER, SA RÉCEPTION EN ALLEMAGNE

L'Allemagne, à l'instar de l'Angleterre, de la France, de l'Espagne et du Portugal, fut une puissance européenne colonisatrice. Mais pour une brève période. Alors que les autres pays cités, présents en Afrique depuis les XV^{è} – XVI^{è} siècles ; l'Allemagne a dû attendre la fin de sa réunification sous Bismarck pour se lancer dans la conquête coloniale. A la suite du Congrès de Berlin, elle s'est constituée une « Afrique allemande » comprenant six colonies : le Togo et le Cameroun, en Afrique occidentale, le Rwanda et le Burundi, en Afrique centrale, le Tanganika, en Afrique orientale et le Sud-Ouest Africain (actuelle Namibie), en Afrique australe. Mais ce fut un empire au destin éphémère car, la suite de ses revers en 1918, elle a perdu la totalité de ses colonies. Ses revers de 1945 seront davantage catastrophiques pour ses relations avec le continent noir, à l'époque, totalement sous domination des autres puissances européennes. Ce manque de contacts prolongés avec le continent noir explique, sans doute, que, pendant longtemps, les productions littéraires négro-africaines, qu'il s'agisse de la tradition orale comme des œuvres écrites, aient été ignorées Outre-Rhin, comme le constatent Jean-Marc Moura et Janos Riesz dans un article intitulé ***L'Afrique en marge et en marche*** :

« Revenant vers le XIX^{è} siècle européen, Thomas Guider[1] se demande enfin dans quelle mesure l'idée d'une « Weltliteratur », élaborée par Goethe dans les années 1820, réserve une place à l'Afrique. La réponse peut paraître décevante. Goethe et l'abbé Henri Grégoire étaient exactement contemporains, mais bien qu'ils se fussent rencontrés, qu'ils eussent échangé, quelques lettres et que le livre du Français, *De la Littérature des Nègres* (1808) fut deux fois traduit en allemand (figurant dans la bibliothèque de Weinar) le poète allemand n'éprouve guère d'intérêt pour l'Afrique. Il connaissait certaines traductions des littératures de l'Orient, comme en témoigne le *West-östlicher Divan*, mais à la différence de son ancien « maître » Johann Gottfriend Herder, qui avait intégré quelques voix africaines dans son anthologie de la poésie mondiale, l'Afrique demeure pour lui un point aveugle et muet. » [2]

Le cheminement au terme duquel les Allemands découvrent la littérature négro-africaine n'est pas sans rappeler celui des Français. Senghor nous a confié, qu'au départ, lui et les autres auteurs nègres n'étaient pas lus. Ce qui, en matière de productions intellectuelles nègres, intéressait les Français des années 1920-1930, c'était, d'une part, l'art nègre, les masques [3]et, d'autre part, non la littérature produite en langue française, mais les tradutions de la littérature orale. En Allemagne, il en sera de même at, en la matière, trois noms retiennent l'attention : John Gottfried Herder dont il a déjà question à travers une comparaison avec Goethe, Dietrich Westermann et Car Einstein. Si Westermann s'intéresse à la tradition orale, Carl Einstein, lui, s'intéresse plutôt à la statuaire nègre. Longtemps resté méconnu, ce que Riesz considère comme une injustice, Einstein nous est, aujourd'hui, révélé par ce dernier, à

---

[1] Africaniste allemand (1953-2010), sociologue et ethologue, auteur d'une bibliographie sur la littérature swalie.

[2] In **Revue de Littérature Comparée**, n°2, février 2004. Ce numéro, le troisième que la Revue consacre à l'Afrique naît d'un ensemble de recherches africaines, allemandes et françaises sanstionnant une situation bien connuedes spécialistes aujourd'hui, le développement des études africaines dans nombre d'univesités en Allemagne (selon une tradition remontant à Jahnheinz Jahn et Ulli Beir), notamment à Bayreuth, Berlin, Cologne et Mayence. Cette dynamique a fait de l'université allemande l'un des foyers actuels des recherches sur les littératures africaine, comme on pourra en juger avec les textes ici présentés. Le fait de placer la question de la « marginalité » de l'Afrique et de ses productions, tant littéraires que culturelles, au centre de notre projet vose) permettre une première évaluation du processus complexe d'entrée des ittératures africaines dans la « littérature mondiale ». (Jean-Marc Moura et Janos Riesz).
Au moment où ils rédigeaient cet article, Jean-Marc Moura était professeur à l'Université de Lille III et Janos Riesz à l'Université de Bayreuth.

[3] A ce propos, Riesz écrit dans ***Le discours sur l'« art nègre » : modèle de la réception de la future littérature nègre ?:*** « …Les « répercussions » de cet « art nègre » sont situées dans trois domaines : (1) en peinture, ches Picasso et les cubistes ; (2) en musique, du Jazz à la *Revue Nègre* de Joséphine Baker ; (3) finalement, dans le domaine littéraire, influençant des auteurs français tels qu'Apollinaire, Blaise Cendrars et Philippe Soupault, influence que Jean-Claude Blachère a appelée Le Modèle Nègre (1981) » .

travers un article intitulé : ***Le discours sur l'« art nègre » : modèle de la réception de la future littérature nègre ?***[1]

Diedrich Wertermann n'est pas un critique littéraire, mais un linguiste [2]. C'est donc en étudiant des langues africaines au sud du Sahara qu'il en est arrivé à s'intéresser aux écrits

---

[1] Après avoir fait remarquer que Carl Einstein est « précurseur et pionnier d'un discours « scientifique » sur l'art nègre avec *Negerplastik* (1915) publié pendant la guerre, et *Afrikanische Plastik* (1920) dont une version française, faite par Thérèse et Raymond Burgard (*La Sculpture Africaine*), parut en 1922, Riesz commence par présenter l'esthète : « Carl Einstein, juif allemand originaire de Karlsruhe, poète, historien et théoricien de l'art, face à l'antisémitisme ambiant en Allemagne, avait, dès 1928 , choisi l'exil français, parisien, où il fréquentait les milieux des artistes depuis 1907 et avait d'excellents rapports avec les peintres de l'époque, grâce aussi à son ami Daniel-Henry Kahnweiler (également originaire de Karlsruhe), le célèbre marchant d'art. Vers la fin des années 1920, Einstein avait rejoint le groupe constitué autour de Georges Bataille et Michel Leiris et fut l'un des principaux éditeurs et auteurs de la revue *Documents* qui a fait paraître quinze numéros entre 1929 et 1930. Dans la guerre civile espaghole Einstein a rallié les troupes républicaines. Après son retour en France en 1939, il fut interné dans un camp français de réfugiés, et quand les Allemands occupèrent la France il tenta de fuir en direction de l'Espagne. Il mourut – comme Walter Benjamain – à la frontière espagnole en se suicidant. Après la seconde guerre mondiale il a été longtemps oublié ; c'est seulement dans les années 1980 qu'on l'a redécouvert conjointement en France et en Allemagne, avec les études remarquables de Liliane Meffre et de Klaus Kiefer (mais déjà en 1938 l'américain Robert Goldwater avait signalé le rôle de pionnier de Carl Einstein dans la « découverte » de l'art africain. A titre d'exemple voici un jugement de Liliane Meffre, germaniste et historienne de l'art, dans l'introduction de son édition bilingue de *Negerplastik* (1998, Paris Montréal, L'Harmattan) : « *La Sculpture nègre* de Carl Einstein compte au nombre des œuvres maîtresses du XX^{è} siècle. Par une analyse formelle audacieuxe et novatrice, cet ouvrage a, en effet, conféré aux objets d'art africain, un statut définif d'œuvres d'art à part enrière. Véritable découvreur de l'art africain, Carl Einstein a pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental porté un regard sans préjugé, sans a priori ni ethnocentrisme sur un art dit tribal, primitif ». (p.7).

[2] Voici en quels termes Janos Riesz, auteur de l'article « Des Africains racontent leur vie » - Une anthologie éditée par Diedrich Westermann (1938), présente de dernier : « L'éditeur de ce recueil, l'éminent africaniste allemand Diedrich Westermann, est né le 24 juin 1985, d'une famille paysanne, du village de Baden, près Brême. Après des études primaires, il est employé pendant quatre ans comme agent auxiliaire des Postes. En 1895, il est admis par Norddeutschellschaft (la Mission protestante d'Allemagne du Nord), à Brême, qui l'envoie étudier à Bâle et à Tübingen, durant quatre années. C'est là qu'il commence à étudier la langue éwé, avec comme seuls outils Schüssel *der Ewe-Sprache* (Clefs pour la langue éwé) de Johan Bernhard (1857) et le dictionnaire éwé(allemand (1892) du missionnaire Johannes Knüsli. Son premier séjour au Togo a lieu de 1901 à 1903. Grâce à ses dons extraordinaires pour les langues, Westermann apprend très rapidement plusieurs langues du pays, sur lesquelles il publiera des études linguistiques dans les années suivantes. Des raisons de santé l'obligent à rentrer en Allemagne au milieu de l'année 1903. En 1905, il publie son dictionnaire de la langue éwé, sur lequel il reviendra sans cesse pour le compléter et l'améliorer jusqu'à la dernière édition, en 1954. Il devient chargé de cours au Seminar Für Orientalische Sprachein (Séminaire des langues orientales), à l'Université de Berlin, où il enseigne l'éwé, le houassa, le peul et le twi. Westermann quitte la Norddeutsche Missionsgesellschaft en 1908 pour être nommé, en 1910, professeur au Séminaire des langues orientales à Berlin. De 1925 à sa retraite en 1950, il a occupé la chaire de Langues et Cultures Africaines. Comme l'intitulé de cette chaire le laisse entendre, WWestermann ne s'est pas limité à la seule linguistique, mais de façon active et fructueuse, il a étendu son intérêt à plusieurs autres domaines de la recherche africaniste : description et étude comparée des langues, recherches ethnographiques et religieuses, diverses publications sur l'histoire africaine et dans le domaine des traditions orales… Ce faisant, l'homme a toujours été préoccupé d'une seule et même idée : intégrer ses travaux dans un cadre global recouvrant l'ensemble du continent (…). Grâce à sa grande réputation internationale du pionnier dans le domaine de la recherche africaine, réputation dont Westermann a joui pendant plus d'un demi-siècle, il s'est vu attribuer, en 1926, conjointement avec Maurice Delafosse, la direction de l'International African Institute (IAI) à Londres, qui venait d'être fondé. Après la mort de Delafosse, il partagera cette fonction e avec un autre Français, Henri Labouret. Sa contribution au développement de l'IAI a été déterminante. Dans Homme et Destins, dictionnaire biographique d'Outer-mer, Robert Cornevin écrit de Westermann : « Ce qui frappait chez Westermann, c'était sa profonde honnêteté. Il n'est pas un de ses livres où ne soit, dès l'abord, rendu hommage à l'œuvre de ses prédécesseurs et où ne soit réservée à ses collaborateurs

d'Africains, qu'il regroupe pour constituer une anthologie publiée en 1938 et qui sera traduite en français en 1943 par la linguiste Lilias Homburger sous le tire Onze autobiographies d'indigènes africains de tous niveaux scolaires, tous métiers et toutes religions d'Afrique [1]. En matière d'anthologie, l'ouvrage retient l'attention par sa conception plutôt originaire. Westermann ne sélectionne pas des écrivains dont il publie des morceaux choisis comme cela se fait d'hatibure. Il invite plutôt onze personnes à écrire pour relater une partie de leur expérience. Celles-ci sont originaire du Togo, du Kenya, de la Sierra-Léone, du Nigéria, d'Afrique du Sued et du Sud-Ouest-Africains (actuelle Namibie). Janos Riesz qui relate l'expérience de Wertermann en précise l'objectif et le rôle précurseur. L'intention de l'auteur est d'innover, « de laisser parler les Africains eux-mêmes, au lieu de répéter les discours habituels sur les Africains »[2]. L'ouvrage a un rôle précurseur en ce sens que, déjo, en 1938, chez des Négro-Africains restés au pays [3], « nous voyons que des thèmes tels que la critique du système colonial, la défense des traditions africaines, et la revendication de l'auto-détermination – qui sont aussi des thèmes de la toute première littérature africaine de langue française – son déjà présents dans les antobiographies éditées par Westermann ».[4] Du livre, Riesz donne l'appréciation suivante : « Le résultat de ce travail rédactionnel est (…) un livre qui s'oriente vers le goût et l'horizon d'attente d'un public européens, surtout allemand (…) »[5].

En définitive, Westermann a fair découvrir des Africains, non des écrivains africains. D'autre part, son livre est publié à une date à laquelle Senghor ne s'était pas encore affirmé comme poète. Il faudra attendre seize années après la publication de son livre pour que, avec une autre anthologie, **Schwarzer Orpheus (Modeme Dichting afrikanisher Wölker beider Hemisphären**[6] de Janhein Jahn, les Allemands cernent la littérature négro-africaine dans sa diversité et son originalité.

---

une place de choix. Sur le plan des relations personnelles, il était resté toujours simple, courtois et bon » (Cornevin 1975 : 619. In « Astres et Désastres » Histoire et récits de vie Africains de la Colonis à la Postcolonie. Op. cit. Page 184.

[1] Ibidem.

[2] Idem. Page 187.

[3] Il s'agit là d'une remarque importante car elle justifie qu'en matière de littérature négro-africaine, par delà les barrières érigées par les colonisateurs, les thèmes inspirateurs restent le même.

[4] Toutes ces autobiographies ont pour auteurs des Nègres restés au pays à l'exception d'un seul, un Togolais, à l'apoque, étudiant à Bâle.

[5] Op. cit. Page 187.

[6] Editions Carl Hanser, Munich, 1954.

1.Rencontre entre le poète négro-africain et son critique allemand

Le livre doit quelque chose à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française de Senghor. Son titre est la tradition du titre, de la préface de cette anthologie, Orphée noir de Jean Paul Sartre. Il est élaboré à partir du soutien et des encouragements du poère sénégalais. Cependant, il se démarque aussi bien de l'anthologie de Westermann que de celui de Senghor, Westermann avait donné la parole à des indigènes pour faire éditer leurs propos, Jahn sélectionne des écrivains pour les faire découvrir à travers leurs texte, ; Senghor, concevant son anthologie, s'était limité aux seul poètes noirs de langue française, Jahn élargit son champ d'investigation en incorporant, dans son anthologie, outre des poètes noirs de langue française, des poètes appartenant aux autres aires linguistiques : anglophone, lusophone, hispanophone. Malgré cette différence d'approche, le rôle de Jahn reste déterminant dans la découverte de Senghor par les Allemands. C'est lui qui a ouvert à la voie à d'autres critiques parmi lesquels Janos Riesz[1].

Dans un article ***Quelques aspects de la réception allemande de l'œuvre de Senghor, en Allemagne*** [2], il fournit de précieux renseignements sur « les étapes les plus importantes (du) rapport, à la fois amical et de travail, entre le poète et homme politique sénégalais et le critique et homme de lettres allemand » [3], rapport qu'il fait crner en écrivants : « La réception

---

[1] Janos Riesz, après Jahn et sur les traces de ce dernier peut être considéré comme celui qui fit le plus pour faire connaître Senghor en Allemagne et dans l'espace germanophone. Il est né en 1941 à Budakeszi (Hongrie) après des études de philologie germanique, de philologie romane et de littérature comparée dans les universités de Heideberg, Rome et Bonn entre 1961 et 1968, il soutient une thèse de doctorat en littérature comparée à l'Université de Bonn en 1968 et en 1975, une thèse d'habilitation en philologie romane à l'Université de Mainz. Sa carrière de professeur est des plus remplie : succesivement, il sera : lecteur d'allemand, assistant, professeur assistant, conseiller scientifique et professeur, titulaire de la Chaire de littératures romanes et de littératures comparées à l'Université de Bayreuth où il fit valoir ses droits à la retraite en 2004.Il est l'auteur de plus de deux cents articles réunis en deux volumes paruz ches IKO-Verlag (Francfort) sous les titres **Koloniale Mythen - Africanische Antwortin** (1993, 2ème éd. 2000) et **Frabzösich in Afrika – Herrschaft durch Sprache** (1998). Ces deux recueils d'articles s'ajoutent une anthologie commentée : **Blick in den schwarzen Spiegel** (203), un monographie : **Léopold Sédar Senghor und der afrikanische Auffbruch im 20, Jahrhundert**. Ces œuvres non encore traduites en français sont complétées par deux textes dans cette langue : **De la littérature coloniale à la littérature africaine – Prétextes, contextes, intertextes** (Editions Karthala, 2007) et **« Astres et Désastres » Hisroire et récits de vie africains de la Colonie à la Postcolonie**. A propos de ses recherches sur l'Afrique, il a écrit : « Depuis la prise en charge de la Chaire de « Afroromanistik » à Bayreuth (1979) mes recherches se concentrent sur les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et les relations littéraires entre l'Europe et l'Afrique. Dans le cadre des recherches à l'intérieur du projet sur les « Identités en Afrique » sont nées de nombreuses études tant monographiques (auteurs, œuvres) que thématiques sur les littératures « nationale » en Afrique, les relations entre oralité et écriture, les Africains et les Européens dans leur regard réciproque, l'histoire institutionnelle et idéologie de la « Francophonie », le pouvoir colonia et le *wrinting back* des littératures post-coloniales ».

[2] **Ethiopiques. Revue Négro-Africaine de littérature et de philosophie**. Numéro spécial 10è anniversaire.

[3] Op. cit. Page 139.

de l'œuvre de L.S. Senghor en Allemagne est étroitement liée au personnage et à l'œuvre de Janhein Jahn qui fut, pendant plus de vingt ans, le médiateur et le traducteur de Senghor dans l'espace francophone ; c'est sûrement aussi grâce à Jahn que Senghor reçut, en 1968, le prestigieux Prix de la paix des libraires allemands à la Foire du livre, de Francfort. De l'autre côté, la rencontre avec Léopold Senghor a marqué de façon durable, la vie et les travaux de Jahneur Jahn, depuis leur première rencontre en fin 1951 jusqu'à la fin de sa vie (…)[1].

Aujourd'hui, grâce aux recherches de Janos Riesz, nous sommes suffisamment édifiés sur la manière dont Léopold Sédar Senghor a pénétré le champ littéraire allemand. Tout est parti de la rencontre entre un député nègre à l'Assemblée nationale française, de surcroît, à l'époque, auteur de deux recueils de poèmes et d'une anthologie et un critique allemand. Cette rencontre a eu lieu à la fin de l'année 1951, le député a, pour nom, Léopold Sédar Senghor, auteur de **Chants d'Ombre**, **Hosties noires** et de l'**Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française** ; le critique allemand se nomme Janheinz Jahn. La rencontre fut profitable aux deux hommes : Jahn permettra à Senghor de se faire connaître davandate en Allemagne, d'obtenir le Prix de la Paix des libraires allemands ; la traduction de l'œuvre poétique de Senghor en allemand lui permettra d'obtenir, en 1970, le Prix de la traduction de l'Académie allemande de langue et de littérature.

Sur la manière dont s'et effectuée la rencontr, lors d'une conférence animée par Senghor à Francfort, Jahn a fourni d'amples précisions « dans un article du quotidien **Darmstädter Echo** du 20 septembre 1968 ».[2] Au moment où elle s'effectuait, Senghor n'en était pas à sa première conférence. Depuis bientôt vingt ans, il était devenu un habitué du genre et sa

---

[1] Ibidem.

[2] « C'était l'année 1950 (en réalité fin 1951). L'association franco-allemande de Francfort avait invité o une manifestation dans laquelle un poète africain de langue française devait faire une conférence. Je ne savais pas ce soir allait marquer un tournant dans ma propre carrière. Sur le podium monta un homme de petite taille, mais agile et gracile, avec un profil jeune et un teint noir foncé. « Il est député à l'Assemblée nationale française », murmura mon voisin (…) Il parlait d'une voix austère , mais sonore, avec un débit lent et mesuré et de brillantes formulations, et je lui fus reconnaissant de fixer de ses yeux son public comme un bon professeur, de marquer chaque phrase, mot par mot distinctement. Ainsi les mots trouvaient leur temps à s'asseoir dans la conscience de l'auditoire, dont le français n'était pas la langue maternelle. Je croyais que cette façon de parler était une expression de sa politesse envers son public ; je ne savais pas encore que Senghor parlait toujours ainsi. Il parlait de culture africaine et européenne, de la raison du jugement et de la raison émotive, de l'analyse et de la comparaison, du caractère poétique et imagé des langues africaines, de la force du rythme et de la magie de la parole. Il citair des poèmes en wolof et en français, des poèmes dont les noms nous étaient pas ou peu connus : Aimé Césaire, Léon Damas, Birago Diop, Paul Niger. Je pense que c'était par modestie qu'il ne citair pas un vers de sa propre plume. Sa récitation était à la fois monotone et d'une grande intensité. On sentait à certains moments un frisson dans le dos ; on était comme frappé en plein visage par le rythme non seulement des poésies françaises d'un Césaire, mais aussi des poèmes wolof, qu'il tambourinait avec les doigts sur le pupitre, en ces cadences sombres et complexes ». Cité par Riesz. Op. cit. Page 140.

participation aux débats de l'Assemblée nationale, ses fréquentes interventions dans cet espace de rencontres, avaient consolidé ses talents d'orateur. Aussi, Outre-Rhin, ses propos ne manquèrent-ils pas d'avoir un réel impact sur son public.[1] A l'issue de la conférence, Jahn décida de prolonger sa satisfaction en rencontrant, dans « un cercle plus imtime », le conférencier. Il y parvient par l'intermédiaire d'Enrica de Barry [2] qui, à son tour, a relaté la démarche de Jahn pour rencontrer Senghor.[3]

Schwarzer Orpheus n'est pas consacré à Senghor [4]. Cependant, remarque Riesz ; « Nul doute que pour Janheinz Jahn, Léopold Senghor figure parmi les plus grands poètes de l'époque. Il le met à la première place dans **Schwarzer Orpheus** et c'est à lui qu'il consacre, avec Aimé Césaire, le plus d'espace dans son anthologie. Dans la postface, il cite le nom de Senghor parmi « les auteurs les plus importants de l'Afrique (…). Après l'anthologie, Jahn s'intéressera à Senghor dans un autre livre, traduit en français sous le titre **Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine**[5]. L'entreprise de diffusion de la poésie de Senghor se termine par la publication de deux traductions des poèmes de Senghor. La première traduction date de 1955. Elle s'intitule **Tam-Tam Schwarz : Gesängue won Senegal** : « un premier chois de poésies de L.S.Senghor » d'après Riesz. La seconde s'intiture **Bocschaft un Anruf** (« Message et Appel »), « une belle édition bilingue » complétée par « un glossaire de neuf pages, avec plus de 250 entrées, pour la constitution duJahn s'est plus d'une fois adressé à Senghor ».[6]

---

[1] Riesz précise l'impact de la conférence de Senghor sur le public en ces termes : « Ainsi est apparue – à partir de son discours et des récitations, fruit de la clarté de sa présentation et du feu de son engagement personnel – l'image d'une culture africaine d'une vitalité fascinante, miroitant d'images poétiques, résonnant de rythmes nouveaux, que l'homme sur le podium non seulement présentait et interprétait, mais dont il faisait, visiblement, partie. Il s'identifiait à une Afrique qu'aucun de ses auditeurs n'avait jamais soupçonnée, voire connue. Et à travers de petites phrases et allusions, il faisait comprendre l'étendue de ses compétences, connaissait mieux la littérature européenne, que la plupart de ses auditeurs de ce soir-là. Le public fut ravi. Un monde nouveau s'était ouvert, où la poésie était encore synonyme de chant, où un poème ne pouvait être considéré comme parfait que s'il était chanté er dansé ». Op. cit. Pages 140-141.

[2] « Ecrivain et traductrice, qui avait fait des voyages en Afrique et passé les années de guerre en France et qui est morte en 2007 à l'âge de cent ans ». Op. cit. Page 141.

[3] « C'était le 1er décembre 1951 quand Léopold Sédar Senghor, à l'époque député du Sénégal à l'Assemblée Nationale à Paris, donnait une conférence dans laquelle il présentait la nouvelle poésie négro-africaine de langue française. Après sa lecture, un inconnu vint me contacter pour me demander s'il pouvait venir chez moi le lendemain, dans notre maison, pour faire la connaissance du poète sénégalais dans un cercle plus intime. Sa demande était aussi insistante que ses remerciements furent spontanés. Et son enthousiasme fut à l'origine d'une conception très vaste ». (Cité par Riesz. Op. cit. Page 141).

[4] En effet « Dans l'anthologie de Jahn nous trouvons à la première place l'*Afrique* (p.48), suivie par les *Antilles* (p. 49-118), l'*Amérique du Sud* (p. 119-144) et *l'Amérique du Nord* (p. 145-162) ». Op. cit. Page 146.

[5] La publication de la traduction française du livre a été assurée par les Editions du Seuil.

[6] Op. cit. Page 149.

A la suite des travaux de Jahn, la presse allemande va s'intéresser à la création poétique négro-africaine, en général [1], à la poésie de Senghor, en particulier. Le Sénégalais avait publié une anthologie réservée aux seuls poètes négro-africains d'expression française. Certains, outre-Rhin, lui en feront le reproche. Ainsi, Walter Gutermuth de l'**Offenbach Post**, ne manquera pas de faire remarquer, dans la livraison du 23 septembre 1954 : « (L.S.Senghor) avait publié une anthologie de la poésie des peuples africains de langue française. Mais qu'est-ce que cela représentait par rapport à la totalité de la poésie nègre ? Au mieux, un petit fragment, juste de quoi stimuler la faim des bibliophiles. On voulait plus. On voulait tout ».[2] S. Einstein, dans **Die Rheinpfalz**, numéro du 20 décembre 1954, magnifie les qualités du style de l'auteur de **Chants pour Naëtt** et de **Nocturnes**, à travers le jugement suivant : « Aucun poère blanc moderne n'a trouvé dans ses vers un langage plus fort que le poère sénégambien Léopold Sédar Senghor qui écrit en français ». [3] Enfin, le commentant en même temps que son ami Césaire, un journaliste du quotidien **Mannheimer Margen**, livraison du 7 avril 1955, écrit : « Quelles forces immenses se manifestent ici, que de nouvelles possibilités d'expression bien que la langue soit un vêtement étranger, que ce dréations verbales grandioses dans lesquelles se transforme leur mutisme ».[4]

Janheinz Jahn a-t-il contribué à ruiner la « marginalité » de la poésie négro-africaine en Allemagne et, particulièrement, de la poésie senghorienne ? La réponse de Janos Riesz à cette question est plutôt mitigée. Dans l'article intitulé ***L'Afrique en marche*** et qu'il a co-signé avec Jean-Marc Moura[5], nous lisons : « Janos Riesz montre quant à lui comment la célèbre Anthologie de Léopld Sédar Senghor et particulièrement la préface de Jean-Paul Sartre « Orphée noir» forment le point de départ d'une perception nouvelle et d'une réception plus large des littératures africaines en langues européennes ou africaines. Le mythe d'Orphée s'y

---

[1] A propos de l'appréciation de la poésie négro-africaine en général par la presse allemande, Riesz apporte un certains nombre de témoignage. Ainsi dans le **Tagesanzeiger** de Zurich du 24 septembre 1955, nous lisons : « C'est précisément parce qu'ils n'ont pas été élevés avec la tradition contraignante occidentale[…] qu'ils arrivent à capter sans hésitation et en créateurs le monde chéri et haï de la Civilisation, en le reliant aux images et représentations de leur peuples […] à travers cette poésie nègre, nous assistons à l'irruption, dans la poésie mondiale moderne, d'une imagination sans freins, « sauvagée, capable de remonter aux origines, avec une foule de métaphores inconnues et saisissantes ; mais c'est surtout le rythme qui triomphe ». Op. cit. Page 145). De même dans un numéro de la revue **Wort und Wahrheit** de l'année 1956, K.A. Horst écrit : « Ce qui nous touche dans ces poèmes, c'est une vie affective différente, qui s'exprime à travers le rythme, le langage des images, les émotions, pour se créer une expressivité originale. Par contre, les idées exprimées courent souvent le risque de s'immobiliser en des poncifs. Cela pourrait venir du fait que les poètes nègres se servent de la langue de leurs pays hôtes et se voient obligée d'emprunter de celles-ci des concepts qu'ils n'ont pas formés eux-mêmes. Quandon les traduit encore une fois [en langue allemande] ils ne sont que du papier ». Ibidem.

[2] Op. cit. Page 143.

[3] Idem. Page 144.

[4] Ibidem.

[5] Cf. supra.

révèle un véhicule singulièrement efficace, le catalyseur d'un processus qui s'étend dans les pays de langue allemande, avec l'anthologie « Schwarzer Orpheus » de Jahn, et de langue anglaise avec la revue « Black Orpheus ». [1] Ces lignes font ressortir le rôle joué par Jahn dans la réception de l'œuvre poétique de Senghor, non seulement en Allemagne, mais également dans l'espace germanophone dans la mesure où le choix des poèmes extraits de **Chants pour Naëtt**, **Ethiopiques** et publiés dans **Schwarzer Orpheus** « eut aussi des conséquences pour la réception de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor dans les pays de langue germanique (le livre a connu aussi un certains succès aux Pays-Bas et dans les pays scandinaves) [2]. Cependant, les auteurs de ***L'Afrique en marche*** apportent la précision suivante ; « Le fait que deux Allemands aient joué un rôle décisif dans cette « démarginalisation » des littératures africaines ne doit pas être interpété comme signifiant la marginalité de l'Afrique en Allemagne. Tant Ulli Beier (qui avait dû quitter l'Allemagne nazie avec sa famille dès 1933) que Jahn (qui ne fit pas carrière dans l'Université allemande) demeurent des « marginaux » dans leur pays ». Il se peut que ce soit la raison pour laquelle leurs travaux n'eurent pas de suite dans l'immédiat.

Par conséquent, l'on peut retenir que, dans la diffusion de l'œuvre poétique de Senghor en Allemagne, Jahn a fait œuvre de pionnier[3]. Son anthologie a remporté un franc succès [4] et, dès

---

[1] Op. cit. Page 133.
[2] Idem. Page 146.
[3] Il a consacré à Senghor une série de traductions qui firent connaître aussi bien les poèmes de ce dernier que certains de ses essais. Dans la postface de l'édition allemande de la traduction des poèmes, il a l'appréciation suivante : « Dans ses vers il [L.S. Senghor] rend vivant son pays, sa petite patrie : le royaume du Sine, entre le Cap Vert et le Salum, dont il est originaire, le pays sereer plus étendu, avec comme voisins les royaumes des Wolofs, des Toucouleurs et des Peuls : le Cayor et le Baol, le Fouta et le Bundu. Des peuples d'agriculteurs et de pasteurs qui habitent ce pays, aujourd'hui nommé Sénégal : des zones de transition entre le désert et la forêt tropicale : des sanaves, des côtes aux îles nombreuses et des lagunes, des plaines avec beaucoup ou trop peu d'eau – le théâtre d'une longue histoire mouvementée et d'une ancienne chevalerie, aujourd'hui encore vivante, avec ses tournois, ses mœurs courtoises, ses ménestrels errants, ses légendes et lieux sacrés, ses danses magiques et divinités de la nature. Des contrées où l'or de la parole a plus de valeur que l'or extrait de la terre. A l'école de la brousse, les jeunes sont initiés au savoir et aux connaissances d'une vieille culture ; les tams-tams, les balafons et les koras, des instruments à rythme et à corde, martèlent le secret des bois sacrés, font l'éloge du vainqueur des luttes, composent une chanson d'amour pour la bien-aimée. Des épopées conservent les souvenirs des grands empires du Soudan et du Sahel occidental : le Ghana et le Mali, les empires des Songhaï et des Soussou, des Mossi avec leurs grands rois et chefs de guerre, les Grands Askia, Sundjata, Sonni Ali et Kankan Musa, qui faisait le pèlerinage vers La Mecque avec le plus grand faste. Grandeur et misère de l'Afrique, la traite et le colonialisme, la Deuxième Guerre mondiale quand l'Afrique a sauvé la France – le passé et le présent sont liés dans les vers palpitants de Senghor, composée et chantés sur les rives du Sénégal et de la Loire, au bord de la Méditerranée et dans le Stalag allemand, à Coïmbra et à Paris ». Cité par Riesz in **Ethiopiques** numéro spécial. Op. cit. Page 150.
[4]Manifestation de ce succès : « La fortune de l'anthologie **Schwarzer Orpheus**, éditée par Jahn, ne fut pas moins grande dans les pays de langue allemande. La première édition de 1954, beau volume bien relié, fut suivie, quelques mois après seulement, de la deuxième, et une troisième en 1959 ; une autre édition vit le jour dix ans après, augmentée de nouvelles poésies de nombreux auteurs, surtout africains. Dans les années 1960 et 1980 suivirent des éditions en format de poche (Fischer, dtv), qui connurent également plusieurs rééditions. La

sa paturion, chose qui peut paraître surprenante compte tenu des relationsatiquement nulles entre l'Allemagne et l'Afrique, fut saluée par la presse[1]. Peut-être cette action aurait eu une ampleur davantage considérable, n'eussent été les trois facteurs suivants : que Jahn n'ait pas eu à servir à l'université, qu'il soit mort âgé de la cinquantaire, que Beier ait été contraint à l'exil.

2. La postérité de Jahn : Hans Jürgen Lüsebrink et Janos Riesz

Il n'en reste pas moins qu'après des années de silence, la critique allemande a renoué avec l'entreprise de Jahn, notamment, avec la création du Centre d'Etudes Africaines de l'Université de Bayteuth et du programme que la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DEG) y a soutenu pendant les années 1980 et au début des années 1990 sous la forme d'un programme intégré de recherches (« Sonderforschungsbereich », (SFB) consacré aux processus identitaires en Afrique Subsaharienne ».[2] Vont s'illustrer, au dein de ce Centre, de manières différentes, deux hommes : Hans Jürgen Lüsebrink et Janos Riesz.

Les deux critiques vont se manifester près de trente ans après la disparition de Jahn, cinquante ans après l'exil forcé de Beier. Durant cet intervalle de temps en francophonie, les études sur Senghor ont considérablement progressé. C'est dire qu'ils arrivent sur un terrain non en friches, mais abondamment exploité. Que cela soit en France, en Afrique, aux Etats-Unis ou au Canada, les études portant sur la poésie de Senghor se sont considérablement accrues. Au moment d'entamer leurs recherches en vue de mieux faire pénétrer cette poésie dans le champ

---

première édition en format de poche chez l'éditeur Fischer en 1960 tira à 60 000 exemplaires. On peut donc dire qu'avec l'anthologie de Jahn, le public allemand prit connaissance de la poésie (et par la suite : de la littérature) africaine et que **Schwarzer Orpheus** a frayé le chamin à un grand nombre d'autres traductions d'auteurs africains, faites, à l'époque, en grande partie par Janheinz Jahn lui-même qui, pendant plus de vingt ans, a joué le rôle de pionnier dans la transmission de la nouvelle littérature africaine, de langue française aussi bien que de langue anglaise, espagnole et portugaise. L'Université de Mainz, qui a pu acquérir la bibliothèque de Jahn après sa mort en 1973, a fêté le cinquantenaire de la parution de **Schwarzer Orpheus** en organisant un colloque en 2004 ». Cité par Riesz. Op. cit. Page 143.

[1] « Dans les Archives Janheinz Jahn, en dépôt à la Humboldt Universität de Berlin, j'ai pu accéder à un dossier de plus de 200 comptes rendus de Schwarzer Orpheus. Il s'agit d'articles de presse et d'émissions de radio des années 1954-1956 qui montrent l'effort de la critique allemande qui , durant le nazisme et les années difficiles de l'après-guerre, avait été coupée des débats internationaus et qui dut réapprendre à traiter de cette littérature et à se ré-insérer dans les débats et échanges intellectuels au niveau international. Dans cet effort, elle développe un discours sur la poésie africaine qui intègre un certain nombre de topoi, de figures de pensée qui vont orienter la perception et la compréhension de cette poésie dans les pays de langue allemande. Essayons de définir et de fixer les plus importantes de ces figures, qui montrent que l'on cherche à la fois à se démarquer du monolinguisme de l'Anthologie de Senghor et de l'argumentaire de Jean-Paul Sartre, et de définir les effets de cette poésie au niveau du langage comme celui de la pensée poétique ». Op. cit. Page 143.

[2] LUSEBRINK (Hans-Jürgen).- **La Conquête de l'espace public colonial**. Editions IKO Verlag – Frankfort, date non précisée). Page 3.

littéraire allemand, Lüsebrink et Riesz sont conscients de cette situation. Aussi vont-ils en tenir compte pour déterminer, dans leur méthodologie, et cela, pour éviter les sentiers battus et faire œuvre originale, leur domaine de recherche. Estimant qu'en général tout a été dit sur la poésie et la poétique de Senghor par les critiques francophones, ils choisissent de mener des travaux qu'il ne serait pas excessif de comparer à de vrais travaux de fourni : ils vont déterminer des domaines non explorés de l'œuvre de Senghor avec l'intention de faire des révélations d'enfaire connaître ce qui en reste caché.

3. Hans-Jürgen Lüsebrink et l'œuvre de Senghor

C'est dans ce cadre que Hans-Jürgen Lüsebrink produit **La Conquête de l'espace public colonial** [1] Le livre n'est pas consacré, exclusivement , à Léopold Sédar, mais celui-ci y est abondamment cité, à côté d'autres écrivains négro-africains auxquels la critique, jusque –là, s'est peu intéresser. Fily Dabo Sissoko, Ousmane Socé, Abdoulaye Sadji, Fodéba Kéïta, Bernard B. Dadié. Ce nest pas Senghor le poète, qui intéresse Lüsebrink, mais Senghor l'essayiste des années 1930-1940. Ce choix s'explique par le sous-titre du livre[2], mais aussi, par son orientation générale telle que précisée par Bernard Mouralis dans la préface [3] et, surtout, par l'auteur lui-même qui, dans sa conclusion écrit : « Le Senghor présent comme intellectuel critique et antiassimilationnaliste dans la presse sénégalaise des années 30, et comme journaliste et homme politique militant est différent de celui, beaucoum plus édulcoré et esthétisé, que perçut la critique littéraire française des années 40 et 50 et, dans son sillage, l'histonographie littéraire ».[4] En définitive, le Senghor sur lequel Lüsebrink fait des révélations est le Senghor qui a inscrit son activité dans « la dynamique d'insertion, de participation et de prise de paroles d'écrivains et d'intellectuels africains entre le début du siècle et l'époque des indépendances autour de 1960, (dynamique qui) peut être décrite comme la conquête d'un espace public au sens du terme « Offentlichkeit » de Jürgen Habermas » : à savoir une lente dislocation du monopole de discours exercé dans une première phase, jusqu'aux années 20, par le pouvoir colonial et certains auteurs français métropolitains dans toutes les institutions et dans tous les médias » [5] : en d'autres terme, le

[1] Op. cit.
[2] Ce sous tire est : **Prise de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse coloniale (1900-1960)**.
[3] Op. cit. Pages 3-4.
[4] Idem. Page 263.
[5] Idem. Page 264.

Senghor auquel s'intéresse Lüsebrink n'est pas « le poète du royaume d'enfance », mais le Senghor animateur de conférences sur « le problème culturel en A.O.F. », « la résistance de la bourgeoisie sénégalaise à l'école rurale populaire ».

4. L'action de Jaos Riesz

L'action de Jaos Riesz sera plus détermiante que celle de Lüsebrink dans la réception de l'œuvre de Senghor en Allemagne. Les deux hommes se connaissent ; ont eu à collaborer au sein du Centre d'Atudes Africaines de l'Université de Bayreuth. Du reste, celui-ci, dans la préface de **La Conquête de l'espace public colonial** ne manque pas de rendre hommage à celui-là en ces termes : « Ce livre (…) a profité à la fois de l'appui financier de la DFG et de l'Université de Bayreuth, et de l'exceptionnelle ambiamce interdisciplinaire, collégiale et stimuante qui y régnait, tout particulièrement au sein du groupe de recherches dirigé pa Jonos Riesz. Sans ce contexte, et la forte motivation à la curiosité intellectuelle qu'il généra auprès de tous ceux qui en firent partie, ce livre n'aurait probablement pas vu le jour . Je tiens à remercier en tout premier lieu Janos Riesz, pour son soutien et son encouragement constants et les remarques critiques qu'il a bien voulu faire sur une première version de ce livre». [1]

Comme celle de Lüsebrink, l'action de Riesz sera de révéler ce qui, jusqu'à lui, avait échappu aux critiques français. Il consacre à Senghor, un livre, non encore traduit en français : une biographie dont Khadi Fall Diallo, professeur à l'Université Ceikh Anta Diop de Dakar a fait un compte rendu disponible sur la toile. Le livre s'intitule **Léopold Sédar Senghor. Des Africanische Aufbruch in 20. Jahrhundert** [2], ce qui, traduit en français, donne **Léopold Sédar Senghor. La renaissance africaine au XXè siècle**. Il eût été interessant d'en posséder la version française afin d'effectuer des comparaisons autorisant à cerner, à la suite des Français et de Janet G. Vaillant, un Allemand a présenté Senghor. De la présentation de Khadi Fall Diallo, nous avons retenu la structure du livre [3] et, surtout, ce passage : «… Jonos Riesz peopose tout au long de son ouvrage, une brève mais pertinente présentation de différents

[1] Idem. Page 7.
[2] Editions Peter Hammer, Wuppertal, 2006.
[3] Après avoir présenté le livre comme « mine de renseignements et d'éclairages, non seulement sur la vie et l'œuvre du poète africain d'expression française qui a présidé aux destinés du peuple sénégalais pendant deux décennies, mais aussi sur l'histoire de l'évolution politiqueet culturelle du Sénégal et l'ancienne AOF entre 1900 et l'indépendance politique du pays, avec une édifiante référence aux premières bases militaires qui ont pris l'idée à la naissance de la ville de Saint-Louis du Sénégal », Khady Fall Diallo poursuit : « le livre (…) est composé de quatorze parties plutôt équilibrées puisque contenant chacune entre vingt-et-une et vingt-cinq pages ».

textes y afférants, aussi bien dans le domaine des sciences sociales que littéraires. Parmi les auteurs de ces textes évoquée par Riesz on peut citer, Robert Randau, Lamine Diakhaté, René Maran, Jean-Richard Bloch, Luci Cousturier, Léon Gontran Damas, W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Claude Mac Kay, Aimé Césaire, Ousmane Socé Diop, Robert Delavignette, Marcien Towa, Pathé Diagne, Richard Wright, Frantz Fanon, Cheikh Anta Diop et Wole Soyinka.

« Relativement à ce dernier, Riesz montre comment dans son ouvrage intitulé « The Burdan of Memory, The Muse or Forgiveness » paru en 1996, le Nigérian Prix Nobel de littérature qui veut rendre hommage à Léopold Sédar Senghor et à Martin Luther King, trouve toutefois incompréhensible le fameux « accord conciliant » prôné par le poète sénégalais, notamment dans « Hosties Noires » (1948) ; un « accord conciliant » qui aurait les allures d'une théologie dont l'expression, sur le plan thétorique, au lieu d'être la prêche, comme c'est le cas pour King, sera plutôt la poésie pour Léopold Sédar Senghor.

« C'est particulièrement dans cette poésie de Senghor évoquée progressivement tout au long de son livre que Janos Riesz perçoit par ailleurs les contradictions et les déchirements internes de l'homme politique sénégalais. Ce qui, selon Riesz, est effleuré avec délicatesse puis exprimé par des paraphrases dans les discours et les essais de Senghor, devient dans ses poèmes, des plaintes et des cris non voilés ».[1]

Nous avons parlé de révélation, à propos des travaux de Riesz sur Senghor. L'emploi du mot se justifie à propos de deux événements que, jusque-là, la critique se contente de mentionner sans apporter des précisions. Le premier de ces événements est la création du journal La Condition humaine. La lecture de Janet G. Vaillant fait comprendre que cette création est le fruit d'un compromis. A la suite du houleux congrès de la SFIO à Kaolack, Senghor accepte de rester au sein du parti, de reconnaître l'autorité de Lamine Guèye, à condition que soit reconnue l'existance de son courant dans le regroupement et que ce courant ait la possibilité de s'exprimer en publiant un journal. Quelle est l'orientation de ce journal ? Quel est son contenu ? Quel message véhicule-t-il ? En quoi contribue-t-il à éveiller la conscience des

[1] Idem. Nous sommes conscient que l'interprétation d'un livre à partir d'un compte rendu ne peut être qu'insuffisante. Cependant, dommage qu'à ce jour, le livre n'ait pas été encore traduit en français. Nous nous sommes entretenu avec l'auteur sur cette question. Sa réponse a été : « J'espère que du côté de Dakar ou de Bamako, cela sera fait. J'en laisse le soin aux chercheurs africains ». Khady Fall Diallo qui a fait du livre une présentation pourrait peut être réaliser cette tradition avec l'appui du département d'allemand de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar.

colonisés ? Voilà les questions auxquelles Riesz permet de répondre en publiant des articles de Senghor tirés de quatre numéros du journal en question.[1]

Le second événement est relatif aux précisions sur l'action de Jahhnein Jahn à Ibadan (Nigéria). Jusque-là, la critique s'étair limitée à faire comprendre, qu'avec son compatriote Ulli Beier et l'Anglais Gerard More, il avait réuni les jeunes producteurs nigérians au sein d'une association et autour d'une revue. Sur cette action, Riesz fournit d'amples précisions susceptibles d'éclairer davantage tout critique qui s'intéressait à la création littéraire en Afrique subsaharienne dans sa globalité, non, à partir des aires linguistiques. Ce que Riesz révèle avec l'action de Jehn au Nigéria, c'est qu'il y a eu une réelle influence de Senghor et de la génération de la négritude sur les jeunes écrivains anglophones des années 1950 [2].

Cependant, Riesz ne se limite pas à révéler des aspects de l'œuvre de Senghor restés jusqu'à lui non explicités. Il ne manque pas de formuler des jugements sur l'homme, sa création poétique st sur certains de ses poèmes.

Dans le chapitre de son livre **Astres et Désastres,** chapitre intitulé ***Le projet de la première négritude***, il situe Senghor par rapport à Césaire et à Damas en ces termes : « Comparé aux deux amis antillais, la première apparition du Sénégalais Léopold Sédar Senghor sur la scène littéraire se fait avec un certain retard. Quand parurent ses deux premiers recueils de poèmes, **Chants d'Ombre** (1945) et **Hosties noires** (1948) suivis pas la célèbre **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française** (1948), Senghor a déjà quarante ans, et s'est déjà trouvé plus d'une fois « sous les feux des projecteurs ». Depuis le milieu des années 1930, après avoir passé – premier Africain à le faire – l'agrégation en grammaire, il était président et porte-parole d'un groupe de jeunes étudiants et intellectuels africains à Paris. Au mois de septembre 1937, il se fit remarquer par deux conférences qui connurent une très forte résonnance et dont les auditeurs se souviennent longtemps après ».[3] Ce que Riesz évoque dans ces lignes, ce sont les débuts littéraires de Senghor, en particulier, ses débuts en poésie certes, mais, surtout, ses débuts de conférencier et, partant, d'essayiste. Les deux conférences en question sont celles qui lui permirent de développer deux thèses

[1] Ces articles sont disponibles sur la toile avec comme titre : **La création du Journal Conditions Humaine – Un tournant dans la vie de Léopold Sédar Senghor**. Mars 2011, 32 pages, illustrations en couleurs et noir & blanc.
[2] Op. cit. Pages 283-285.
[3] Idem. Page 225.

compémentaires : « le problème culturel en A.O.F. » et « la résistance de la bourgeoisie sénégalaise contre les écoles rurales populaires ». Si l'on sait que **Cahier d'un retour au pays natal** a été publié pour la première fois, en 1939, que **Pigments** lui est antérieur de deux ans, on en déduit que Senghor accuse un certain retard sur ses deux amis, dans le domaine de la production poétique. Mais Riesz contribue à établir un équilibre : même si le Guyanais et le Martiniquais se sont faits, les premiers, connaître comme auteurs de poèmes illustrant le message de la négritude, il demeure indéniable qu'avant eux , Senghor a acquis la notoriété aussi bien en France, avec sa participation au Congrès international de l'évolution culturelle des peuples coloniaux[1], qu'en Afrique noire, avec la conférence qu'il a animée à la Chambre de Commerce de Dakar.

Poursuivant sa comparaison entre les trois promoteurs du mouvement de la négritude dont les premiers textes, recueil de poèmes comme essais, sont analysés avec minutie, Janos Riesz décèle, entre eux, ces similitudes et des différences.

A Propos des similationa, il écrit : « Comme les poèmes de Damas et de Césaire des années 1930, ceux de Senghor, composés entre 1935 et 1945 et intégrés dans les deux premiers recueils, autorisent une lecture selon trois orientations et perpectives : (1) comme document autobiographique d'un Africain « assimilé » qui se met à la recherche de ses « racines » et à la « redécouverte de son royaume d'enfance » ; (2) comme réflexion sur la Négritude » qui se laisse résumer dans des questions telles que : qu'est-ce qui nous distingue, nous les Nègres, des Blancs Européens ? Comment pouvons-nous arriver à une juste appréciation des cultures et de l'histoire du continent africain et définir notre rôle dans la construction d'une jumanité (et d'un humanisme) future ? (3) comme réflexion historique et politique de l'histoire précédant l'époque coloniale, jusqu'à l'époque contemporaine, posant la question de savoir comment définir les relations des colonies actuelles, nations futures, et leur assigner leur place dans un monde à construire ».[2]

A travers ces lignes, Riesz cerne de près, la problématique de la négritude, non pas à travers les discours théoriques, mais, essentiellement, à travers les œuvres poétiques. Les « trois orientations et perspectives » à la lumière desquelles il a lu les premiers poèmes de Senghor, Césire et Damas, recouvrent les trois moments identifiés par Senghor dans la quête de

[1] Congrès organisé à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris en septembre 1937.
[2] Op. cit. Page 227.

l'homme noir pour son insertion dynamique dans une humanité reconciliée avec elle-même ; la redécouverte des valeurs civilisatrices du monde noir (le pèlerinage aux sources), la défense et l'illustration de ces valeurs, la participation à l'édiication de la Civilisation de l'Universel.

Cependant, si les trois propositeurs de la négritude ont des préoccupations communes, il n'en demeure pas mois que chacun d'eux à une personnalité qui doit beaucoup à ses origines.

Souligner les différences entre eux, par-delà ce qui les rassemble, a inspiré bon nombre de critiques, d'Aimé Patri et Jacques Rabemananjara et à Lilyan Kesteloot. Dordinaire, les critiques dégagent ces différences à travers les styles des trois poères, expressions de leur tempérament ou de leur engagement politique. Riesz les cerne à travers un thème : celui du retour [1] et, à ce propos, il écrit : « A la différence de Damas et Césaire, le « retour au pays natal » chez Senghor ne se fait pas sur le mode de la déception et du désenchantement, du dépit et du refus, dans le rôle de celui qui accuse et juge la situation intolérable ; mais dans une attitude d'humilité et de répentance du « fils prodigue » que le père rappelle à la maison pour lui demander de rendre compte de ce qu'il a fait dans les pays lointains, qui doit se laver de la « saleté de la civilisation », avant d'être admis à nouveau sous le toit de la maison paternelle. Le poème « Le Retour de l'Enfant Prodigue » fixe précisément ce moment de retour « sous la porte haute d'honneur » et les étapes suivantes de la réintégration du fils qui revient d'exil ».[2]

Généralement, lorsqu'on se fonde sur le thème de l'engagement politique pour comparer Senghor et Césaire, la comparaison est à l'avantage du second, même s'il arrive que, parfois, des voix autorisées s'élèvent pour rétablir un équilibre [3] Riesz intervient sur la question et, monobstant ce qu'un Mongo Beti, un Marcien Towa, un Stanislas Adotévi ou un Paul Dakeyo nt pu soutenir, il fait remarquer : « La Négritude senghorienne qui fut souvent accusée de manquer de courage et d'engagement politique, se révèle être, en maints endroits, d'une

---

[1] Les trois promoteurs de la négritude se sont rendus célèbres par le développement de ce thème : Césaire a rédigé **Cahier d'un retour au pays natal** (poème), Damas, **Retour de Guiyane** (essai) et Senghor, ***Le Retour de l'Enfant prodigue*** (poème). Et la différence est nette entre les sentiments éprouvés par les deux Nègres de la diaspora, d'une part et ceux éprouvés par Senghor d'autre part : là, déception, dégoût et rejet ; ici, ravissement.

[2] Op. cit. Pages 228-229.

[3] Si en Afrique Noire, Senghor, par ses détracteurs comme Marcien Towa, est présenté comme un réacttionnaire et Césaire, comme un révolutionnaire, le ton change lorsqu'on se trouve aux Antilles où reproche est fait à Césaire d'avoir accepté la « départementalisation » quand Senghor a conduit son pays à l'indépendance. Lors d'une rencontre sur la Négritude, Maryse Condé n'a pas manqué d'intervenir pour se démarquer de Césaire le Béninois Noureitine Tidjani Serpos avait le même grief contre Senghor. Sur la question, cf. Michel Hausser, op. cit., page 100.

brûlante on dirait presque « choquante » actualité. Ainsi de la « Lettre à un Prisonnier », datée *Paris, juin 1942*, dans laquelle Senghor semble crier du désespoir : « Je ne reconnais plus les hommes blancs, mes frères ».[1] Dans un autre chapitre de son recueil d'articles « **Astres et Désastres** »…, chapitre intitulé ***Thiaroye et ses (re) présentations littéraires***, [2] commentant le problème « Thiaroye » et le rapprochant d'un passage extrait de ***Défense de l'Afrique noire*** [3] Riesz concout : « Rarement, on a entendu Léopold Senghor parler d'un ton si dur et si âpre ».[4]

En définitive, concluant sa comparaison entre le poète sénégalais et « ses camarades des Antilles », Riesz écrit : « Senghor aussi a assumé le rôe d'un prophète et guide spirituel de son peuple – et au-delà, de toute l'humanité noire – et se prépare à de lourdes responsabilités d'homme politique, de député et finalement de chef d'Etat ».[5]

CONCLUSION

Pour n'être pas restée longtemps puissance colonisatrice, l'Allemagne n'a découvert que tardivement l'existence de la littérature négro-africaine moderne. Et uk be seraut oas excessis de soutenir que cette découverte s'est faite par l'intermédiaire de Léopold Sédar Senghor. Le poète négro-africain sera introduit dans le champ littéraire allemand et germanophone en deux temps : d'abord, en 1951, par l'intermédiaire de Jahneinz Jahn, ensuite, tout récemment, grâce aux travaux de Lüsebrink et de Janos Riesz.

En 1950, il est déjà célèbre dans les milieux littéraires français grâce à une série de circonstances favorables nées des conséquences de la Seconde Guerre sur les relations franco-africaines. La France veut « décoloniser sans décoloniser » et espère y parvenir en assimilant l'élite, littéraire comme politique, de ses colonies. Au sein de cette élite, Senghor est le meilleur représentant. Aussi lui favorise-t-on des déplacements à l'étranger. C'est dans ce cadre que le 1er décembre 1951, il est arrivé par l'Association franco-allemande de Francfor, dans le cadre d'un manifestation, pour donner une conférence. « Ambassadeur du peuple

---

[1] Op. cit. Page 230.
[2] Op. cit. Pages 115-132.
[3] ***Défense de l'Afrique noire*** est l'un des rares articles publiés par Senghor dans la revue Esprit. Il a été publié dans le numéro 112 de la revue et le ton y est des plus durs comme permet de s'en rendre compte ce passage cité par Riesz : « *Nous voulons une coopération dans la dignité et dans l'honneur,* sans quoi ce ne serait que « kollaboration », à la vychissoise. Nous sommes rassasiés de bonnes paroles – jusqu'à la nausée – de sympathie méprisante, ce qu'il nous faut, ce sont des actes de justice. Comme le disait un journal sénégalais : *Nous ne sommes pas des séparatistes*, mais nous voulons l'égalité dans la cité. Nous disons bien : *l'égalité* ».
[4] Op. cit. Page 124.
[5] Ibidem.

noir », il profite de l'occasion pour faire apprécier par un public allemand les mille et une facette de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française à travers la présentation de son anthologie.

L'événement serait resté sans lendemain si, dans l'assistance, un jeune critine allemand n'avait pas cerné tout ce qu'il pouvait tirer de cette conférence. L'anthologie de Senghor venait d'inspirer à Janheinz Jahn un vaste projet : produire une anthologie ouverte à l'ensemble de la nouvelle poésie nègre en langues européennes. Grâce à cette anthologie dont l'action sera relayée par la presse allemande, le public allemand va découvrir Senghor et, par la suite, cette découverte sera approfondie par les traductions en allemand de son œuvre poétique. Après la disparition de Jahn, les travaux sur Senghor, en Allemagne, furent repris dans le courant des années 1990 par Lüsebrink et, surtout, Janos Riesz. Grâce à ce dernier, les travaux de Jahn furent redécouverts pour être vulgarisés tandis que d'autres aspects de l'œuvre poétique de Senghor sont explorés.

RECEPTION HORS DE FRANCE ET D'AFRIQUE :
II. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE POÉTIQUE AUX ETATS-UNIS D'AMERIQUE

Ce chapitre sera introduit par deux opinions contradictoires sur la réception de Senghor aux Etats-Unis d'Amérique : la première opinion est de Senghor lui-même et, la seconde, de son exégète, Daniel Delas.

En mai 1974, Léopold Sédar Senghor se trouve à Paris, de passage pour l'Extrême Orient où il doit se rendre, en visite officielle en Inde, en Chine et en Corée du Nord. A l'époque, il était en froid avec les intellectuels français à cause de la situation, tant politique que sociale, qui prévalait au Sénégal. Six ans auparavant, à la suite des étudiants français, ceux de Dakar entrent en rébellion soutenue par les groupuscules de gauche qui, depuis 1958, ne cessent de s'agiter dans la clandestinité. Le pouvoir de l'Etat vacille. Or, Senghor a « récade bicéphale : gueule du Lion et sourire du Sage ». Pour le moment, la stabilité de l'Etat l'exigeant, le Sage s'estompe et le Lion se manifeste. La répression est dure, « sans faiblesse coupable » mais, non plus « ni violence inutile ». L'armée est appelée à la rescousse, l'université est fermée, les meneurs arrêtés, renvoyés des études, incorporés et envoyés au front à la frontière de la Guinée portugaise en lutte pour son indépendance, certains y périssent. A ces faits, sont venus se greffer, plus tard, le décès, en prison, dans des circonstances non encore élucidées, du jeune militant marxiste Oumar Blondin Diop et une sécheresse qui, à l'époque, éprouva tous les pays du Sahel.

Cet ensemble de faits eut, comme conséquence en France, une véritable levée de boucliers contre Senghor et son régime accusés de dérive totalitaire et de gestion calamiteuse des affaires de l'Etat par les intellectuels dont une quarantaine se regroupent pour signer ce que les autorités sénégalaises considéreront comme un libelle intitulé : **Qui se nourrit de la famine au Sahel** ? Il n'en fallut pas plus pour faire réagir Senghor et il réagira, au gré des circonstances. L'une de ces circonstances fut le congrès ordinaire de l'Union progressiste sénégalaise de 1973. En sa qualité de secrétaire général du Parti, il y présente un rapport au ton d'une virulence qui ne lui était jamais connue : **La néo-traite des nègres ou la seconde bataille de l'indépendance[1].** Après une violente sortie contre la civilisation occidentale héritière de la Grèce antique qui, non plus, n'est épargnée, il s'en prend aux négriers des

[1] Ronéo de la Présidence de la République du Sénégal (texte inédit).

temps modernes, les intellectuels français qui s'arrogent le droit de nous insulter alors que l'aide que nous apporte leur pays est insuffisante. Une autre manière de réagir a consisté à traiter ses adversaires par le mépris dissimulé derrière l'ironie comme Jean Suret Canale, historien d'obédience marxiste qui fut, dans les années 1940, membre du Groupe d'études communistes de Dakar, eut à le constater à ses dépens lors de la dernière visite qu'il rendit à Senghor, Président du Sénégal.[1]

Mais, dans le cadre de cette étude, la circonstance qui nous intéresse le plus est celle que se situe en mai 1974. Senghor saisit l'occasion d'une conférence de presse pour revenir sur la querelle et faire remarquer que les meilleures études réalisées sur sa vie, son œuvre et son action politique sont effectués, non en France, mais aux Etats-Unis d'Amérique. Cela se passe en 1974 et cette opinion se trouve accréditée plus de dix ans après. En effet le 18 octobre 1986, à l'occasion de la célébration de ses quatre-vingts ans, Philippe Sainteny, l'interviewant dans le cadre de son émission ***Livre d'or sur Radio France Internationale***, lui fait remarquer, à travers une question oratoire et à propos du public français : « Pensez seulement aux lecteurs. Est-ce que vraiment la littérature africaine a, aujourd'hui, je prends comme référence le pays qui est le nôtre, en France, est-ce qu'elle a le nombre de lecteurs qu'elle devrait avoir (…) Il me semble que c'est un peu calme ».

Avant cette interview, Senghor a eu l'occasion de revenir sur la question. En décembre 1974. Le temps ayant fait son œuvre, la brouille avec les intellectuels français s'est estompée et, le 11 de ce mois, il inaugure la Chaire des études francophones de la Sorbonne, saisit l'occasion pour se prononcer sur le peu d'intérêt des chercheurs français pour les œuvres littéraires négro-africaines :

> *… Il ne faut pas se le cacher, l'ethnologie et, plus généralement, la science française des civilisations sont menacées. Après les indépendances africaines de 1960, l'opinion publique française s'est, peu ou prou, désintéressée des Arabes, et surtout de l'Afrique. On s'est replié, sur l'Europe ou, au mieux, sur l'Euramérique, tandis que l'Amérique elle s'intéressait de plus en plus à l'Afrique. Presque toutes les grandes universités américaines ont, chacune, son African Studies Center, où l'on enseigne la Négritude dans ses versions française et anglaise aussi bien qu'africaine. J'ai interrogé le conservateur en chef des Archives nationales du Sénégal. Il m'a répondu que la moitié des chercheurs qui venaient y travailler étaient américains. Et, de fait, chaque*

[1] Cf. Colloque Cerisy la salle. Université de Metz, Centre de Recherches « Ecritures ».

> *année, les ouvrages sur l'Afrique publiés par les universités américaines, sont de plus en plus nombreux et meilleurs.*[1974 : 551].

Ainsi, Senghor déclare être mieux étudié en Amérique, aux Etats-Unis qu'en France. Son opinion, formulée en 1974 est contestée, trente deux ans après par Daniel Delas qui introduit une communication rédigée à l'occasion de la célébration du centenaire du poète [1] par ces mots : « Senghor n'est pas aussi connu en Amérique du Nord qu'en France et il n'y est guère considéré. Certes, deux anthologies de ses œuvres poétiques existent, sont disponibles en anglais (l'un traduit par Melvin Dickson, l'autre par Abiola Irele), certes le volume 1 de **Liberté** a été traduit par Wendell A. Jeanpierre ; et certes, la meilleure biographie du poète a été écrite par une universitaire américaine et récemment traduite en français [2] ; mais l'appui de la machine officielle de la francophonie gouvernementale française l'a plus desservi qu'autre chose. Il apparaît comme le représentant de l'intellectuel africain assimilé à la française qui, au bout du compte, reproduit, en croyant les renverser, les représentations coloniales. »[3]

Donc, deux opinions sur la réception de l'œuvre aux Etats-Unis, contradictoires. Nous reviendrons là-dessus, à la fin du chapitre, après les développements consacrés aux relations entre les Etats-Unis et l'Afrique noire, en générale ; entre les intellectuels et artistes américains et Léopold Sédar Senghor, en particulier.

I. DES CONDITIONS FAVORABLES POUR UNE RECEPTION DE L'ŒUVRE POETIQUE

Tout comme l'ex URSS et les Etats-Unis n'ont pas eu la même conception de la décolonisation, ils n'auront pas non plus la même attitude quand il s'agira de diffuser les œuvres des écrivains négro-africains. En ex URSS, cette diffusion va s'inscrire dans le cadre d'une politique gouvernementale de récupération dont le Congrès de Tachkent et ce qui s'ensuivit furent les illustrations. Aux Etats-Unis, à l'époque, encore ségrégationnistes, il était hors de question, de la part des gouvernements, de promouvoir une diffusion des œuvres négro-africaines. Enfin, contrairement à ce qui se produisit en ex Union soviétique où ces œuvres rencontraient des contrées jusque-là totalement tenues ignorantes de leur existence,

---

[1] ***Actualité de la négritude ou la postérité « américaine » de Senghor*** in **Senghor et sa postérité littéraire**.- Cercle de Recherches « Ecriture », Université Paul Vedaine, Metz, 2006.
[2] VAILLANT (J.), **Vie de Léopold Sédar Senghor**, Paris, Karthala, 2006, 446 pages (publié en anglais en 1990 aux P.U. de Harward) (Note de l'auteur en bas de page).
[3] DELAS (D.).- Op. cit. Page 123.

aux Etats-Unis, elles rencontrent un terreau favorable à leur réception et à leur diffusion. Ce terreau est constitué par l'existence, outre-Atlantique, d'une communauté afro-américaine qui, une fois affranchie du joug de l'esclavage et, parfois même, bien avant, s'est constamment rappelé ses racines africaines pour chercher à s'y ressourcer. Et, une fois l'indépendance acquise, il va se produire une sorte d'osmose entre les productions littéraires et artistiques des Négro-Africains, nègres de souche et des Négro-Américains, nègres de la diaspora.

L'intérêt des Afro-Américains pour les œuvres des Négro-Africains, en général, pour celles de Léopold Sédar Senghor, en particulier, se comprend aisément. Deux facteurs vont favoriser la diffusion du poète et penseur sénégalais aux Etats-Unis : un facteur d'ordre général et un facteur d'ordre personnel.

1. Le facteur d'ordre général : une communauté de destin

Le facteur d'ordre général découle de ce qui peut être considéré comme une solidarité de race entre Nègres de souche et Nègres de la diaspora. Outre Atlantique, les descendants d'esclaves transplantés d'Afrique ont gardé, longtemps vivace en eux, le souvenir du continent noir. Peu d'entre eux manifestèrent le désir d'y retourner. Mais beaucoup d'intellectuels et d'artistes parmi eux en ont fait une source de référence, dans leur lutte contre la ségrégation raciale : le singulier mépris du maître blanc qui les ravalait au rang de bêtes de somme. C'est la raison pour laquelle le contenu théorique de cette lutte comme ses différentes manifestations peuvent être considérés comme les signes précurseurs de la négritude comme le fait remarquer Bernard Zongo : « Tous les chercheurs s'accordent pour inscrire les sources de la négritude dans les mouvements de libération initiés par les Noirs-Américains après l'abolition de l'esclavage comme le reconnaît Senghor lui-même : « Je ne serais pas complet si j'oubliais l'influence sur nous (…) du mouvement culturel négro-américain du **New-Nègro** ou de la **Negro-Renaissance** (1988-138) (…) On pourrait alors parler de négritude avant la lettre, puisque la naissance du terme est datée de 1931 sous la plume d'Aimé Césaire. »[1] Qui sont ces Négro-Américains susceptibles d'être considérés comme les précurseurs du mouvement de la négritude et dont l'audience au sein de l'intelligentsia négro-américaine va favoriser la réception de l'œuvre de Senghor ?

[1] ZONGO (B.)- ***La négritude : approche diachronique et glottopolitiqu****e* in **GLOTTOPOL**, n°3, janvier 2004.

La seconde moitié du XIX^{è} siècle peut être considéré comme le point de départ de l'intérêt manifesté par les chercheurs négro-américains pour l'Afrique. Situer leurs travaux dans leur contexte amène à faire le constat suivant : face à l'inhumaine condition qui était la leur, les Négro-Américains réagirent indifféremment : Marcus Mosiah Garvey a opté pour le *Come Back Africa*, le retour à l'Afrique ; le résultat en fut plutôt mitigé. Bookter T. Washington, recommandant à ses frères de couleur d'assumer l'infériorité raciale qui leur était imposée a choisi le développement séparé des deux communautés raciales ; régissant contre un tel choix, William Edgard Burghardt Du Bois prône la fin de la discrimination, l'intégration des Nègres avec leur originalité afin que les Etats-Unis soient un « melting pot » au sens réel du terme.

Et Du Bois peut être considéré comme le précurseur de la négritude aux Etats-Unis. Contrairement à la petite et à la moyenne bourgeoisie des nègres dont l'objectif est de s'assimiler aux Blancs, il proclame, avec fierté : « Je suis nègre, et je me glorifie de ce nom ; je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines ». Cette déclaration ne sera pas son seul point commun avec les militants de la négritude, dans les années 1930 à Paris. Comme plus tard ceux-ci le retiendront pour réalité, ce qui leur sera par la suite fortement reproché, Du Bois est partisan de la thèse selon laquelle, les Nègres, quel que soit le pays, le continent qu'ils habitent, constituent une seule communauté : colonisés ou victimes de la ségrégation raciale, tous ont à se libérer de la domination de l'homme blanc pour s'affirmer authentiques créateurs de culture.

Du Bois ne fut pas que précurseur de la négritude, il fut également un des pères du panafricanisme. Tout se passe comme s'il était assigné, en tant que militant, deux objectifs : réhabiliter le Nègre sur le territoire américain et rassembler tous les Nègres au sein d'un Etat unitaire allant de la mer des Caraïbes à l'Océan Indien [1]. Il n'atteindra pas ses objectifs. Mais son action sera poursuivie, dans le courant des années 1910 par des écrivains et artistes nègres regroupés de manière informelle au sein d'un mouvement que l'un d'entre-eux, Alain Locke, a dénommé *Negro-Renaissance* : la Renaissance noire. Les écrivains les plus célèbres du groupe, outre Alain Locke qui en rédigea le manifeste [2] sont : Sterling Brown, Cuntee Cullen, Langston Hughes, James Weldon Johnson, Claude Mac Kay, John Toomer. La *Negro-*

[1] Du Bois a été l'organisateur de cinq congrès panafricains.
[2] **New Negro**, tel fut le titre du manifeste de la *Negro-Renaissance.*

Renaissance Movement était constituée, fait constater Vaillant, d'un « groupe de poètes, de critiques, de la société et d'écrivains (…) unis de manière informelle par une préoccupation centrale commune : leur détermination, comme l'a dit Langston Hughes, à rejeter tous les complexes d'infériorité et de s'exprimer sans peur ni honte. »[1] En effet, dans un des morceaux choisis que Locke avait rassemblés pour rédiger son anthologie-manifeste, Langston Hughes avait écrit : « Nous, créateurs de la nouvelle génération nègre, nous voulons exprimer notre personnalité noire sans honte ni crainte. Si cela plaît aux Blancs, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe ».

Senghor a reconnu sa dette envers les militants de la Negro-Renaissance et à ce propos, Vaillant rapporte : « Le concept de « New Negro », fier de lui-même et de son héritage, déterminé à créer sa propre culture avait immédiatement séduit Senghor. Que des Noirs américains aient fait une déclaration aussi courageuse et commencé à agir en harmonie en écrivant de la poésie, de la littérature et de l'histoire l'autorisait à penser que des Noirs de langue française pouvaient en faire autant. » [2]

S'il est indéniable que Senghor a subi des influences venues d'Amérique, il est également indéniable que les militants de la *Negro-Renaissance* ont été informés sur l'Afrique. Dans son livre **Les Poètes nègres des Etats-Unis** [3] Jean Wagner cite trois facteurs qui ont contribué à la naissance et au développement du mouvement de la renaissance à Harlem dans la période de l'entre-deux guerres ; ce sont : l'influence de W.E.B. Du Bois, la réhabilitation du passé nègre à travers l'entreprise de Marcus Garvey et la découverte du nègre et de son art.[4]

Des trois facteurs, le dernier permet d'établir le lien entre ce qui se passait à Harlem dans les années 1920 et ce qui se passait, à la même période, sur le continent européen et, particulièrement, à Paris. En effet, « le moment était singulièrement propice à une réévaluation de l'héritage culturel nègre, car au lendemain du premier conflit mondial, le grand public d'Occident était en train de découvrir l'art nègre sous toutes ses formes. »[5]

---

[1] Op. cit. Page 126.
[2] Op. cit. Page 127.
[3] Editions Librairie Istra, Paris, 196, 631 pages.
[4] Op. cit. Pages 163-173.
[5] Et Wagner de citer les circonstances de cette découverte : « L'expédition punitive qui, en janvier 1897, avait pris la ville de Bénin en avait emporté entre deux et trois mille chefs-d'œuvre en bronze et en ivoire, qui étaient maintenant exposés aux musées de Londres et de Berlin. A Bruxelles, les visiteurs de l'exposition de 1897 avaient pu admirer un magnifique ensemble de sculptures et de masques africains. A Paris, la sculpture africaine fut saluée comme un art d'abord par un groupe de peintres qui avaient appris à l'apprécier dans les galeries de

Cependant, dans le courant de ces années 1920, l'intelligentsia négro-américaine n'est pas informée que sur les trésors de l'art africain. A l'époque, il existe toute une littérature qui, produite par des Nègres ou des Français, fait découvrir les Africains, d'où la remarque de Wagner : « Dans la littérature également, le Nègre était en vogue sur les deux rives de l'Atlantique. En 1920 parut à Paris **l'Anthologie Nègre** de Blaise Cendrars, où se trouvait réunie une collection de contes, légendes, fables, poésies et chansons des Noirs africains. L'année suivante, l'écrivain antillais René Maran obtenait le Prix Goncourt pour son **Batouala**, sous-titre « Véritable Roman Nègre », qui, aussitôt traduit en anglais, exerça une influence considérable parmi les Nègres des Etats-Unis. Lorsqu'en 1927 parut le **Voyage au Congo** d'André Gide, suivi en 1928 de son **Retour du Tchad**, l'Amérique noire crut voir se confirmer son impression que la France « retournait aux sources vitales et authentiques. »[1]

Compte tenu de tout ce qui précède et qui témoigne d'un véritable intérêt des Négro-Américains pour l'Afrique, qu'il s'agisse du panafricanisme de Marcus Garwey ou de W.E.B. Du Bois comme de la *Négro-Renaissance*, tout un ensemble de facteurs se trouvent réunis pour créer un climat propice à la réception de l'œuvre de Senghor aux Etats-Unis. Et c'est ce qui justifie que nous ayons employé l'expression « terreau fertile » pour la réception de cette oeuvre : les Négro-Américains soucieux de ressourcement ne pouvaient qu'être satisfaits de la production littéraire d'un Nègre de souche, considérant le succès de ce dernier comme un succès de toute la race.

2. Un facteur d'ordre personnel

Ce second facteur est constitué par les contacts établis par Senghor et les nègres de la diadpora alors qu'il était étudiant. De cela, il a été qquestion dans la subdivisions traitant des rencontres.

---

l'ancien Trocadéro ou chez le marchand Paul Guillaume dont la collection attirait tout un monde d'artistes : peintres, sculpteurs, décorateurs, musiciens et écrivains. Aux Etats-Unis, le collectionneur Albert C. Barnes venait de fonder à Merion, en Pennsylvanie, le Musée d'art nègre qui porte son nom. La revue culturelle nègre, **Opportunity**, fondée en 1923 par la National Urban League, s'était assuré la collaboration de Guillaume et de Barnes pour faire connaître l'art africain aux nègres des Etats-Unis. En mai 1924 et en mai 1926 elle publia des numéros spéciaux sur l'art nègre où figuraient aussi, entre les articles, des poèmes de Langston Hughes, Claude Mac Kay et Lewis Alexander inspirés par l'Afrique. (Op. cit. Pages 174-175).

[1] Op. cit. Page 175.

II. TOUTEFOIS, UNE MISE EN GARDE : CELLE D'OBATALA

Comme précédemment annoncé, cette réception sera facilitée par un ensemble de facteurs, de manifestations, dont les origines remontent au XIXè siècle : le *Negro History Week* de Carter Godwin Woodson, l'action de W.E.B. Du Bois, celle de la *Negro-Renaissance*. Ces différentes manifestations favorisent une bonne réception de l'œuvre de Senghor dans la mesure où elles ont, en commun, les objectifs suivants : « inculquer aux Noirs l'amour d'eux-mêmes ; promouvoir la connaissance de l'histoire des Noirs ; enseigner les diverses contributions des Noirs à l'histoire (…) du monde ; diffuser les arts et la culture nègre en général en organisant pour ce faire conférences, symposiums, exposés et expositions. »[1]

Cependant, il est important de noter qu'à l'exception de Marcus Garvey, aucun leader ne prône un retour en Afrique ; la lutte consiste à rester attaché à ses racines culturelles africaines mais en les vivant sur le territoire américain. Or, l'œuvre poétique de Senghor contribue à faire découvrir ces racines. Cependant, ici, tout comme en ex Union Soviétique, la réception ne va pas sans procès et, comme procès contre cette fidélité à ses racines africaines, nous avons retenu celui instruit par J.K. Obatala, qui fut, dans les années 1970, professeur associé et président du département des études négro-africaines à l'Université de Californie et le procès instruit par le romancier Richard Wright lors du Premier Congrès des artistes et écrivains du monde noir.

C'est dans l'article intitulé ***La fin d'un romantisme*** [2] qu'Obatala formule son opinion. Il ne s'agit pas d'une attaque contre l'œuvre de Senghor, mais, plutôt, d'une sorte de mise en garde contre ses frères de couleur tentés par ce qui s'apparente à un aspect du programme de la négritude. Son intention est de sensibiliser au danger qu'il y aurait pour les Négro-Americains à vouloir résoudre leurs problèmes sociaux par un retour au passé. A ce propos, il écrit : « La fuite du temps favorise les nostalgies romantiques. Le bon vieux temps paraît de plus en plus beau au fil des ans et certaines époques rebaptisées grand siècle ou âge d'or se parent de tous les attraits aux yeux de certains romantiques qui, à les en croire, souhaitent le retour à ces ères bénies. Les nationalismes culturels (…) ne représentent qu'un aspect des multiples tentatives des Afro-Américains pour trouver une solution aux difficiles problèmes du pouvoir et de l'identité dans la société américaine. Perdant l'avenir de vue après la vague

[1] **Afrikara, regards alternatifs sur les mondes d'hier, d'aujourd'hui et demain** numéro du mercredi 26 mai 2010.
[2] **Jeune Afrique**, numéro 75.

de violence apocalyptique des années 1960, ils se sont, en désespoir de cause, tournés vers le passé lointain de la race noire (…) Ils en ont tiré cette conclusion aussi fausse qu'irrationnelle que les solutions au problème noir américain se trouvait dans le retour aux coutumes et aux valeurs de l'Afrique traditionnelle ». L'on s'en rend compte, ces lignes d'Obata auraient pu être rédigés par n'importe quel détracteur de la négritude. En particulier, ce qui est reproché aux Négro-Américains nostalgique du passé de l'Afrique est la même chose que reprochent les intellectuels négro-africains marxisants à Senghor.

III. ET, BIEN AVANT CETTE MISE EN GARDE, LE MALAISE DE RICHARD WRIGHT

Le procès de Richard Wright contre la négritude telle que conçue et formulée par Léopold Sédar Senghor est antérieur à celui de J.K. Obata. Il a été instruit à Paris, en 1956, lors du Premier Congrès des Artistes et Ecrivains du Monde noir [1]. A l'époque, d'après Janet G Vaillant, Senghor « n'était plus le petit professeur de lycée qui écrivait des poèmes et des essais pour le petit monde des intellectuels parisiens, mais un personnage public qui mettait ouvertement ses idées sur la culture et sur la négritude sur la place publique. »[2]En effet, 1956 est l'année de publication de quatrième recueil de poèmes de Senghor, **Ethiopiques**, recueil où le poète se révèle « plus maître de sa vie que le poète de **Chants d'Ombre** et d'**Hosties**

---

[1] A propos de ce congrès, première manifestation du genre et réplique culturelle des congrès panafricains qu'organisaient William Sylvester Henri et W.E.B Du Bois, Bernard Mouralis écrit « Soixante-deux délégués participèrent aux travaux du congrès. Ils avaient été invités sans autre considération que le talent et le rôle joué sur le plan artistique et culturel. Le choix des délégués avait fait l'objet, de la part des organisateurs d'une attention toute particulière et se révélait judicieux. L'ensemble du monde noir, se trouvait représenté à Paris. La Diaspora tout d'abord avec des délégués venus des USA, de la Barbade, de la Jamaïque, de Cuba, du Brésil, de Haïti, de la Martinique et de la Guadeloupe. En ce qui concerne l'Afrique continentale, les pays anglophones étaient représentés par le Nigéria, la Sierra Léone et l'Afrique du Sud. Les pays sous domination portugaise étaient de leur côté représenté par deux délégations venues de l'Angola et du Mozambique. Parmi les pays francophones, on notait d'autre part, outre celle de Madagascar et du Congo Belge, la présence du Sénégal, du Dahomey, de la Côte d'Ivoire, du Soudan, du Niger, du Togo et du Cameroun. L'A.E.F., en revanche n'était représentée que par un seul délégué. Notons enfin la présence d'un délégué de l'Inde. »(Mouralis (B.).- **Littérature et développement**. **Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française.** Editions Silex, Paris, 1984, page 426).

Plus concise et à propos du même événement, Janet G. Vaillant écrit : « Le Congrès avait été organisé par Alioune et Christiane Diop de **Présence Africaine**. Ils avaient invité à Paris soixante écrivains et artistes noirs du premier plan venant des mondes de langue anglaise et de langue française, d'Haïti, des Antilles françaises, des Antilles britanniques, des Etats-Unis et d'Afrique. Les participants allaient des vieux amis de Senghor, comme Césaire et l'Américain Marcer Cook, au talentueux écrivain de la Caraïbe britannique, George Lamming, à des écrivains noirs américains tels que Richard Wright, et au psychiatre d'origine antillaise Frantz Fanon. L'existence même de ce rassemblement semblait confirmer les prémices de base de la négritude, à savoir que tous les Noirs avaient beaucoup de choses en commun (…). L'objectif déclaré était de discuter du passé et de l'avenir de la culture noire ».

[2] Op. cit. Page 339. Les autres citations de Vaillant ne seront plus référencées dans ce passage : mais se situent dans le chapitre, ***Vers l'indépendance***, de son livre, de la page 325 à la page 350.

noires » ; il s'est déjà prononcé, à travers une série d'essais, sur le destin de l'Empire français après la guerre et, député du Sénégal il est, au Palais-Bourbon, le chef de file des Indépendants d'Outre-Mer. Aussi, devant les participants au congrès apparaît-il auréolé d'un double prestige, politique et littérature, ce qui lui permet d'exposer ses idées sur l'esthétique négro-africaine « en tant qu'autorité reconnue et personnalité ».

Toutefois, si son exposé fut « une formulation limpide de son concept de négritude », les réactions dans la salle, divergèrent : deux camps se formèrent avec, selon Janet Vaillant, d'un côté, les délégués francophones et, de l'autre, leurs homologues anglophones et, dans ce contexte, tout se passa comme si « la langue n'est pas seulement une question de mots mais une manière de penser. » En effet, du côté francophone, « le prestige de Senghor était tellement grand (…), et sa position généralement tellement connue que cet exposé formel de son point de vue ne lui a attiré que des éloges ». Du côté des délégués en provenance des colonies ou anciennes colonies britanniques, la réalité était perçue autrement d'où cette remarque de Janet Vaillant : « Cependant, la réaction des participants anglophones a été tout à fait inattendue. Au cours de la séance de deux heures consacrée au débat sur la communication de Senghor, il est devenu évident qu'un grand fossé séparait les francophones de leurs homologues anglophones. Tandis que Senghor atteignait un degré d'abstraction élevé typiquement français, les anglophones essayaient de développer une approche plus concrète et plus pratique. » De cette remarque, la biographe de Senghor déduit : « Chaque groupe révélait à quel point il avait été influencé par la langue et la culture de ses colonisateurs (…). Alors que les francophones mettaient en évidence leur maîtrise de la théorie et de l'influence de l'existentialisme français et du marxisme, les anglophones s'intéressaient à des questions pratiques et à ce qu'il fallait faire maintenant. »

Sur ce procès de la négritude, Vaillant a situé le débat entre francophones et anglophones et ne manque pas d'arguments pertinents pour développer son point de vue. Cependant, elle nous paraît restreindre le champ de la confrontation. Le débat se situe, non entre francophones et anglophones, mais entre tenants de la nécessité d'un « pèlerinage aux sources » de la culture négro-africaine, donc, d'un enracinement dans les valeurs de terroir et les tenants de la nécessité d'agir sur l'existant *hic et nunc*. Il est certain que, Frantz Fanon qui était présent aux assises se sentait plus proche de Richard Wright que de Senghor. C'est la raison pour laquelle Bernard Mouralis choisit de situer les causes de l'opposition sur un terrain différent du conflit entre utilisation faite des langues des colonisateurs.

Mais, avant d'en arriver à ces causes, prenons connaissance de la manière dont l'auteur de **Littérature et développement** informe sur les différentes communications : « Les interventions faites au congrès révèlent en effet trois grands types d'approche des problèmes culturels négro-africains. Les uns, c'est le cas en particulier de Senghor, avec son texte célèbre « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine » se situent délibérément sur un plan général visant à élaborer une définition synthétique de la culture négro-africaine. D'autres au contraire préfèrent proposer au public des études de portée plus limitée mais plus précises, fruit d'un travail mené sur le terrain (…) D'autres enfin estiment nécessaire d'envisager ces mêmes problèmes sous un angle essentiellement politique et social. Cette tendance se dessine en particulier nettement dans les interventions des délégués venus des Etats-Unis et notamment dans celle de James Ivy, « The N.A.A.C.P. as an instrument of social change » et de R. Wright, « Tradition and Industrialisation. The plight of the tragic elite in africa ». Chez les francophones, cette orientation sera illustrée en particulier par les communications de Fanon, « Racisme et culture », et de Césaire, « Culture et colonisation » mais la perspective adoptée par ces derniers sera beaucoup plus radicale. »[1]

Cette citation aide à mieux situer le débat en le déplaçant du clivage entre francophones et anglophones pour l'amener sur le terrain des options avec une distinction entre trois options. Ainsi, les divergences n'avaient plus, comme cause, le fait d'être francophone ou d'être anglophone, elle résultait des choix individuels, ce que retient Mouralis quand il écrit : « Ces différences que l'on pouvait observer au niveau des méthodes d'approche survivent aux divergences politiques et idéologiques séparant ces derniers ».

Maintenant que le débat est mieux situé, examinons ce que Richard Wright reproche à Senghor. Janet G. Vaillant rapporte une partie de son intervention [2] lors du débat consacré à la communication de Senghor en le citant : « J'ai été stupéfait d'admiration par ce que Léopold Senghor a dit ici aujourd'hui… C'était un brillant discours et une révélation pour moi – un brillant qui se déversait dans un français limpide et impeccable sur la mentalité et la

[1] Op. cit. Page 427. A propos de ceux qui « préfèrent proposer au public des études de portée plus limitée mais plus précise, fruit d'un travail mené sur le terrain », Mouralis écrit : « C'est ce que l'on observe par exemple dans la communication de Paul Hazoumé, « La révolte des prêtres », consacrée à la fonction sacerdotale dans la religion dahoméenne, dans celle également du Nigérian Lasebikan, « Thetonal structure in Yoruba poetry », de A. Hampaté Ba, « Culture peule », ou du pasteur Ekello, « De l'importance de la culture pour l'assimilation du message chrétien en Afrique ».

[2] L'intégralité de cette intervention en anglais a été reproduite dans le numéro 8-10 du second semestre de l'année 1956, page 67 de la revue **Présence africaine**.

sensibilité de l'Africain ; - un monde poétique riche, dynamique, émouvant, tactile, rythmique. Pourtant tout en l'admirant j'ai senti naître en moi un malaise… Ce n'est pas de l'hostilité, ce n'est pas une critique. Je pose une question de frère. Je me demande à moi, un noir américain conditionné par le dur monde industriel, force abstraite du monde occidental… où je me situe par rapport à cette culture. Si j'étais d'une autre couleur ou d'une autre race, je pourrai dire tout cela est bien exotique, mais n'a pas de relation directe avec moi et je pourrais laisser dire. *Je ne le peux pas* ! Je suis noir et il est noir, je suis américain et il est français et c'est ainsi. Et pourtant, il y a un schisme dans notre relation, non pas politique mais profondément humaine. Tout ce que j'ai jamais écrit et dit a été en défense de la culture que décrit Senghor… et pourtant si j'essaye de me couler dans cette société, je me sens mal à l'aise ».

Finalement, la position de Richard Wright ne diffère pas fondamentalement de celle de J.K. Obatala. Aujourd'hui, avec le recul que permet le temps, il n'est pas excessif de soutenir que les promoteurs du mouvement de la négritude ont commis l'erreur de considérer que la situation de l'homme noir est la même sous toutes les latitudes, dans tous les pays. Or, ce qu'il est donné de constater est une différence fondamentale entre Négro-Américains, Caribéens, Afro-Brésiliens et Négro-Africains. Certes, ils ont eu à participer à la même culture et leurs créations artistiques et littéraires viennent constamment enrichir cette culture. Cependant, nul doute qu'ils ne réagissent pas de la même manière vis-à-vis de leur environnement. Pour un Négro-Américain comme Richard Wright, la culture décrite par Senghor est une culture inopérante, fossilisée.[1] Voilà la cause de son malaise quand il essaie de se définir en fonction de cette culture, la cause du procès intenté contre l'aspect « pèlerinage aux sources » de la négritude.

Se prononçant sur ce procès, Mouralis écrit : « Un premier clivage fut provoqué par la communication de Senghor, « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine ». Après avoir souligné les qualités de ce brillant exposé, Richard Wright déclara qu'il se sentait solidaire de la lutte que menaient pour leur libération politique et culturelle les peuples africains encore soumis à la domination coloniale mais ajouta que cette solidarité ne

[1] Du reste, Richard Wright ne fut pas le seul à s'élever contre les thèses des promoteurs de la négritude. En effet, toujours selon Mouralis : » Un deuxième clivage important se fit jour à la suite de l'exposé de Césaire, « Culture et Colonisation. ». Les délégués américains, notamment Mercer Cook et J.A. Davis, mais également des francophones comme Louis T. Achille reprochèrent à Césaire d'avoir établi une assimilation abusive en affirmant que les Noirs américains se trouvaient dans une situation de colonisés aujourd'hui au même titre que les Antillais ou les Africains ». Op. cit. Pages 428-429.

pouvait pour autant le conduire à considérer comme sienne la culture africaine dont L.S. Senghor venait de tracer le tableau. Citant son propre cas, le romancier insista sur le contexte historique et politique propre aux Noirs américains, montrant ainsi qu'il ne pouvait être question de partir d'une image abstraite et générale de la culture africaine, mais qu'il fallait au contraire analyser les diverses *situations* dans lesquelles se trouvaient aujourd'hui les différentes communautés noires de l'Afrique et de la Diaspora. Dans cette perspective donc, ce n'était pas la communauté – au demeurant discutable – de culture qui pouvait autoriser à réunir dans un même ensemble tous les Noirs du monde, mais la situation coloniale que l'Europe leur avait imposée. L'auteur de **Black Boy** devait en outre formuler de sérieuses réserves sur la culture négro-africaine traditionnelle, doutant en particulier que celle-ci pût permettre aux Africains de résister efficacement à la domination coloniale. »[1]

Contre la thèse de Senghor, Richard Wright a eu deux griefs : l'unicité de la communauté nègre de la mer des Caraïbes à l'Océan Indien est un leurre, des différences fondamentales entre les Nègres au sein de cette communauté doivent être prises en compte ; second grief, qui lui est commun avec Obatala, la référence à la culture à la négro-africaine traditionnelle n'est d'aucun apport à la solution aux problèmes que rencontrent les Nègres au XX^{è} siècle. A Paris, lors du Congrès mondial des Artistes Ecrivains du monde noir, les griefs des Négro-Américains, Wright et Cook, contre Senghor et Césaire, contiennent, en germes, les critiques qui, par la suite, seront formulées contre Senghor, et ce, des décennies durant.

IV.DIFFUSION DE L'OUVRE POETIQUE PAR-DELA LES PROCES DE RICHARD WRIGHT ET DE J.K. OBATALA

Dans les années 1950, Richard Wright a exprimé son malaise à la suite d'un exposé de Senghor sur l'esthétique négro-africaine : il n'arrivait pas à cerner ce en quoi le discours du Sénégalais le concernait, lui, le Négro-Américain. Vingt ans plus tard, J.B. Obatala mettait en garde ses compatriotes nègres contre les mirages d'un romantisme présentant l'Afrique noire précoloniale comme la solution aux problèmes engendrés par la ségrégation raciale. Cependant, malgré l'expression de ce malaise et de cette mise en garde, il existe une présence Senghor aux Etats-Unis, présence différemment appréciée par l'auteur lui-même et par un de ses exégètes, Daniel Delas : quand celui-là fait constater que les Américains s'intéressent à

[1] Op. cit. Page 428.

son œuvre plus que les Français ,[1] celui-ci déclare que Senghor n'est pas connu aux Etats-Unis. Voilà deux déclarations contradictoires à trente années d'intervalles ; déclarations contradictoires susceptibles toutefois d'être conciliées, dans la mesure où leurs auteurs possèdent chacun ses arguments.

Pour justifier sa présence aux Etats-Unis plus qu'en France, Senghor se fonde sur trois données. La première est constituée par « le recul en France de la science des civilisations, de l'ethnologie, après les indépendances africaines de 1960 », alors que, dans le même temps des *African Studies Centers* se développaient, outre-Atlantique, au sein de toutes les grandes universités américaines. La deuxième donnée se fonde sur la nationalité des chercheurs étrangers qui fréquentent les Archives Nationales du Sénégal : la proportion d'Américains est plus élevée que celle des Français. La troisième et dernières donnée a trait aux « ouvrages sur l'Afrique publiés par les universités américaines » : ils l'emportent sur les ouvrages publiés en France, tant par leur nombre et par leur qualité.[2]

La présence de Senghor aux Etats-Unis est attestée par des écrits pas toujours disponibles dans l'aire francophone. Ainsi, la consultation du numéro spécial de la revue **Notre Librairie** consacré à la littérature sénégalaise permet de recenser des titres comme **African Profiles** [3], **Léopold Sédar Senghor and the politics of Negritude** [4], **The Concept of negritude in the poetry of Léopold Sédar Senghor**, de Sylvia Washington Ba[5] ; liste qui peut être complétée par d'autres titres comme : **The Militan Black Writer** de Mercer Cook et Stephen E. Henderson,[6] **Encounter de West : the ideological Responses of Alexis S. Khoniakov and Léopold Sédar Senghor** de Janet G. Vaillant [7], **Negritude : Essays and Studies** de Bernard Foulon [8], **La Négritude : analyse critique** de Gregory Rigsby [9] **Léopold Sédar Senghor** de Janice S. Spleth.

---

[1] Cf. sa conférence de presse en mai 1974 lorsqu'il était de passage à Paris pour l'Extrême Orient.
[2] Sans doute Senghor fait-il allusion aux articles de journaux et de revues d'universitaires-chercheurs américains plutôt qu'à des livres produits par des Américains comme celui de Janet G. Vaillant. Pour ce qui est des livres, il serait surprenant que les meilleurs aient été produits aux Etats-Unis.
[3] Baltimore, Penguin Books, 1962.
[4] MARKOVITX (Irving Léonard).- New-York Atheneum, 1969.
[5] Princetown University Press, 1973.
[6] University of Harward.
[7] University of Harward.
[8] Hampton Institut.
[9] Howard University

A l'actif de Senghor aux Etats-Unis, Daniel Delas relève la disponibilité en anglais de deux anthologies de ses œuvres poétiques, la traduction du premier tome de la série des « Liberté » et la meilleure biographie du poète. C'est là un bilan qui paraît bien maigre, comparé à la liste fournie par la revue **Notre Librairie**. Alors se pose la question : y aurait-il contradiction entre les propos de Senghor reconnaissant que les Américains s'intéressent plus à son œuvre que les Français et le constat de Daniel Delas ?

Un examen minutieux de la situation permet de répondre par la négative. Et cela, pour deux raisons. D'abord, quand il est question d'études senghoriennes aux Etats-Unis, les deux hommes n'ont pas les mêmes critères d'évaluation : Senghor s'intéresse, en particulier, aux articles produits dans les *African Studies Centers* des universités dont les chercheurs n'hésitent pas à franchir l'Atlantique pour venir se documenter aux Archives Nationales du Sénégal. Delas ne prend en considération que les livres produits sur Senghor. Or, il serait certain que les articles sont en nombre si élevé par rapport aux ouvrages qu'il serait vain, voire fastidieux de les énumérer dans leur totalité. La deuxième raison permettant de soutenir qu'il n'y a pas de contradiction résulte de la lecture de la contribution de Delas aux textes réunis par Dominique Ranavoson sous le titre **Senghor et sa postérité littéraire** .[1] Le lecteur attentif ne peut manquer de relever que, dans le titre de la contribution, ***Actualité de la négritude ou de la postérité « américaine » de Senghor***, l'adjectif « américaine » est placé entre guillemets et, dans le texte de la contribution, après avoir posé la question : « Pourquoi, dans ces conditions, s'intéresser au destin « américain » de la négritude senghorienne ? » - à retenir, une fois de plus, les guillemets encadrant l'épithète « américain – le contributeur apporte la précision suivante : « L'adjectif « américain » ici utilisée n'a pas d'acception strictement géographique ; il pourrait être remplacé par « mondial » dans la mesure où les débats qui ont lieu en Amérique sur ces questions concernent aujourd'hui tous ceux qui, dans le monde, participent à la réévaluation du rôle de l'Occident dans les représentations liées à la traite, à l'esclavage, au fait colonial ».[2]

Du reste, la lecture de la contribution de Delas dans sa totalité ne manque pas d'être édifiante. L'intention n'est pas de mener une réflexion sur une présence de Senghor aux Etats-Unis, mais de mettre en exergue la réception faite de cette œuvre par des universitaires africains. L'adjectif « américain » pouvant faire diversion, il précise : « On pourrait aussi songer à

[1] Op. cit. cf. supra.
[2] Op. cit. Page 123.

utiliser l'adjectif « postcolonial », pour restreindre la réflexion aux débats qui ont lieu (en général en anglais) dans le cadre des *postcolonial studies*, entre intellectuels, universitaires et écrivains souvent d'origine africaine ou issus de pays colonisés ».[1]

A partir de cette précision, plutôt que de disserter sur la réception de Senghor aux Etats-Unis, Delas choisit de « revisiter le discours de la négritude »[2] estimant que : « si l'on veut prendre une juste mesure du discours de la négritude tel qu'il a été développé par Senghor, pour le confronter à la réflexion contemporaine, il importe de bien le situer dans son contexte ».[3] Certes, les écrivains auxquels Delas confronte Senghor se trouvent, pour la plupart, aux Etats-Unis. Mais, ce que l'on retiendra est que sa contribution diffère de celle que Janos Riesz a rédigée pour informer sur la réception de Senghor en Allemagne. C'est dans la conclusion de l'étude que Delas exprime clairement son objet : « Il s'est agi dans un premier temps de faire écho aux lectures faites de l'œuvre de Senghor pour montrer qu'il a été mal lu et tenter de sortir la négritude des clichés qui ont entretenu artificiellement le débat sur des bases erronées, pour restituer le discours senghorien et le confronter à quelques essayistes postcoloniaux dit « américains »[4].

Par conséquent, quand Delas parle de « la postérité « américaine » de Senghor », son objectif est d'étudier la manière dont des intellectuels africains installés aux Etats-Unis ont interprété la pensée de Senghor dans un contexte bien précis, celui des *postcolonial studies*. Ils ont, pour noms, Valentin-Yves Mudimbé, Achille Mbembe, Abiola Irele : un Congolais (Kinshasa), un Camerounais et un Nigérian. Ce qui se note, de leurs lectures, est que, si Mudimbé et Mbembe sont très critiques vis-à-vis de la négritude, Irele présente l'originalité d'être l'anglophone qui a su cerner ce qu'est la négritude par-delà les formules à l'emporte-pièces, les procès d'intention, les lectures partielles.

Delas aurait pu compléter sa liste d'intellectuels africains installés aux Etats par les noms de deux Sénégalais : l'historien Mamadou Diouf et le philosophe Souleymane Bachir Diagne.

Mamadou Diouf est professeur à l'Université de Columbia (New-York) où il dirige l'Institut for African Studies, un département de la School of International and Public Affairs. Comme

[1] Idem. Page 124.
[2] Idem. Page 125.
[3] Ibidem.
[4] .Op. cit. Page 133.

Mudimbe et Mbembe, lui aussi s'int intéressé à la postcolonie avec des livres comme **Le Nationalisme, le Colonialisme et les Sociétés post-coloniales**[1]**, Transitions démocratiques ou libérations politiques ? Perspectives africaines** [2]**, le Sénégal sous Abdou Diouf** [3]. Il donne des *african studies* et des *postcolonial studies* un définition fondée sur leur genèse et leur objet [4] et, contrairement à ses deux collègues, il ne donne pas, à propos de la négritude, dans « le débat sur des bases erronées », comme cela s'aperçoit à travers un entretien avec Ivan Jablonska publié sous le tirtre *L'Afrique et le renouvellement des sciences humaines* dans la revue **La Vie des idées**.[5]

A une question de Jablonka sur la négritude [6], sa réponse est la suivante « Je pense que c'est le métissage. La négritude, comme dit Senghor, est une formule réactive. La négritude senghorienne comme la négritude césairienne sont des formes de contestation et de narration occidentale. Césaire et Senghor veulent mettre l'Afrique dans un texte qui l'a expulsée. Ce n'est pas une tentative de reconstruire une identité autonome, mais c'est une volonté de réécrire la narration universaliste et de replacer l'Afrique, construite comme le côté obscur des Lumières dans cette narration. Ils refusent, l'universalisme autoritaire des Lumières, ainsi que sa sélection et sa sélectivité. La négritude n'est donc pas, contrairement à ce que les gens disent une formule essentialiste - La négritude est un discours essentialiste - critique pour réprendre une expression de Gayatre Spivak (qui est considéré comme un des trois membres du trimvirat postcolonial, avec Edward Said et Homi Bhabha). La seule manière de contrer

---

[1] Editions Karthala, Paris 1999.
[2] Codesria, Dakar 1998.
[3] Editions Karthala, Paris 1990.
[4] A la question posée par Jablonska : « Aux Etats-Unis et dans d'autres pays, il y a un ensemble de travaux très dynamique qui s'appellent les *African studies*. Quelle serait votre définition ? » Mamadou Diouf répond : « Selon la définition la plus simple, les *African studies* sont les études qui s'inscrivent dans un territoire géographique. Ells sont nées aux Etats-Unis dans le contexte de la guerre froide. Vis-à-vis de l'Amérique, l'Europe a constamment joué le rôle d'informatrice pour les régions et les questions coloniales. A la fin de la seconde guerre mondiale, l'Amérique s'et trouvée dans la nécessité de produire un savoir pour sa politique étrangère. Ce savoir s'est concentré sur des langues et des régions qui étaient des colonies ou d'anciennes colonies européennes. De nombreuses institutions ont été créées à la suite des initiatives de l'Etat fédéral. Le président Kennedy a joué un rôle très important en lançant toute une série de *task forces*, et ces *task forces* ont aidé les universités à créer, en dehors des études qu'on pourrait appeler orientales (textuelles et érudites) de véritables *areas studies*, des études régionales, qui ont privilégié les langues, les cultures et les systèmes politiques. Les études africaines sont nées dans ce contexte là, avec un investissement très important de l'Etat fédéral. Certains de ces programmes existent encore aujourd'hui, malgré les transformations du champ universitaire sous l'effet du développemet des approches thématiques et transnationales telles que les *global* ,*colonial*, *postcolonial* et *cultural studies*.
[5] Article disponible sur la toile à partir du lien www.laviedesidees.fr
[6] La question est la suivante : « Vous êtes un enfant de la négritude : celle de Césaire, de Senghor et, par delà les oppositions politiques, celle de Cheikh Anta Diop, partisan d'une histoire « négro-centrée ». Dans l'expression « identité noire » que certains intellectuels reprennent en France et ailleurs, ou dans la négritude, décelez-vous une forme de conscience nationale supraéthatique ou plutôt l'un des grands thèmes de la postcolonité, qui entre en résonnance avec l'hybridation, la symbiose et le métissage ? »

l'essentialisme des lumières consiste à créer un contre-essentialisme, qu'elle appelle « critical-essentialism » et qui permet effectivement une posture critique radicale. Césaire défend cette idée en disant qu'il faut à la fois refuser l'universialisme abstrait et les exigences particularistes, qui sont pour ainsi dire fondamentalistes. Senghor, lui, dit que l'universalisme est un projet et que ce projet doit être alimenté. Il est alimenté par ce que Césaire appelle « les contributions au rendez-vous du donner et du recevoir », auxquelles toutes les sociétés doivent être invitées ».

Par plus d'un point, ces considérations sur la négritude recoupentcelles de Delas. En particulier, quand il est question d'essentialisme.[1] Le même recoupement se note avec certaines idées de Souleymane Bachir Diagne.[2]

Delas s'est proposé de « restituer le discours senghorien ». C'est bien ce que Diagne aussi propose, avex la publication de **Léopold Sédar Senghor : L'art africain comme philosophie** [3], une lecture de Senghor débarrassée de tout préjugé idéologique en précisant : « De l'œuvre d'Aimé Césaire, Patrict Chamoiseau et Raphael Confiant ont écrit qu'on allait apprendre à la lire « sans clausser les lunettes de la Négritude ». Cela est tout aussi vrai de Senghor : il ne faut pas se donner la Négritude trop vite, affronter les formules trop bien connues à qui on la résume. Ainsi, on se gardera aussi de critiquer trop rapidement, en pamphtéraire, et trop massivement l'essentialisme, le racialisme etc. Il faut d'abord savoir retrouver l'attitude première, la posture herméneutique que Senghor a adopter dès ses

---

[1] A propos de l'essentialisme que l'on reproche aux théoriciens de la négritude, Delas écrit : « C'est le reproche le pls fréquent et apparemment le plus fondé. Quelques correctifs ne sont toutefois pas non plus inutiles là aussi ». (Op. cit. Page 127). Et de poursuivre, en conclusion au correctif : « Il n'y a donc pas eu simple renversement mais élargissement et approfondissement pour une idée nouvelle de l'homme, un homme qui ne soit plus être de raison mais être-en-relation. La négritude ne se contente pas d'affirmer le Nègre face au Blanc, elle déconstruit l'un et l'autre, dans un projet ambitieux et essentiel. Comment d'ailleurs réduire la Négritude à un essentialisme si elle inclut comme une dimension essentielle le métissage ? Senghor n'oppose pas l'émotion à la raison mais propose de « regarder la raison du point de vue de l'émotion et l'émotion du point de vue de la raison ». Il part de son expérience de métis culturel pour faire naître, de la rencontre des deux sujets culturels qui le constituent, un troisième terme, un autre, le métis. Senghor ne part pas simplement de son vécu. Il inclut l'expérience (et donc l'émotion) dans sa démarche. Elle lui sert à suspendre la représentation de la réalité, à ne pas considérer qu'il s'agit d'une donnée mais d'un opérateur au sens de Lyotard (…) Ainsi Senghor avance-t-il en négritude en vivant celle-ci dans et par le métissage. Ce métissage, il le désigne d'ailleurs d'une expression qui exprime bien sa vision vitaliste des processus qui le font : « symbiose culturelle ». En Miguel Angel Asturias, il voit la figure du dépassement par l'artiste de l'antithèse culturelle entre indigénisme et Hispanité, et de « cette véritable systole et diastole de notre vicissitude culturelle ». Op. cit. Pages 128-130.

[2] On a pu dire de Souleymane Bachir Diagne qu'il marche sur les traces de son mentor Senghor. En effet, comme ce dernier, après l'obtention du baccalauréat, il fréquentera, en hypokhâgne et en khâgne l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm d'où il sortira agrégé de philosophie. Docteur d'Etat es-Lettres, après des années d'enseignement au Sénégal, il se rend aux Etats-Unis où il sera, successivement, professeur d'abord à l'Université Northwestern d'Evanston (Illinois), ensuite à l'Université de Columbia (New-York).

[3] Op. cit.

premiers écrits pour répondre à la question (…) : que vent dirent les masques africains ? Que disent ces objets que l'on a appelé des fétiches lorsque les dieux en sont partis ? »[1]

CONCLUSION

En mai 1974, Léopold Sédar Senghor a exprimé sa satisfaction de la réception de son œuvre aux Etats-Unis d'Amérique et le déclin de l'intérêt des Français pour l'ethnologie depuis les indépendances africaines. En 2006, lors d'une manifestation organisée dans le cadre de la célébration du centième anniversaire de sa naissaice, Daniel Delas fait remarquer que Senghor est peu connu aux Etat-Unis. Entre les deux opinions, de prime abord, se décèle une contradiction. Cependant, une lecture attentive des arguments fournis par l'un et par l'autre autorise à répondre qu'en réalité, il n'y a pas contradiction. Pour étayer sa remarque, Senghor se fonde sur des faits qui ne sont pas ceux dont Delas tient compte pour formuler son constats.

Les arguments de Senghor et de Delas peuvent se lire sous l'angle de la complémentarité. Senghor fait constater que son œuvre est mieux étudiée par les chercheurs d'origine américaine au sein des Instituts of african studies des grandes univesités ; au contraire, Delas s'intéresse aux critiques formulées par des intellectuels africains résidant aux Etats-Unis pour les situer dans un contexte précis, celui des potscolonial studies, pour refuter ce en quoi elles sont excessives.

En définitive, aus Etats-Unis d'Amérique existent trois réceptions de l'œuvre de Senghor. La plus ancienne remonte aux années 1960. Elle est le fait de ceux qui se font nommer, aujourd'hui, non plus les Négro-Américains ou les Afro-Américains, mais les Africains Américains. Cette réception a été rendue possible par les contacts qui se sont établis entre le poète et ces derniers. Etudiant, il s'est lié d'amitié avec Mercer Cook qui sera, en 1960, le premier ambassadeur américain au Sénégal. Député, il a profité d'un séjour à New-York lors d'une session annuelle des assises de l'ONU pour rencontrer Langston Hughes. Entre-temps, lors du Premier congrès mondial des artistes et intellectuels du monde noir, il avait fait ample connaissance avec les membres de la délégation américaine [2], dont Richard Wright. Ces

[1] Op. cit. Page 9.

[2] De cette délégation était absente le plus illustre des intellectuels négro-américains de l'époque, Du Bois. Taxé de communiste par le gouvernemnt fédéral, il s'était vu retirer son passport. A Paris, les membres de la délégation américaine eurent à se plaindre de la qualité de l'accueil qui leur était réservé et surent gré à Léopold

intellectuels seront les premiers à favoriser la réception de son œuvre aux Etats-Unis. La deuxième réception est celle des « Albo-Américains » sur lesquels le public uniquement francophone possède peu de renseignements à cause des barrières linguistiques. A ce groupe appartient celle qui, actuellement, est considérée comme la meilleure biographe de Senghor : Janet G. Vaillant. Enfin, la troisième réception est celle des intellectuels d'origine africaine prof essant dans des universités africaines. S'inscrivant dans le cadre des african studies ou, encore, postcolonial studies, ils étudient Senghor, soit pour rejeter ses thèses – cas d'Achille Mbembé ou de Valentin-Yves Mudimbe – soit situer ces thèses dans leur contexte en incitant à les lire sans oeullères – cas d'Abiola Irele, de Mamadou Diouf, de Souleymane Bachir Diagne.

Sédar Senghor, député, de les recevoir à déjeuner et de mettre l'instant à profit pour les réconcilier avec les organisateurs. Cf. Janet G. Vaillant, op. cit.

RÉCEPTION EN AFRIQUE NOIRE

La réception de l'œuvre poétique senghorienne par les Nègres de souche a débuté à Paris avec des hommes comme Gabriel d'Arboussier, Cheikh Anta Diop ainsi qu'avec les étudiants noirs regroupés au sein de la FEANF. Cela s'est étendu, de 1949 à 1962. Tous reprochaient à Senghor d'avoir produit une œuvre poétique en marge des préoccupations des masses africaines. Sur le continent, et cela pour des raisons tenant à la nature du colonialisme, régime ne favorisant nullement la libre circulation des idées ni la libre expression de celles-ci, ce n'est qu'après les indépendances que des critiques commenceront à se prononcer sur cette œuvre. Aujourd'hui, consacrer une étude à la réception de l'œuvre poétique senghorienne amènerait à placer cette étude sous le signe de deux manifestations : la dissidence et l'adhésion, deux mots antinomiques. En effet, tout le temps qu'il est resté homme politique, soit de 1945 à 1980, Senghor a suscité controverses et polémiques. Cela s'explique, non par ce que fut sa poésie en tant que telle, mais par ses prises de position. Tant qu'il s'était agi de lutte pour la renaissance culturelle du monde noir, Senghor se sentait à l'aise au milieu des intellectuels de sa génération. A partir de 1945, « tombé en politique » à son corps défendant, il a su donner à son militantisme une dimension politique. Malheureusement, sa politique n'a pas été comprise et en 1956, date de la publication d'**Ethiopiques**, mais, également, date de l'adoption de la Loi Cadre Gaston Deferre, il pouvait écrire et à juste titre [1990 : 133].

> *J'ai longtemps parlé dans la solitude des palabres*
> *Et beaucoup combattu dans la solitude de la mort.*

Qu'est-ce qui lui était reproché et qui a souvent entraîné le rejet de sa poésie ? En premier lieu, d'avoir écrit : « L'émotion est nègre comme la raison héllène ». Cette petite phrase construite sur le modèle de l'alexandrin, bien qu'il ne soit pas un vers – contrairement à ce que Cheikh Anta Diop en a dit – a servi de fondement au procès intenté contre Senghor par ses détracteurs. De ce premier grief découlent les autres. Cette phrase étant fréquemment citée pour assimiler Senghor a un complexé face à l'homme blanc amènera à justifier qu'il se soit déclaré en faveur du métissage biologique et culturel, en faveur de l'indépendance dans le cadre d'une confédération franco-africaine, qu'il se soit fait l'apôtre de la francophonie : autant d'options, autant de choix qui ne sont pas pour satisfaire une intelligentsia acquise au radicalisme de gauche et pour qui, toute solution aux problèmes des masses africaines passe par l'exécution de deux programmes que mettra en exergue le Parti Africain de

l'Indépendance à sa naissance en 1957 : un programme minimum consistant à arracher l'indépendance politique et un programme maximum consistant à instaurer, en lieu et place du capitalisme, une économie fondée sur le socialisme scientifique.

Telles sont donc les données à la lumière desquelles les contempteurs de Senghor ont émis leurs critiques.[1] A partir de ce constat, une étude consacrée à la réception de son œuvre poétique en Afrique noire pourrait être développée en se structurant en trois parties. Dans la première partie, il sera question de ce qui fut reproché à la poésie de Senghor et, dans la deuxième partie, l'examen sera centré sur les conditions et le contenu de la réception dans un certain nombre de pays. Ces deux parties seront complétées par une troisième qui traitera de l'adhésion à la poésie de Senghor. Mais auparavant, des lignes seront consacrées à la raison pour laquelle l'Afrique noire a accusé du retard dans la réception de cette poésie.

I. LES RAISONS D'UN RETARD

Si, dès 1945, à travers des articles de journal, des critiques français se sont prononcés sur son œuvre, en Afrique noire et, singulièrement au Sénégal d'où le poète est originaire, il faudra attendre l'après 1960 pour assister à la naissance d'une critique autochtone. Trois raisons justifient ce retard de la réception : l'analphabétisme des populations africaines, la censure coloniale, les conséquences de la politique d'assimilation culturelle.

1. L'analphabétisme des masses

La France n'a pas attendu la fin de la conquête coloniale pour ouvrir des écoles en Afrique. Cette ouverture s'est faire au fur et à mesure qu'avançaient vers l'intérieur des terres, depuis Dakar et Saint-Louis au Sénégal, les troupes d'occupation étrangère. Par la suite, l'école a été considérée, au moment de faire le bilan de la colonisation, comme une composante de « l'œuvre civilisatrice de la France outre-mer ». Un inspecteur général de l'Enseignement en A.O.F., Georges Hardy, n'est-il pas allé jusqu'à l'assimiler à « une conquête morale ? » [2]

[1] Il s'est agi, ici, en guise d'introduction au chapitre, de reprendre sous unr forme très concice ce qui a été dévéloppé au chapitre traitant des critères d'appréciation de l'œuvre poétique de Senghor.

[2] Georges Hardy est, avec André Davesne et Jeau Gouin, l'un des spécialistes de l'enseignement en Afrique occidentale française. Né en 1996, agrégé d'histoire et de géographie de l'Ecole normale supérieure, il est, en 1912, nommé Directeur de l'Enseignement par le Gouverneur général de l'Afrique Occidentale Française, William Ponty. Une année après sa nomination à ce poste, il fonde le **Bulletin de l'Enseignement de l'A.O.F**.

Cependant, il ne faut pas s'y méprendre. Incontestablement, l'école introduite par la France a favorisé l'émergence d'une Afrique moderne. Mais son introduction répondait non à une visée humaniste, civilisatrice, mais, plutôt à des fins essentiellement colonialistes comme Léopold Sédar Senghor n'a pas manqué de le souligner pour le dénoncer.[1]

Les possessions françaises d'Afrique au sud du Sahara ne furent pas, comme l'Algérie, des colonies de peuplement, mais des colonies d'exploitation vouées à la production de cultures de rente indispensable à l'industrie métropolitaine. Ainsi, le nombre d'expatriés étant très réduit, la décision fut prise de former, sur place, un corps d'auxiliaires pour aider à la gestion des colonies. Sur la question, le Gouverneur général de l'A.O.F., Albert Sarraut a eu des mots qui ne souffrent d'aucune ambiguïté : « Instruire les indigènes est assurément notre devoir (…) Mais ce devoir fondamental s'accorde par surcroît avec nos intérêts économiques, administratifs, militaires et politiques les plus évidents. L'instruction, en effet, a d'abord pour résultat d'améliorer la valeur de la production coloniale en multipliant, dans la foule des travailleurs indigènes, la qualité des intelligences et le nombre des capacités ; elle doit en outre, parmi la masse laborieuse, dégager et dresser des élites de collaborateurs qui, comme agents techniques, contre-maîtres, surveillants, employés ou commis de direction, suppléeront

---

dont il précise l'orientation dans le numéro de lancement en écrivant : « Plus encore qu'en France (…) il nous serait profitable de lier conversation (…) Nous élaborons petit à petit une pédagogie indigène, très différente de l'autre (…) Cette élaboration, nous allons la tenter en commun (…) Rapprochement des collaborateurs, coordinations des idées et des expériences, tel sera l'objet principal de ce Bulletin. » Ces lignes sont extraites de **Une Conquête morale. L'Enseignement en A.O.F.** Paris, Editions L'Harmattan, 2005, page 30.

[1] Dans sa première intervention à l'Assemblée Nationale Française, le 21 mars 1946 et dans un texte intitulé ***L'Enseignement base de l'évolution des peuples***, il a ces mots : *Si nous louons volontiers l'œuvre d'éducation que la France a entreprise dans les vieilles colonies, nous ne pouvons, par contre, nous empêcher de déplorer que les autorités locales de l'Afrique occidentale française n'aient pas été, sur ce point, à la hauteur de leur mission, il s'en faut de beaucoup.* (1971 : 9).

… l'une des plus graves lacunes de la Conférence de Brazzaville se trouvait au chapitre de l'enseignement, auquel on a cru devoir consacrer seulement une page et demie sur trente. Tout souci culturel, humaniste en est exclu. C'est ainsi que l'on proscrit l'usage des langues indigènes, que dans un mépris ignorant, on qualifie de « dialectes », ce qui est une monstruosité pour un linguiste. On pose, implicitement, que l'enseignement public n'a d'autre but que de former d'actifs producteurs et de bons petits fonctionnaires bien soumis à leurs maîtres (1971 : 9)

Que le nombre infime d'Africains fréquentant les lycées ne tienne pas à la faiblesse de leurs capacités intellectuelles, la preuve en est que les 1317 élèves des écoles primaires supérieures et les 517 élèves des écoles normales sont tous d'origine africaine. Le fait vaut d'autant plus par voie de concours.

Mais, là encore, malgré les apparences, on poursuit la même politique. Jusqu'à la dernière guerre, on ne voulait pas entendre du brevet supérieur pour nos normaliens, bien que ce diplôme, en France, fut exigé des futurs instituteurs et qu'un rapport de M. Dupont, ancien directeur de l'Ecole normale William Ponty eût conclu à la nécessité et à la possibilité de l'instituer en Afrique occidentale française. Maintenant que le baccalauréat est demandé à l'entrée des écoles normales métropolitaines, on nous offre, en Afrique noire, le brevet supérieur… à la sortie. Le principe qui dirige cette politique est d'une lumineuse clarté, même pour les primitifs que nous sommes. On fait de l'inégalité un principe de gouvernement en supposant, par tous les moyens possibles, à ce que des autochtones n'aient des diplômes d'Etat et puissent, en conséquence, occuper d'autres fonctions que subalternes. C'est le cas de répéter la phrase fameuse : « Votre ignorance faisait leur grandeur. » (1971 : 12).

à l'insuffisance numérique des Européens et satisferont à la demande croissance des entreprises agricoles, industrielles ou commerciales de colonisation. »[1] Dans cet ordre d'idées, il n'est pas étonnant qu'au Soudan Français, par exemple, les écoles aient porté les noms de : Ecole des otages, Ecoles des fils de chef et professionnelle. Très peu d'enfants noirs fréquentaient ces écoles d'où le nombre très peu élevé de lecteurs.[2]

Cependant, ce petit nombre de lecteurs avait des goûts très éclectiques. Aux auteurs du programme spécialement choisis pour lui [3] il lui arrivait d'orienter ses lectures vers d'autres horizons. Ainsi, un ancien élève de l'Ecole Normale William Ponty, Souleymane Diarra, informe sur ses lectures et celles de ses collègues : « Si nous nous intéressions aux auteurs français inscrits au programme d'enseignement officiel, nous avions également une forte propension pour la lecture d'ouvrages considérés comme subversifs, ou à tout le moins, accessoires, par les autorités administratives ou par l'encadrement pédagogique. Ainsi nous lisions avec une délectation sans cesse renouvelée les œuvres de la négritude militante, les

---

[1] SARRAULT (Albert).- **La mise en valeur des colonies françaises**. Paris, Editions Payot, 1923 page 40. Continuité dans la pratique : en 1935, dans une communication à l'Académie des Sciences Coloniales, le Gouverneur général Jules Brévié déclare : « … Nos écoles ainsi conçues nous donnèrent de nombreux collaborateurs d'un loyalisme éprouvé. »

[2] Du reste, ce n'est pas sans avoir surmonté une hésitation que la France s'est résolue à dispenser un enseignement à ses sujets colonisés. Cette hésitation et cette résolution sont exprimées par Jules Brévié en ces terme : « Fallait-il les (« nos écoles ») fermer comme d'aucuns le conseillaient ? Une solution aussi radicale, outre qu'elle n'était pas pratiquement réalisable, aboutirait à abandonner à leur propre inspiration l'éducation de nos sujets, aux initiatives des adversaires de la colonisation. Il ne s'agissait donc pas d'abandonner, il fallait reformer l'enseignement ».
D'autre part, enseigner le français aux colonisés n'était pas sans risque, d'où ce constat de Hardy : « Qui le croirait ? L'enseignement du français dans nos écoles indigènes a des ennemis nombreux, tenaces et, il faut le reconnaître, armés de solides arguments ». (Op. cit. Page 145). Parmi ces arguments, celui défendu par « des spécialistes de l'esprit colon, des négrophobes, des obscurantistes ». (Ibidem) Sur quoi se fondent ces derniers ? Hardy répond : « Ceux-là estiment qu'enseigner le français aux indigènes, c'est ouvrir la porte de toutes les révoltes et transformer notre colonisation en perpétuelles saturnales. Notre œuvre coloniale n'a de raison d'être, a leurs yeux, que si le noir demeure à la merci de notre exploitation. Il ne faut pas qu'il soit trop savant, qu'il puise dans des livres l'idée qu'il peut devenir notre égal et que notre supériorité n'a rien de magique ni d'absolu. Améliorons son sort matériel, c'est entendu, mais laissons à cet enfant son insouciance et sa candeur ; il vit en gaîté, c'est tout ce qu'il demande ; il nous enrichit de son travail et tout le monde est content. » (Ibidem) Hardy se déclare en faveur de l'enseignement du français mais reste prudent, estimant qu'on « ne doit pas nous faire perdre de vue les inconvénients qu'on nous signale, et (que) notre enseignement du français doit se pouvoir capable de limiter le danger ». (Op. cit. Page 149). Voilà pourquoi il recommande ; « … dès l'école, l'apprentissage de la langue sera considéré, non pas comme une fin en soi, mais comme un simple moyen d'acquérir des connaissances pratiques ; ce sont ces connaissances qui constitueront le centre d'intérêt de la classe. » (Ibidem).

[3] Un passage du livre d'Amadou Booker Sadji, **Le Rôle de la génération charnière ouest-africaine, Indépendance et développement**. (Paris, L'Harmattan, 2006), donne idée de ce que la France proposait comme lecture dans ses écoles en Afrique : « Elles sont probablement nombreuses les personnes de notre génération qui seraient encore aujourd'hui capables de réciter les chefs-d'œuvre comme ***Les Eléphants*** de Charles Marie Leconte dit Leconte de Lisle, ***Le Lac*** d'Alphonse de Lamartine (…), ***La Mort du loup*** d'Alfred de Vigny, ***Le Pélican*** d'Alfred de Musset, ***Les Conquérants*** de José Maria de Hérédia, ***Waterloo*** et ***Après la bataille*** de Victor Hugo, pour citer un petit nombre, sans compter les fables de La Fontaine et les texte dramatiques de Corneille, de Racine ». (Op. cit. Page 16).

publications de Présence africaine et en particulier L'**Anthologue de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**. » [1]

L'analphabétisme des masses était donc un sérieux handicap pour la constitution d'un public-lecteur et, par voie de conséquence, l'émergence d'une critique littéraire.

2. La censure coloniale

De la censure, il a déjà été question. Elle avait conduit à interdire de vente **Pigments** de Damas à cause du poème **Et coetera**. Elle ne s'exerçait pas qu'en France. Aux colonies, elle était encore plus rigoureuse. L'administration coloniale pouvait s'accommoder d'une littérature comme celle produite par l'élite intellectuelle saint-louisienne, elle était plus sourcilleuse quand il s'agissait de textes touchant à son autorité. Dans son autobiographie intitulée **Oui mon commandant**, Amadou Hampaté Ba, à l'époque auxiliaire de l'administration à Ouahigouya (Haute-Volta), a fait état de la surveillance policière à laquelle était soumise sa correspondance. [2] De même, dans son témoignage lors du Colloque international, organisé à l'occasion du Centenaire de la naissance de Senghor par le Centre d'Etudes littéraires francophones comparées de l'Université de Paris XII, Souleymane Diarra confie : « J'ai été particulièrement sensible aux écrits de Kéïta Fodéba, comme moi ancien élève de l'Ecole Normale William Ponty et comme moi, originaire de l'aire culturelle mandingue. Créateur du Théâtre africain de Kéïta Fodéba », en 1949, il fut un écrivain engagé dans la dénonciation de l'arbitraire colonial. Avec ses poèmes africains, il a transcrit en français des légendes, jusqu'ici contées, dansées, mimées, chantées par les griots des villages. Selon Pierre Seghers qui a publié ces textes en 1952 et en 1958, « ces légendes sont inséparables des airs qui les accompagnent (…) Ainsi « Minuit » par l'efficacité du style éducatif et narratif, reste un texte de référence dans la littérature africaine engagée, ce qui lui valut d'avoir fait l'objet d'une interdiction, pour subversion en Afrique Occidentale Française. La mise en scène de ce texte ne fut possible qu'après l'accession de la Guinée à l'indépendance. » [3] Enfin, à propos de la censure aux colonies, Fily Dabo Sissoko, jeune

---

[1] In **Léopold Sédar Senghor. Africanité – Universalité**. Editions L'Harmattan, Paris 2001, page 113.
[2] A propos de cette surveillance policière, cf. le Tome 2 de l'autobiographie d'Amadou Hampaté Ba : **Oui mon Commandant.**
[3] Op. cit. Page 113.

instituteur, a risqué, en 1924, la déportation avec la publication de son essai **Le Soudan français**. [1]

3. Les conséquences de la politique d'assimilation culturelle

Souleymane Diarra, dans son témoignage, a fait état de son engouement et de l'engouement de ses camarades de promotion pour la littérature négro-africaine. A propos de cette littérature, Papa Guèye Ndiagne a une autre perception. En effet, à propos de sa propre personne et de ceux de sa génération, il écrit « Absorbés que nous étions condamnés à assimiler sous peine de déchoir, il nous arrivait après les « travaux » d'une version latine ou d'une dissertation, de nous plonger dans la lecture rapide de quelques recueils de poésie négro-africaine. Et bien souvent nous inclinions à corroborer (les) jugements » des Français de l'époque selon qui la poésie négro-africaine est un « mélange atroce de mots sauvages et de français, d'exclamations et d'images bizarres (…) On ne sait jamais ce qu'ils veulent dire, ils se croient des surréalistes ». [2]

En définitive, la diffusion de l'œuvre poétique de Senghor en Afrique a, au début, souffert de trois handicaps : le nombre très réduit de lecteurs à l'époque, les barrières établies par la censure coloniale entre ces lecteurs et les œuvres produites en France et, enfin, une forme de mépris envers ces œuvres.

II. IDEOLOGIES POLITIQUES ET RECEPTION LITTERAIRE : DE QUELQUES CAS PARTICULIERS

Les quelques cas particuliers sont ceux de la Guinée, du Mali du Cameroun, du Congo-Brazzaville et du Bénin. Ces différents pays, à l'exception du Cameroun, ont, en commun, le fait d'avoir connu, en un moment déterminé de leur histoire récente, connu des régimes d'inspiration marxiste-léniniste de 1960 à 1989, ont figuré dans le camp caractérisé de « l'Afrique révolutionnaire ». Cependant, des nuances sont à prendre en considération. Si le Congo-Brazzaville et le Bénin se sont ouvertement déclarés marxistes-lénistes, le Mali a préféré s'en tenir à une formule très prudente en se présentant comme « socialiste » tout en

[1] Premier texte connu de Fily Dabo Sissoko publié dans **Europe**, volume 19 du 15 février 1929, pages 246-261 avec une préface de G. E. Monod Herzen.
[2] DIAGNE (Papa Guèye).- **Ethiopiques. Etude critique et commentée**.

évitant d'accoler une quelconque épithète à ce mot tandis que la Guinée a pratiqué le stalinisme en ne s'embarrassant d'aucun qualificatif à l'exception de « révolutionnaire » et de « populaire ». Mais, par-delà ces différences notables, les quatre Etats, dans la gestion des affaires du pays, avaient le même modèle : la modèle soviétique avec une excessive concentration des pouvoirs entre les mains d'un seul homme : le Secrétaire Général du Parti unique. Or, le modèle soviétique, en matière de créations culturelles, se traduit par le réalisme socialiste, dogme plus que manifeste dont les règles ont été formulées par Dimitri Jdanov, ministre de la Culture de Joseph Staline. Avec le réalisme socialiste ou jdanovisme, l'Etat contrôle la production et la consommation culturelles. Ainsi, les quatre pays dont il a été question, à l'exception notoire de la Guinée, sans pour autant interdire sur leurs territoires les œuvres de Senghor mèneront des politiques qui ne seront pas en faveur d'une adhésion à ces œuvres, ni politiques, ni « philosophiques », ni poétiques.

A côté de ces quatre Etats, le Cameroun retient l'attention par une forme de paradoxe avec, à la tête de l'Etat, des responsables acquis au libéralisme et à l'allégeance à Paris et, dans le monde des lettres, des intellectuels fortement acquis aux idées de gauche et qui, à l'endroit de l'œuvre de Senghor auront le même comportement que les quatre Etats susnommés attendent de leurs intellectuels.

Comment s'est manifestée, dans chacun de ces cinq Etats, une réception négative de la poésie de Senghor ?

1. Révolution démocratique africaine et négritude : le cas de la Guinée

Sékou Touré a régné en maître absolu sur la Guinée de 1956 à 1984, d'abord, comme vice-président du gouvernement territorial issu de l'application de la Loi-Cadre Gaston Defferre ; ensuite, comme président de la République. Autodidacte spécialiste de l'agitation populaire (agitpop), il a conçu la violence et la terreur comme moyens de conquête et de préservation du pouvoir. A la suite de la victoire du NON au référendum du 28 septembre 1958, la Guinée Française accède à l'indépendance. Mais Sékou ne se sent pas en sécurité. Une tentative de déstabilisation de son pouvoir est menée par la France à partir du territoire sénégalais. Ce fut le début d'un long différend entre Sékou Touré d'une part, Charles de Gaule, Houphouët Boigny et Léopold Sédar Senghor, d'autre part, ces deux derniers étant accusés d'être des

agents du néo-colonialisme et de l'impérialisme incarnés par le premier à travers son Secrétaire Général de L'Elysée, Jacques Foccart. C'est à la lumière de ce différend que s'éclaire l'ostracisme contre les œuvres de Senghor en Guinée. Sékou Touré, usant de sa radiodiffusion nationale baptisée « La Voix de la Révolution » comme d'un redoutable instrument de propagande émettant 24 heures sur 24, va s'attaquer aux options fondamentales de Senghor que sont : la négritude, le socialisme africain, la francophonie ; aux options fondamentales de Senghor, mais à la personne même de Senghor aussi. Certaines de ces attaques, toutes proférées et diffusées par la voie des ondes, peuvent être lues dans les seuls livres produits à l'époque en Guinée, les livres du « Responsable Suprême de la Révolution, Fidèle Serviteur du Peuple : le Président Ahmed Sékou Touré ».[1]

Ainsi, Léopold Sédar Senghor étant constamment présenté comme l'un des meilleurs produits de l'université française, Sékou Touré saisit cette caractérisation, la dévalorise en la retournant contre l'agrégé de grammaire. A propos des « régimes politiques et (de) l'éducation », répondant à la question : « Si vous estimez qu'il existe un système d'enseignement colonial, comment le définissez-vous ? » il déclare : « … quand certains colonisés universitaires, dans le contexte culturel et éducatif du colonisateur, se croient enfin promus à la dignité d'homme et demandent aux colonisateurs de les reconnaître comme tels, ils ignorent que le sentiment intime du colonisateur est celui du « dresseur de cirque » qui aurait réussi à apprendre au gibbon à se tenir à table ; « Mais nous avons fait de lui un licencié, un docteur, un agrégé… nous avons fait de lui un homme. »

« Le colonisateur fait référence à son génie « civilisateur », ce qui lui permet de dire : « Ce savant africain, ce poète, ce mathématicien, c'est nous qui l'avons formé, instruit, éduqué ». Pour le colonisateur, ce prodige culturel équivaut à avoir appris à un chimpanzé à monter à vélo ou à conduire une motocyclette.

« Mais il y a un autre aspect, infiniment plus grave, parce qu'il s'imprime dans l'esprit même des colonisés, c'est que le système d'éducation coloniale a pour objectif de transformer le colonisé en complice de la colonisation, au point de faire de lui le défenseur de la suprématie du colonisateur, même après la liquidation politique du système colonial. »[2]

---

[1] Tel était le titre officiel que portait le premier président de la République de Guinée.
[2] TOURE (Ahmed Sékou).- **L'Afrique et la Révolution**. Editions Présence africaine, sd, Paris, pages 205-206.

A travers ces lignes, nulle part, Senghor n'est nommé, mais sa présence est partout suggérée : on le découvre au terme de sa formation, revendiquant, au nom de la négritude, la réhabilitation de l'homme noir, se prévalant des titres que lui décernent les Français et se muant en défenseur de leurs intérêts, même après l'indépendance du Sénégal.

Outre le fait d'être un produit de l'université française, Senghor est, également, l'un des promoteurs de la négritude. Or, à la question : « Qu'est-ce que le concept de négritude ? » Sékou Touré répond : « La négritude est présentée par certains philosophes « désafricanisés » comme une donnée scientifique mobilisatrice. Or la « négritude est un non-sens que, malheureusement, on continue d'enseigner dans les écoles africaines. C'est une sorte de négation de nous-mêmes que cette définition du « nègre » par rapport à l'Africain (…) Le fait objectif, le fait scientifique, se subordonne au fait irrationnel et abstrait. » [1]

Le livre d'où sont tirées ces lignes, **L'Afrique et la révolution** est sans date ni lieu d'édition. Cependant, il ne serait pas excessif de soutenir que son édition est postérieure aux prises de position de Soyinka contre la négritude si l'on en juge par la phrase : « Chez les animaux, les bovidés ont-ils la même couleur ? Bien sûr que non ! Et l'on veut, à travers la couleur, déterminer la nature de l'homme ! »[2] Certes, le mot de « tigritude « n'est pas prononcé, mais l'homme d'Etat guinéen lui a trouvé une sorte d'adjuvent : la « blanchitude » et interroge : « Y a-t-il une « blanchitude », une âme blanche, une culture blanche, une liberté blanche, une justice blanche, une civilisation blanche. » [3]

La réponse à ces différentes questions étant évidemment, négative, Sékou Touré donne sa version de la raison pour laquelle la négritude a été proclamée : « Indéniablement, c'est donc par manque de conscience révolutionnaire que fut invoqué ou plutôt, inventé le concept de la « négritude ». Portant en nous le complexe d'infériorité, convaincus que nous n'avions ni civilisation ni culture, nous en sommes arrivés à croire que nous ne pourrions gravir les échelons de la culture, et de la civilisation qu'en nous définissant par rapport à ceux qui aliénaient notre personnalité. En agissant ainsi, nous leur permettions de nous abîmer dans un racisme que nous voulions antiraciste et nous leur donnions des armes nouvelles pour nous détruire et nous mépriser, en allant jusqu'à affirmer, à la face du monde, que « si la raison est

[1] Op. cit. Page 188.
[2] Ibidem.
[3] Op. cit. Page 193.

hellène, l'émotion est nègre ». Nous étions passés aux aveux : nous étions émotion, irrationalisme, illogisme, sinon déraison, et eux majestueusement héritiers des civilisations gréco-romaine, anglo-saxonne, germano-saxonne etc., ils étaient la « Raison ».[1]

Et la conséquence de tout cela, Sékou Touré la tire : « A travers cette « négritude » que nous revendiquions, nous assumions la disqualification dont ils nous affligeaient. Tel fut le drame, tel est encore le drame, puisque la « négritude » a la vie dure et qu'elle prospère encore dans certaines écoles, certains salons littéraires, certains clubs culturels d'Afrique. La « négritude » revue et corrigée, remise au goût du jour par le néocolonialisme, nous démontre, aujourd'hui, que nous n'avons rien de commun avec les Arabes d'Afrique, alors que nous avons tout en commun avec nos anciens colonisateurs, nos frères de la « Mère Patrie ».[2]

Les trois citations qui se suivent sont bien longues. Pourtant, d'autres extraits pourraient être produits pour faire ressortir la manière dont Sékou Touré pourfend la négritude. Du reste, la réponse à la question initiale « Qu'est-ce que le concept de négritude » s'étend sur huit pages. Elles sont si édifiantes du rejet de la négritude par Sékou Touré que nous avons choisi de les reproduire en annexe. Pour l'instant, limitons notre réflexion au bref commentaire ci-après :

Sékou Touré traite de la négritude dont l'ardent défenseur est Léopold Sédar Senghor. Dans son réquisitoire, il rappelle à plus d'un égard Voltaire rédigeant la fameuse ***Lettre à Rousseau.*** Les procédés employés sont, à la fois, l'ironie, la simplification et la déformation : ironie, avec l'emploi de ce « nous » qui, en réalité, renvoie à la seule personne de Senghor – moyen très pratique, non seulement pour ne pas nommer son adversaire, mais, surtout, pour le ridiculiser, se moquer de lui ; simplification, pour se rendre la tâche de déformation des idées de l'adversaire plus facile vu l'impossibilité d'engager la polémique sur ces bases objectives et, enfin, déformation qui consiste à faire dire à l'adversaire ce qu'il n'a pas dit, en réalité.

Léopold Sédar Senghor n'est pas que le chantre de la négritude. Il est, également, l'apôtre de la francophonie. Sur ce point également, mais, cette fois-ci, à travers des actes concrets, Sékou Touré va lui donner la réplique.

---

[1] Op. cit. Page 191.
[2] Ibidem.

Au lendemain de leur accession à l'indépendance, toutes les anciennes possessions françaises en Afrique subsaharienne ont retenu, comme langue officielle, le français. La Guinée ne fit pas exception. Mais, dix ans après le NON au référendum du 28 septembre 1958 – par nationalisme ou par rejet de la France, on ne sait – Sékou Touré fit adopter une réforme de l'enseignement qui introduisit, partiellement, les langues nationales guinéennes dans le système éducatif, soit, comme medium d'enseignement, soit comme matière enseignée. [1] A ce stade, rien qui puisse inciter à soutenir la thèse d'un quelconque rejet du français. Mais, par la suite, inspirée en cela, sans doute, par exemple de la Chine populaire, Sékou Touré institua la « révolution culturelle socialiste ». La conséquence de celle-ci sur les programmes d'enseignement se traduisit par un repli sur les langues nationales du primaire au supérieur [2] et le français devient langue étrangère.

Ainsi, à travers le discours idéologique et la pratique pédagogique, Sékou Touré a exprimé avec force son rejet des options fondamentales de Senghor : la négritude et la francophonie. Or, Senghor a caractérisé sa poésie par l'expression « nouvelle poésie nègre de langue française ». Par conséquent, une telle poésie ne saurait trouver droit de cité en République Populaire et Démocratique de Guinée. Senghor n'y sera évoqué que pour être conspué. [3]

2. Nationalisme politique et réalisme culturel : le cas du Mali

De la réception de l'œuvre poétique au Mali, il sera plus longuement question dans un dossier consacré à ce sujet et inséré dans les annexes. Ici, la question est abordée comme pour établir

---

[1] Dès les premières années de la réforme du système éducatif, les apprentissages de base (lecture, écriture, calcul) se faisaient dans l'une des langues nationales au cours de la première année, alors que le français n'était abordé qu'à l'oral. Puis au cours des trois années primaires suivantes, les élèves passent progressivement du français en tant que matière enseignée au français en tant que langue d'enseignement. Les langues nationales suivaient le processus inverse : de langue d'enseignement, elles devenaient des matières d'enseignement. A l'époque, cette réforme fut passée Sékou Touré pour un précurseur dans toute l'Afrique.

[2] Par la suite, la « révolution culturelle socialiste » modifia la politique adoptée dans les programmes d'enseignement. Le français cessa net d'être la langue d'enseignement au primaire. Dans chaque région, la langue « dominante » dut être enseignée dans les écoles primaires « … » ainsi, les langues nationales choisies devinrent langue d'enseignement à la place du français et ce, de la première à la huitième année, ainsi qu'une discipline de la neuvième année à l'université. Le mémoire de fin d'études supérieures en langue nationale ou traitant des langues nationales enrichient la documentation de l'Académie des langues de Guinée.

[3] Du reste, Senghor ne sera pas le seul écrivain mis à l'indexe en Guinée sous Sékou Touré. Cet homme aurait voulu édifier sur une table rase qu'il n'aurait pas agi comme il a agi à l'endroit de tout ce qui est écrit. Ainsi, au cours de l'année 1960, il ordonna une destruction massive de livres, journaux, documents administratifs, juridiques, archive, etc. dans tous les services publics. Les archives furent pillées et vidées et tous les autres documents furent brulés sous le contrôle d'un agent de la sécurité. Par la suite, l'importation de livres et de journaux étrangers furent interdite pour les particuliers. L'une des émissions les plus écoutées de l'époque par les Guinéens, la Revue de presse fut supprimée pour être remplacée par la Causerie du président ou il était le seul à parler.

une comparaison avec ce qui s'est produit en Guinée. Ce pays comme le Mali se sont retrouvés après la décolonisation dans le camp de l'Afrique dite révolutionnaire avec un grand penchant pour les modèles sociétique et chinois. Mais il fut donné de constater qu'au radicalisme extrémiste de Sékou Touré s'est opposé le pragmatisme de Modibo Kéîta. Cette différence apparaît dans la manière dont les deux hommes se sont déterminés vis-à-vis de Senghor et de certains de ses choix fondamentaux comme la négritude et le français.

La réception de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor au Mali est restée, très longtemps, dépendante de l'attitude des Maliens vis-à-vis de la colonisation française. Le Sénégal et le Mali ont ceci de commun qu'ils ont opposé une résistance farouche à la pénétration coloniale française. Mais, au Sénégal, une fois le souverain de Cayor, le damel Lat Dior Ngoné Latyr Diop vaincu et le bourba Djoloff, Alboury Ndiaye contraint à l'exil, le peuple s'est accommodé du fait colonial, l'a accepté et son élite s'est déclarée favorable à une assimilation qui placerait colonisateurs et colonisés sur le même pied d'égalité. Au Mali, la situation évolua autrement et l'installation des Français y fut plus difficile. La résistance y a duré de 1985 à 1923, de la bataille de Sabouciré [1] qui a ouvert la voie aux Français vers Bafoulabé, Kita, Bamako, Ségou Bandiagara et Tombouctou à la bataille de Talbi qui s'est conclue par la réédition de la dernière poche de résistance qu'opposaient les Dogons. Cependant, 1923 est également l'année de la publication du premier essai rédigé en langue française par un Malien. **Le Soudan français** de Fily Dabo Sissoko, essai jugé séditieux par l'autorité coloniale qui fut près de déporter son auteur. Et c'est le même Fily Dabo Sissoko, encore sur les bancs de l'Ecole Normale William Ponty de Gorée qui, commentant un passage de Télémaque écrit : « … aucun Etat, si puissant soit-il, n'a le droit d'en subjuguer un autre, quelle que soient ses intentions. Il en résulte que la colonisation n'a pas de fondement moral, que tout peuple asservi a le droit de secouer le joug ». [2] La suite est connue : Fily Dabo

[1] Au XIXè siècle, comme déjà annoncé plus haut, durant la période des explorations et de la colonisation, la ville de Tombouctou a exercé une certine fascination dans certains milieux européens. Les explorateurs de trois puissances colonisatrices l'avaient visitée : Laing pour la Grande Bretagne, Barth pour l'Allemagne et René Caillé pour la France. Seul le dernier réussit à y séjourner, en sortir vivant et regagner l'Europe. Elle devint « la cité mystérieuse ». Les Anglais, depuis la Gambie et les français, depuis Médine sur le Haut-Sénégal, cherchaient à l'atteindre en descendant le cours du Niger. Mais le second bief de ce fleuve n'était navigable qu'à partir de Koulikoro, à 60 km en aval de Bamako. Il fallait donc atteindre cette ville pour progresser vers l'Est. Seulement, si le royaume de Khasso était favorable à la présence française, celui du Logo, dont Sabouciré était la capitale, lui était farouchement hostile. Il fallut donc le détruire pour progresser vers le Niger et cela fut fait le 22 septembre 1878 par le lieutenant colonel Reybaud, à la tête d'une colonne de plus de cinq cents hommes de troupes appuyée par une artillerie contre laquelle la muraille de fortification ceinturant la ville, le « tata » ne put être efficace. La ville fut détruite au terme d'une héroïque résistance et son roi, Niamodi Sissoko, périt alors que sa garde le contraignait à gagner la rive droite du Sénégal pour s'y réfugier.

[2] SISSOKO (Fily Dabo).- **La Savane rouge**. Op. cit. Page 53.

Sissoko sera député du Soudan Français au Palais-Bourbon, comme Modibo Kéïta. A la tête des formations politiques que sont le Parti Progressiste Soudanais (PSP) et l'Union Soudanaise section territoriale du Rassemble Démocratique Africain (US-RDA), ils poursuivront, avec d'autres armes, la résistance contre la domination française.

Ce rappel historique introductif est destiné à préciser que, si au Soudan, les armes ont réussi à imposer la domination française, l'esprit du Soudanais est demeuré rebelle, constamment rebelle, à cette domination. Fily Dabo Sissoko et Modibo Kéïta seront tous deux, en un moment de leur parcours, considérés comme « sujets antifrançais ». Et cet esprit de résistance, avivé par le sentiment d'être les héritiers de glorieux empires médiévaux, n'a cessé de se transmettre de génération en génération tout le long du XXè siècle. Au lendemain de la seconde guerre, sous l'égide du PCF, les Groupes d'Etudes Communustes voient le jour dans plusieurs TOM dont le Mali. Beaucoup de futurs cadres politiques en seront des assidus. A partir des années 1950, il trouvera, dans la participation aux mouvements estudiantins, d'abords à Paris, ensuite à Dakar, le ferment dans lequel s'affirmer et se conceptualiser. A Paris, beaucoup d'étudiants soudanais seront féanfistes même si, à l'inverse des Sénégalais, des Camerounais, des Togolais, des Dahoméens, on ne les trouve pas toujours assumant des responsabilités dans les instances et organes dirigeants.[1] Ainsi, avec eux, s'est constituée une sensibilité de gauche qu'ils n'ont pas manqué d'insuffler à leurs cadets restés au pays et fréquentant les établissements d'enseignement secondaire, lors des cours de vacances et des causeries-débat qu'ils organisaient à leur intention. [2]

---

[1] La sous-représentation des Soudanais au sein de l'organe dirigeant de la FEAN peut s'expliquer par leur nombre plutôt réduit. Il fut un moment, dans l'histoire du mouvement estudiantin, où le bureau fut à dominante sénégalaise. Rien d'étonnant à cela si l'on sait que le Sénégal avait, en France et à l'époque, le plus gros contingent d'étudiants subsahariens. Il n'en demeure pas moins que des étudiants soudanais furent très actifs au sein du mouvement. En 1958, certains d'entre-eux furent membre du Parti Africain pour l'Indépendance (PAI), récemment créée et invitèrent les populations, notamment celles de Bamako, à voter NON au référendum proposé par Charles de Gaulle. L'un d'entre-eux, Ibrahima Ly, mathématicien de formation, illustra par son opposition au régine militaire (1969-1979) et en paya le prix : la déportation, épreuve qui lui inspira un livre, **Toile d'araignée** et l'exil à Dakar où il mourut. D'autres pratiquèrent l'entrisme et furent des acteurs majeurs des événements de mars 1991 qui mirent fin au régime de la IIè République du Mali. Parmi eux, Abdourahamane Baba Touré et Aly Nouhoum Diallo. Après mars 1991, le premier sera Président de la Cour Constitutionnelle et le second Président de l'Assemblé Nationale.

[2] Ces causeries-débats eurent un réel impact sur la jeunesse scolaire soudanais de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Les thèmes développés étaient inspirés par le combat que menait la FEANF en France : avant 1960, combat contre la colonisation, la Loi-Cadre et la Communauté Franco-Africaine, combat pour l'indépendance et l'unité africaine, après 1960, combat contre le néo-colonialisme et pour l'unité africaine. Ainsi, avant même de parvenir à l'Université ou en classe de philosophie, cette jeunesse découvrait les noms de Karl Marx, Fredrich Engels, Lénine, Staline, Mao Tsé-Toung, Fidel Castro et Ernest Che Guevara. Cet enseignement, accentué par l'orientation socialiste du régime de Modibo Kéïta eut, comme conséquence, une formation idéologique précoce rapprochant la jeunesse maliene d'hommes comme Ahmed Sékou Touré ou Kwame Krumah et le rejet de tout ce qui est Senghor, donc de sa poésie.

Ces différents facteurs eurent des conséquences sur la réception de certaines œuvres littéraires produites par des Sénégalais et particulièrement, sur la réception de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor.

Fily Dabo Sissoko fut le premier Soudanais à se prononcer sur des œuvres produites par des Sénégalais et sur l'intelligentsia sénégalaise. A propos de celle-ci, il a dénoncé des défauts ayant, comme noms, prétention, fatuité, absence de culture. [1] Ce qui leur est reproché est leur adhésion à la politique de l'assimilation. Son attitude vis-à-vis de l'élite intellectuelle sénégalaise des années 1940-1950 éclaire les données de la polémique qui l'opposa à Ousmane Socé lors du débat sur l'évolution des peuples de couleurs organisé par **Dakar-Jeunes**. Cette même attitude l'amènera à se démarquer des thèses de son collègue Amadou Mapaté Diagne, comme lui invité à participer à l'Exposition coloniale de Paris comme de celles d'Abdoulaye Sadji. [2]

Fily Dabo Sissoko a connu Léopold Sédar Senghor. Plus d'une fois, leurs chemins se sont croisés ; pas seulement dans la galerie des pas perdus du Palais-Bourbon, mais, également, à l'Exposition coloniale de Paris ou au cours d'un voyage à Madagascar. Il l'a connu et il l'a

---

[1] Cf. **Les Noirs et la Culture.** Op. cit. Pages 74-79.

[2] Hans-Jügen Lüsebrink dans **La Conquête de l'espace public colonial** donne d'intéressants renseignements sur la participation des intellectuels africains au Congrès international sur l'évolution des peuples coloniaux « qui eut lieu dans le « mois colonial » de l'exposition universelle de Paris de 1937. « Les seuls Africains invités à ce congrès, » écrit-il, « et les seuls représentants des « peuples coloniaux » étaient Léopold Sédar Senghor, Amadou Mapaté Diagne et Fily Dabo Sissoko (…). Les conclusions de Sissoko sont formulées sur un ton très virulent et polémique. Elles semblent viser d'une part la politique coloniale d'assimilation des années 20 incaernée encore lors de ce congrès par des personnages comme A. Mapaté Diagne et Denis Blanche, mais elles s'attaquent également d'autre part à la nouvelle politique éducative des années 30 et à sa conception d'une culture « franco-africaine » qui se trouvent à la base de l'intervention de C. Beart, A. Dirama et A. Charton et des articles journalistiques d'Ousmane Socé. » (Op. cit. Page 224) Si l'auteur de l'essai **Les Noirs et la culture** qui déclare, péromptoire, contre les conséquences (sic) culturelles des politiques de l'assimilation et de l'association : « Le Noir doit rester Noir, de vie et d'évolution » se démarque de deux Sénégalais, Amadou Mapaté Diagne et Ousmane Socé, il se rapproche d'un troisième et pas des moindres, Léopold Sédar Senghor comme le constate Lüsebrink : « Les deux contributions, celle de Sissoko et celle de Senghor, qui se heurtèrent, contrairement à celle de A.M.Diagne, à une opposition virulente des organisateurs du Congrès et dans la presse française, furent les seules, parmi toutes celles du « Congrès international de l'évolution des peuples coloniaux » auxquelles Ousmane Socé consacra plus que quelques brèves lignes dans son rapport sur le déroulement du Congrès paru dans le quotidien **Paris-Dakar**. A la position sans compromis de Sissoko (« Les *Crayons* sont absolus dans leur tendance comme dans leur conclusion), il opposa le concept d'une « civilisation franco-africaine » l'avènement de cette nouvelle civilisation au cours de ces vingt dernières années, accéléré sous l'influence des efforts entrepris en marière d'éducation, répondrait, selon Socé, a une logique universelle du développement historique, à laquelle les cultures africaines, relativement isolées avant la colonisation par les Européens, ne sauraient échapper. » Op. cit. Pages 224-227. De tout ce qui précède, Lüsebrink tire la conclusion suivante : « la controverse esquissée ici entre Senghor, Sissoko et Ousmane Socé constitua le cadre explicite d'un débat entre intellectuels africains que l'on pourra lire entre janvier et juin 1942 dans l'hebdomadaire dakarois *Dakar-Jeunes*. *Hebdomadaire de la Jeune France Africaine*. (Idem page 227).

lu, a dû déceler des convergences entre ses idées et celles de Senghor. Cependant, paradoxe auquel ne sera plus trouvée une justification objective, si les chemins se sont croisés, les hommes ne se sont pas fréquentés. Ni Senghor, ni Fily n'aiment être seconds. Aussi, chacun a-t-il choisi de s'en tenir à la lecture de l'autre. Dans sa production littéraire constituée de recueils de poèmes d'essais et d'ouvrages échappant à toute classification d'après les genres [1] il ne s'est prononcé sur l'œuvre poétique de Senghor qu'une seule fois. Dans un essai intitulé **Centenaire de La Case de l'Oncle Tom**, comparant Senghor et Césaire, il écrit : « Ainsi, la poésie de la « négritude » c'est-à-dire, de révolte d'un A. Césaire, n'a rien de commun avec la poésie des « Naëtts » de Senghor où le poème cerne le tréfonds de l'âme noire, comme en se jouant. »[2]

La réalité est que Fily Dabo Sissoko ne devait pas apprécier les manières très françaises de Léopold Sédar Senghor. Et cette réalité est valable pour la plupart des Maliens. C'est bien sans rémission aucune qu'ils manifestent leur rejet de celui qu'il considère comme « plus français que les Français ». Et cela a énormément nui à la réception de la poésie de Senghor au Mali, surtout si l'on sait que, par la suite, ce dernier fut considéré comme l'auteur de l'éclatement de la Fédération du Mali. Cependant, un certain nombre de facteurs vont intervenir pour amener à s'intéresser, petit à petit, à cette poésie.

C'est, d'abord, un discours de Modibo Kéïta, prononcé le 20 janvier 1961 devant l'Assemblée Nationale [3] : discours-bilan dans lequel sont exposées toutes les actions entreprises par le nouvel Etat depuis la rupture intervenue avec le Sénégal dans la nuit du 19 au 20 août 1960 [4] et envisagées des perspectives. Deux passages de ce discours retiennent

---

[1] Fily Dabo Sissoko a légué à la postérité une œuvre abondante. Si, dans cette production littéraire, **Coup de sagaie. Controverses sur l'Union française** est un recueil d'essais, **Les Noirs et la Culture**, un essai, **La Passion de Djimé**, un roman ; si **Poèmes de l'Afrique noire**, **Au-dessus des nuages** et **Les Jeux du destin**, sont des recueils de poèmes, l'œuvre qui le fit connaître, le mieux, **La Savane rouge**, de même que **Crayon et portraits** ou les deux séries de **Voix perdues** ne peuvent être classés dans aucun genre.

[2] **Les Noirs et la culture**. Op. cit. Page 15.

[3] La 1ère République malienne était de tradition IVè République française Modibo Kéïta n'était pas président de la République, mais président du Conseil de gouvernement. C'est en cette qualité qu'il pouvait s'adresser, directement, aux députés lors d'une séance de l'Assemblée nationale alors que la tradition geullienne de la Vè République veut que le président de la République s'adresse aux députés par l'intermédiaire de messages que les parlementaires écoutent debout.

[4] Comme pour signifier que sa sortie de la Fédération du Mali était irréversible, le Sénégal proclame son indépendance dès le 20 août 1960. Au Soudan, Modibo Kéïta préfera attendre. Il n'avait pas perdu l'espoir de reconstituer l'union, et avait sollicité, pour ce faire , l'intervention de l'armée française basée à Dakar, puis celle des troupes onusiennes. Il aura fallu attendre un mois pour qu'un congrès extraordinaire de l'Union soudanaise convoqué afin de tirer les conséqunces de l'éclatement de la Fédération du Mali prenne, trois décisions qui allaient décider de l'orientation politique du pays jusqu'aux événements de novembre 1968 ; ce sont : le retrait de la Communauté franco-africaine renovée, la proclamation de l'indépendance de la République du Mali,

l'attention, un passage consacré à la négritude et un second, à l'adoption du français comme langue officielle – à l'époque, il n'était pas encore question de francophonie. Dans ces deux passages, Modibo Kéïta se démarque nettement d'Ahmed Sékou Touré pour porter des appréciations positives sur la négritude et le choix du français comme langue officielle.

S'agissant de la négritude, l'orateur, qui n'est pas un universitaire, évite le débat et le développement. Il se limite à situer le mouvement dans un contexte précis, celui de la lutte de réhabilitation entamée par l'homme noir depuis le XIX^{è} siècle.[1]

Concernant le français, les propos sont plus développés et expriment le pragmatisme de leur auteur. Son nationalisme aurait pu lui inspirer, comme en Guinée, une volonté de rupture au nom de la « revalorisation » de nos langues nationales. Il n'en fut pas ainsi. Au lendemain de

---

nouvelle appellation du pays et l'option en faveur du socialisme collectiviste et planifié comme voie de développement socio-économique et culturel. C'est fort de ces trois décisions que Modibo Kéïta mit à profit le dernier trimestre de l'année 1960 pour affirmer la présence du nouvel Etat sur l'arène internationale à travers une série de visites dans les pays de l'Est et en Afrique du Nord quand ce n'étaient pas de réceptions de chefs d'Etat, révolutionnaires, pour la plupart, à Bamako. C'est de cette action diplomatique qu'il rendit compte le 20 janvier 1961, lors d'une séance de l'Assemblée nationale. Le texte de son intervention, inséré dans **Discours et interventions** (sdl) pages 19-35 est structuré comme il suit : « la politique internationale », « la politique économique. Vue d'ensemble », « la SOMIEX » (Société Malienne d'Importation et d'Exportation), « la banque populaire », « les mesures à prendre », « les problèmes culturels du Mali nouveau ».

[1] Voici ce qu'il en a dit : «Il y avait là un phénomène troublant de dépersonnalisation collective qui aurait pu entraîner la disparition totale de toutes nos valeurs culturelles, de toutes nos civilisation, si des hommes, des Africains ne s'étaient pas résolus à faire énergigement front pou lutter contre la mort spirituelle qui nous menaçait tous.

« C'est alors qu'est né le grand courant du Pan-Africanisme (*sic*), pour ne pas dire de la Négritude, les Africains de tous les continents et plus particulièrement ceux des Amériques, qu'un cruel accident historique avait éloigné de leut patrie originelle, ont d'une même voix, répondu à l'appel pressant de leur Afrique natale qui avait besoin du concours de tous ses enfants pour s'émanciper du joug de ses maîtres

« Nul, mieux que les Africains eux-mêmes, ne pouvait trouver les moyens d'expression propres à revaloriser leurs cultures et à réhabiliter le génie créateur de leur race.

« Le grand vent de liberté qui a déferlé sur le monde pendant la seconde moitié du XIX^{è} siècle et la première moitié du XX^{è}, devait permette aux Africains de prendre conscience d'eux-mêmes, d'inventorier par eux-mêmes, et pour eux-mêmes, leurs propres données culturelles, enfin, de définir l'étendue et les limites de leur contribution à la civilisation mondiale

« Hommes politiques, poètes, philosophes, unis par leur commune appartenance àa la grande famille africaine, se sont attelés avec foi et la conviction de patriotes, à la lourde et noble tâche de reconstituer notre riche patrimoine culturel.

« D'abord individuelle (c'est-à-dire le fait de penseurs ou d'hommes politiques isolés, que l'on qualifiait de « visionnaires »), la lutte pour une Afrique authentique est devenue collective et s'est inscrite au premier rang de préoccupations des organisations africaines de tous genres, depuis les cercles littéraires, jusqu'aux mouvements politiques les plus divers qui ont couvert l'Afrique, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest.

« Pourquoi un tel enthousiasme collectif ? Une telle détermination unanime ?

« Pour la raison bien simple, qu'il existe une personnalité africaine, une pensée africaine, des civilisations africaines et, pour tout dire, une culture africaine. »

l'indépendance, les pères fondateurs de la République du Mali ont retenu le français comme langue officielle et Modibo Kéïta s'est expliqué sur ce choix. [1]

Les propos de Modibo Kéïta sur la négritude et le français constituent une bonne disposition à l'égard de l'œuvre poétique de Senghor. Au nom de la politique de rupture d'avec la France, Ahmed Sékou Touré avait rejeté cette poésie. S'élevant au-dessus de la querelle politique, Modibo Kéïta incite à la lire. Lui et son équipe ne s'afficheront pas militants de la négritude. Mais, dans leurs déclarations, ils ne manquent pas d'en approuver le bien fondé. Issa Baba Traoré rédige une monographie sur la révolte des Bamanans du Bélédougou en 1914, l'intitule **Koumi-Diossé** et sollicite, de Modibo Kéïta, une préface. Lui donnant satisfaction, ce dernier écrit : « Monsieur Traoré, élargissant la voie de ceux qui veulent réhabiliter l'homme nègre, donne le témoignage du grand intérêt qu'il porte à l'histoire de notre Afrique. »[2] Cependant, sans rejeter la négritude, « les pères de l'indépendance » du Mali veulent se démarquer de Senghor notamment après l'échec de la Fédération du Mali. Mamadou Gologo, dans sa plaquette de poèmes intitulée **Mon cœur est un volcan** [3] se fait leur porte-parole en précisant que « (sa) négritude ne sera pas grammaticale ». L'allusion à Senghor, agrégé de grammaire ne fait aucun doute.

En 1962, la jeune République du Mali procède à une réforme de son système éducatif. Le souvenir des événements du mois d'août 1960 est encore vivace. Il n'empêche, Senghor est inscrit au programme dans les cycles de l'enseignement fondamental, comme dans ceux des enseignements secondaire et supérieur. En 1965, l'un des trois sujets de dissertation proposés au choix aux candidats de la première partie du baccalauréat a porté sur une comparaison entre la révolte des poètes surréalistes français et la violence de la poésie de Césaire. Voilà qui, par voie de conséquence, amenait à des glissements vers Damas et Senghor.

---

[1] « Pour faciliter la compréhension entre tous les peuples de la terre, nous ne jetterons d'exclusive sur aucune langue même si, pour des raisons pratiques évidentes, nous choisissons la langue française comme langue officielle.
« En effet, une langue est un instrument de travail dont aucune nation au monde ne peut revendiquer le monopole.
« Notre rôle à nous est de faire de ces langues des outils propres à traduire notre pensée dans les comaines les plus variés. Nous en ferons les vecteurs les plus fidèles de l'esprit africain.
« Ouvert à tous les vents du monde, notre pays saura tirer profit des données positives des autres civilisations, qu'elles soient de l'Est ou de l'Ouest. » Idem. Page 33.

[2] Cf. ***En guise de préface. Appréciations de Monsieur le Président de la République du Mali*** in **Un héros Koumi-Diossé.** Editions de la Librairie Populaire du Mali, Bamako, sd.

[3] Editions du Progrès, Moscou, 1961.

Les politiques ont instauré un climat propice à une réception de l'œuvre poétique de Senghor au Mali. Leur action sera relayée par celle des intellectuels, des professeurs du supérieur. Ils n'approuvent par tous et l'un d'eux, philosophie de formation, Mamadou Lamine Traoré, ressassant les diatribes de Marcien Towa contre Senghor n'a pas de mots suffisamment durs pour reléguer la négritude senghorienne au rang d'une idéologie mort-née[1]. En revanche, l'historien Sékéné-Mody Cissoko peut être considéré comme le premier Malien à s'être prononcé, par écrit, avec enthoisiasme, sur la poésie de Senghor. Dans son livre consacré à l'échec de la Fédération du Mali, il met en exerge les images du Mali médiéval telles que présentes dans cette poésie. [2]

Mais la contribution majeure à une bonne perception de l'œuvre poétique de Senghor au Mali viendra de l'Ecole Normale Supérieure de Bamako. Cette contribution sera le fait de son premier directeur, Bakary Kamian, de deux coopérants d'origine belge, Lilyan Kesteloot et Jean Carrette et d'une dizaine de professeurs maliens.[3] C'est réellement à partir de cette contribution que l'attitude de l'étudiant en lettres au Mali va connaître une évolution, laquelle évolution ira simplifiant grâce à une modification de l'horizon d'attente. En effet, le 31 décembre 1980, Léopold Sédar Senghor, volontairement, quitte la scène politique. Les effets de cette démission se feront sentir, progressivement, sur la réception de son œuvre poétique. Celle-ci est de plus en plus enseignée et appréciée, non pas pour ce qu'elle n'est pas : un discours idéologique, mais pour ce qu'elle est : une création littéraire. Le retour en grâce culmine en 2005 et en 2010 ; en 2005, quand l'Université de Bamako a choisi de placer sa rentrée sous le signe de l'hommage à Léopold Sédar Senghor et, en 2010, quand, sur recommandation de l'Organisation Internationale de la Francophonie, le Mali, à l'instar des autres pays membres de cette institution, a célébré le centième anniversaire de la naissance du poète.

En définitive, il est du public-récepteur malien à l'égard de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor comme il est des autres publics négro-africains en général. Ce public, de longues années durant, a considéré l'art et la littérature comme tributaires de l'engagement. Or, il se trouve que la littérature négro-africaine d'expression française est développée en un

---

[1] Pour le développement de la critique de Senghor par Mamadou Lamine Traoré, cf. notre dossier Mali (Réception au Mali).
[2] Cf. Notre dossier Mali (Réception au Mali).
[3] Ils sont, par ordre de promogéniture : Alphamoye Sonfo, NTji Marico, Alfousséini Konaré, Cheick Oumar Dembélé, Issiaka Ahmadou Singaré, Abdourahamane Touré, Abdoulaye Kéïta, Amadou Touré, Mamadou Soumaré, Oumar Kanouté.

moment où l'accent était mis sur la lutte pour la réhabilitation de l'homme noir, lutte dont le contenu fut d'abord, plus culturel que politique ; ensuite, plus politique que culturel. Durant ces deux moments, la réception de l'œuvre poétique de Senghor se place sous le signe de la défiance, l'idée étant que Senghor l'assimilé ne peut pas être l'authentique défenseur de la culture négro-africaine. La défiance a persisté durant la seconde période avec l'idée que, acquis à la cause des colonisateurs, Senghor ne peut pas être vu comme libérateur des peuples noirs. Cependant, chez les dirigeants maliens des années 1960 a prévalu ce que ceux de la Guinée, à la même période, n'ont pas pris en considération : le réalisme qui a mené à établir la distinction entre un fait de culture, la création littéraire, et des rivalités liées à des divergences politiques. Modibo Kéïta ne fut pas Sékou Touré. Tout en étant en froid avec Senghor, il a créé les conditions d'une bonne réception de la poésie de ce dernier, en n'étant prévenu, ni contre la négritude, ni contre la langue française, en autorisant l'enseignement de cette poésie de l'école fondamentale à l'université.

Par la suite, progressivement, le fait politique perd de son acuité : Senghor quitte le pouvoir et le public-récepteur est plus préoccupé par son quotidien que par l'administration de la Cité. La poésie de Senghor conquiert droit de cité et l'Ecole Normale Supérieure de Bamako fut beaucoup dans cette conquête qui s'est illustrée lors de la rentrée universitaire de 2005 et à l'occasion de la célébration du centième anniversaire de la naissance du poète sénégalais.

3. Le Cameroun : de Towa à Dakeyo

Le Cameroun, au sein de l'ensemble francophone au sud du Sahara, occupe une place à part. Si aujourd'hui, il est membre de la CEMAC [1], par le passé, il ne fut fédéré ni à l'A.O.F. ni à l'A.E.F. C'est que le Cameroun, comme le Togo, ne fut pas colonie française, mais territoire sous tutelle de l'ONU placé sous mandats français et anglais [2]. La France, outrepassant ses droits de puissance « mandataire » l'a considéré comme une colonie. Cette situation explique,

[1] CEMAC : Communauté Economique et Monétaire de l'Afrique Centrale. La CEMAC est, en Afrique centrale, l'équivalent de ce qu'est, en Afrique occidentale, l'Union Economique et Monétaire de l'Afrique de l'Ouest (UEMOA). Les deus institutions sont des vestiges des anciennes fédérations de l'A.O.F. et de l'A.E.F. Elles ont été créées par la France pour conserver sa mainmise sur ses anciennes colonies subsahariennes.

[2] Après avoir réalisé l'unité allemande, le chancelier Otto von Bismarck prend l'initiative du Congrès de Berlin qui consacre le partage de l'Afrique et reconnaît la tutelle de son pays sur les colonies suivantes : le Togo et le Cameroun, en Afrique occidentale, le Rwanda et le Burundi, en Afrique centrale, la Namibie, en Afrique australe et le Tanganyika, en Afrique orientale. Après la défaite de 1918, l'Allemagne perd ses colonies que la Société des Nations (S D N) répartit entre les puissances européennes et la République Sud Africaine. Le Togo et le Cameroun furent attribués à l'Angleterre et à la France, le Rwanda et le Burundi, à la Belgique, la Namibie, à la République Sud Africaine et le Tanganyika à l'Angleterre.

sans doute, l'attitude de ses premiers nationalistes à l'égard de Paris. En 1948, ceux-ci fondent un parti politique d'obédience marxiste et réclame de l'ONU leur accession à l'indépendance. Ils se caractérisent par leur radicalisme. Ainsi, constituant une section territoriale du Rassemblement Démocratique Africain, ils seront exclus de ce regroupement politique après son désapparentement du Parti Communiste Français, acte avec lequel, comme l'Union Démocratique Sénégalais et Gabriel d'Arbousier [1], ils n'étaient pas d'accord. Autre trait de ce radicalisme, alors que beaucoup d'élus subsahariens siégeant au Palais-Bourbon s'accommodaient des tergiversations françaises en matière de décolonisation, eux, à l'instar des Vietnamiens et des Algériens, choisirent de mener une guerre de libération. La répression par les forces d'occupation coloniale fut terrible et la plupart des dirigeants de l'Union des Populations du Cameroun périrent assassinés.[2]

L'Union des Populations du Cameroun fut créée en 1948. A l'époque, les jeunes Camerounais étudiants en France, se sentirent très proches de ce mouvement. Parmi eux, Mongo Beti qui commença à produire des romans dans le courant des années 1950 [3] et Marcien Towa. Cette proximité avec l'UPC est à la base de leur engagement d'écrivains comme le précise Mongo Beti qui ne pardonne pas à Camara Laye d'avoir publié **L'Enfant noir**. Bien des années après ses attaques contre le romancier guinéen, il s'explique sur celles-ci. Dans un premier temps, il déclare, assimilant Camara Laye à un disciple des ethnologues : « Nous étions en pleine bataille pour l'indépendance. Or, en tant que militant upéciste, ce qui m'a frappé dans **l'Enfant noir** publié en 1953, c'est qu'il n'est question nulle part de la lutte syndicale qui est

[1] Le désaparentement du RDA d'avec le PCF ne fit pas l'unanimité au sein du regroupement des partis politiques subsahariens. Si Houphouët Boigny en sortit renforcé, grâce à l'appui de François Mitterrand, à l'époque ministre des colonies et au soutien inconditionnel du Soudanais Mamadou Konaté, du Voltaïque Ouezzin Coulibaly et du « Tchadien » Gabriel Lisette, il se traduisit également par le schisme d'avec deux sections territoriales, l'Union Démocratique Sénégalais de Doudou Guèye et l'Union des Populations du Cameroun de Robert Um Nyobé et de Félix Mounier et d'avec son Secrétaire Général, Gabriel d'Arbousier. Ce sera la première brouille entre ce dernier et le Président du regroupement, Houphouët Boigny. Ils finiront par se réconcilier, pour se brouiller, une seconde fois, en 1958 quand Houphouët opta, ouvertement, pour une Communauté Française consacrant la balkanisation de l'A.O.F. Après l'indépendance du Sénégal, il sera ministre de la Justice, Garde des Sceaux à Dakar où il avait choisi de suivre Senghor, défenseur du fédéralisme.

[2] Les principaux leaders upécistes connurent tous une fin tragique. Robert Um Nyobé périt empoisonné à Genève par deux agents des services secrets français. Félix Mounier fut abattu dans le maquis de la Sanaga et son corps fut l'objet d'une profanation. De retour à Yaoundé après ses études supérieures à Paris où il fut militant de la FEANF, Ossende Afana fut abattu en pleine rue par la police d'Amadou Ahidjo, homme-lige de la France au Cameroun qui donna, au début des années 1970, la traque au dernier résistant upéciste, Ernest Ouandié, réussit à le capturer avec l'aide de l'armée française et à le faire fusiller au terme d'un procès expéditif en 1972. Avec le retour au multipartisme, l'UPC renaît, et comptera, au gouvernement, des ministres dont le professeur de mathématiques Hogbe Ndlende.

[3] De son vrai nom Alexandre Biyidi Awala, celui qui est, aujourd'hui, connu sous le nom de Mongo Beti (Fils du peuple beti) après s'être appelé Eza Boto, a débuté une féconde carrière de romancier avec **Ville cruelle** suivi de **Le Pauvre Christ de Bomba** et **Mission terminée**. Il est resté célèbre pour le conflit qui l'opposa à Senghor par Camara Laye interposé.

menée dans son pays au même moment par un certain Sékou Touré, qui n'est pas encore le tyran que l'on connaît. (…) Camara Laye parle abondamment de totems et de choses qu'on trouvait dans les livres d'ethnographie. Moi, je n'ai jamais entendu parler de totem dans mon ethnie ici. Dans le roman de Camara Laye, l'évocation du totem est faite de manière si artificielle que ce n'était pas crédible. On avait l'impression que quelqu'un lui avait soufflé cela. »[1]

Une autre fois dans un texte intitulé ***Conseils à un jeune écrivain francophone ou les quatre premiers paradoxes dans la francophonie ordinaire*** insérée dans son livre **Africains si vous parliez**, publié aux éditions Homnisphères en 2005, il poursuit la justification de ses attaques : « Je fis reproche jadis à feu Camara Laye, après ses deux premiers romans, d'évacuer systématiquement toutes préoccupations politiques de son œuvre ; la politique, à cette époque, c'était le combat que menaient les peuples africains contre le colonialisme, dans le sang et les larmes. Ce combat imprégnait à ce point le vécu quotidien de nos peuples que je me demande comment on pouvait mettre des paysans guinéens en scène avec quelques soucis de vérité, sans faire écho à ce drame qui bouleversait toutes les dimensions de leur être. » [2]

Par la suite, il sera très critique vis-à-vis de la négritude, même s'il évitera d'attaquer, ouvertement, Léopold Sédar Senghor, de peur de s'aliéner le monde de l'édition française et le lectorat afro-antillais des années 1950. De deux ans plus âgé que Mongo Beti[3] , Marcien Towa partage, avec son cadet, le même radicalisme que son aîné.

Il ne serait pas excessif de soutenir que Senghor a été une obsession pour Towa.[4] Philosophe tombé en littérature, il fait de la négritude le thème de son doctorat de spécialité dont il tire deux livres : **La Poétique de la négritude**. **Approche structuraliste** et **Léopold Sédar**

---

[1] Cité par Buata B. Malela, **Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960**). Op. cit. Pages 375-376.
[2] Idem page 384.
[3] Mongo Beti est né en 1932 à Akomètam, non loin de Yaoundé et Marcien Towa à Eudama, village situé à 60 km de Yaoundé dans le département de Lékré en 1931.
[4] Tout se passe comme si Marcien Towa a choisi de se rendre célèbre en tuant « le père », en menant, dans le courant des années 1960-1970, le combat contre Senghor que Mongo Beti avait biaisé. Pour détruire, ruiner la pensée du Sénégalais, il rédige un article dans lequel il analyse **Liberté 1** (Article publié dans la **Revue de l'Institut Africain de Genève** en 1965). Par la suite, de sa thèse de doctorat de recherche intitulée **Qu'est-ce que la Négritude** (Paris, Sorbonne), il tire **Poésie de la Négritude. Approche structuraliste** (Editions Naaman, Sherbrooke, 1983) et **Léopold Sédar Senghor. Négritude ou Servitude**. (Editions CLE, Yaoundé, 1981) Professeur à l'Ecole normale supérieure de Yaoundé**,** toujours, contre Senghor, il prononce, en avril 1967, une conférence sur le thème ***Civilisation industrielle et négritude*** que publiera par la suite la revue **Abbia** dans sa livraison de mars 1968.

Senghor : **Négritude ou Servitude**. [1] Sa lecture de la poésie de Senghor est une lecture approfondie. A travers les recueils que sont **Chants d'Ombre**, **Hosties noires**, **Ethiopiques** et **Nocturnes**, la pensée du poète sénégalais se trouve cernée de près, analysée à la lumière de faits ayant des rapports avec la vie de son auteur. Après cette lecture, Towa, dans une introduction, précise la méthode d'analyse qu'il met en œuvre pour étudier cette poésie. Sur ce point, il tient, en premier lieu, à se démarquer d'une méthode qui a prévalu avant lui. Estimant que « tout discours, et spécialement tout discours poétique, s'offre comme une totalité organique et signifiante, » [2]dans la mesure où « c'est la totalité qui signifie et (dans la mesure où) chacune de ses parties composantes ne tire son sens que de cette signification globale[3]», il tire la déduction suivante : « C'est donc, de toute évidence le sens général du poème qu'il faut dégager d'abord et qui seul permet de comprendre celui des parties [4]. Cette déduction le conduit à déceler des insuffisances dans la méthode utilisée par d'autres critiques dont, en particulier, Hubert de Leusse : « Or, de nombreux critiques procèdent tout différemment. Ils commencent par faire exploser toute l'œuvre, ils en regroupent les débris épars selon des **thèmes** et dans un ordre de leur cru. Prenons l'étude du Père Jésuite, Hubert de Leusse. Presque aucun poème n'y est interrogé « in extenso » pour qu'il livre son sens global. Il lui semble que Senghor est essentiellement « le poète de la famille et du pays noir », « le poète de l'amitié et de l'amour », « le poète de l'invisible ». Il remplit ces trois casiers avec les débris de poèmes glanés ici et là dans l'œuvre de Senghor ».[5]

La voie suivie par de Leusse est « la voie thématique », méthode qui, du point de vue de Towa, présente une insuffisance notoire dans la mesure où avec sa pratique, « le critique peut se substituer à loisir au créateur : à la structure des différents poèmes, il substitue son propre cadre, les vers qu'il cite perdent leur sens originel au profit de celui qu'impose le cadre artificiel. » [6]

---

[1] En réalité, il s'agit plutôt d'un livre et d'un chapitre extrait de ce livre. De sa thèse de doctorat de recherche, Marcien Towa tire **Léopold Sédar Senghor. Négritude ou Servitude** qu'il publie en 1971. Par la suite, ce livre est repris pour être incorporé comme un chapitre dans **Poésie de la Négritude. Approche structuraliste** (1983) qui en compte dix-neuf répartis entre cinq parties avec une partie consacrée à Senghor et à Damas (pages 70-124) et une partie, la quatrième à Aimé Césaire (pages 138-232).
[2] **Léopold Sédar Senghor. Négritude ou Servitude.** Op. cit. Page 6.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem.
[5] Idem. Page 9.
[6] Ibidem.

La méthode thématique ne donnant pas satisfaction, il en adopte une autre, inspirée du structuralisme génétique de Lucien Goldmann « qui fut (son) maître », une méthode comportant trois moments. [1]

Appliquant cette méthode, Towa en arrive à déceler, dans la poésie de Senghor, trois poèmes qui retiennent l'attention par leur engagement anticolonialiste, deux poèmes rédigés dans le courant des années 1930 : ***Perceur de tam-tam*** et ***A l'appel de la race de Saba***. Commentant le premier, il écrit : « Dans ***Perceur de Tam-Tam,*** le poète adopte une attitude virile et combative à l'égard de l'oppression ». [2] Et de poursuivre, à propos du second : « Nous retrouvons la même inspiration dans un poème bien plus étendu et élaboré, ***A l'appel de la race de Saba***, écrit en 1936 ; composé, peu après la victoire électorale du front populaire, par le jeune professeur de français au Lycée Descartes, à Tours, alors trésorier de la section locale du SPES (Syndicat du Personnel Enseignant Secondaire), ce poème est tout imprégné de l'atmosphère ardente de l'époque. » [3]

Certes, Towa décèle des traces d'engagement dans d'autres poèmes de Senghor. Mais estime que cet engagement manque de sérieux, demeure sans constance, n'exprime pas la sincérité, mais le dépit. Ainsi, d'après lui : « Un poème comme ***Neige sur Paris*** signifie essentiellement le pardon des ennemis. Si Senghor y évoque les « mains blanches qui tirèrent les coups de fusil qui croulèrent les empires… qui flagellèrent les esclaves… qui abattirent la forêt de rônier », ce n'est point pour appeler le peuple africain à la lutte contre l'ennemi ainsi désigné, mais pour l'exhorter à lui pardonner et même à l'aimer. Le rappel de l'agression a donc finalement une portée pacifiste et non violente. » [4] Dans **Hosties noires** « l'indignation et la colère montent », car : « La guerre fut pour Senghor une expérience pénible, humiliante et déroutante. Armé de ses diplômes et de sa « doctrine » pacifiste, il pouvait caresser l'espoir d'une carrière brillante et sereine. Brusquement, la guerre fait de lui un soldat de deuxième classe au 23^{è,} puis au 3è Régiment d'Infanterie Coloniale : un tirailleur Sénégalais comme un

---

[1] « Schématiquement, la méthode ici proposée comporte les moments suivants :
a. Recherche du sens et des structures internes des poèmes en suivant autant que possible l'ordre chronologique de composition.
b. Regroupement des poèmes selon leurs affinités de sens et de structures, choix pour l'exposé des poèmes les plus représentatifs de chaque groupe.
c. Interprétation de l'évolution de sens et de structures par référence au contexte socio-historique ». (Op. cit. Page 11).
[2] Idem. Page 15.
[3] Ibidem.
[4] Idem. Page 16.

autre. Il touche du doigt le sort qui est fait aux siens. Mais cette fois, il n'est plus simple témoin, il est parmi eux. Il s'émeut profondément, l'indignation et la colère monte. Et, dès le ***Poème Liminaire***, écrit à Paris, en avril 1940, la tension est élevée. » [1] Cela est perceptible avec la lecture de poèmes comme ***Poème Liminaire***, ***Prière des Tirailleurs sénégalais***, ***Au Guélowâr***, ***Ndessé***, ***Au Gouverneur Eboué***, ***Lettre à un prisonnier***, ***Chants de printemps***, ***Aux soldats négro-américains*** et ***Prière de paix.*** Mais il s'agit d'une indignation et d'une colère placées sous le signe du dépit et de l'amertume car, si l'on en croit Marcien Towa, ce que Senghor n'admet pas, c'est qu'il soit traité comme le commun des tirailleurs, lui qui a la nationalité française, qui est agrégé de l'Université française, qui a enseigné le français aux petits Français.

Quant aux recueils **Ethiopiques** et **Nocturnes**, pour Marcien Towa, ils ne font que présenter un « nouveau visage du bon nègre ». ***Elégie pour Aynina Fall***, l'une des cinq élégies insérées dans Nocturnes est perçu comme « le poème le plus caractéristique du tâtonnement de Senghor à cette période »[2] En effet, « voici tout à coup un texte de structure nettement révolutionnaire. Il s'agit d'un leader syndicaliste africain abattu par les « forces de l'ordre ».[3] Le commentant, Towa écrit : « Ce poème combatif répond probablement à la brève période de déception et de mauvaise humeur que Senghor connut après le rejet de sa proposition sur la structure de l'Union Française » [4] et conclut : « Cette péripétie de l'évolution de Senghor nous

---

[1] Idem. Page 47.
[2] Idem. Page 77.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem.Towa ne manque pas de donner dans l'anachronisme quand il commente ***Elégie pour Aynina Fall***. Tenant coûte que coûte à démontrer que Senghor n'est pas conséquent dans son anticolonialisme. Après avoir reconnu le caractère engagé du poème, il justifie cet engagement en le fondant sur une phase de déception qu'aurait connue le député Senghor au Palais-Boubon. Son analyse est la suivante : « Nommé par le Ministre des colonies (avec l'appui de Lavignette) à la Commission Monnerville, chargée de préparer entre le 26 mars et le 6 juillet 1945 la future représentation des colonies dans l'Assemblée Nationale, puis membre de la Commission de la Constitution de l'Assemblée Constituante et de la Commission des T.O.M., Senghor devait présenter, le 11 avril 1946, le rapport général sur les questions « coloniales ». Sa revendication politique essentielle était « qu'à l'échelle de la colonie ou de la Fédération, il y ait des assemblées délibérantes – qui soient obligatoirement consultées pour toutes les questions intéressant la colonie ou la Fédération. » Mais le titre VIII de la constitution adoptée le 28 septembre 1946 faisait des colonies africaines, devenues des Territoires d'Outre-mer, de simples divisions administratives de la République française toujours « une et indivisible ». « Vive réaction de Senghor qui réclame pour les Africains l'égalité des droits avec les Français « en attendant l'indépendance ». Il préconise à l'échelle de l'Union Française, une structure fédérale qui permettrait aux Africains « d'assimiler rapidement certaines technique modernes et de préparer les cadres qu'exigera l'indépendance ». Les colonisés, poursuit-il, sont « prêts », s'il le fallait en dernier recours, à conquérir la liberté par tous les moyens, fussent-ils violents. C'est sans doute cette humeur de révolte que nous retrouvons dans ***Elégie pour Aynina Fall***. Mais la réaction de Senghor fut éphémère, à tel point qu'il ne serait pas interdit de s'interroger sur son caractère sérieux. » 'Op. cit. Page 77-78). L'argumentation paraît solide, étayée par des faits historiques. Mais la faille est que Marcien Towa rapproche des faits dont l'un serait la conséquence de l'autre qu'une décennie sépare : la participation de Senghor à la Commission Monnerville date de 1945, son rapport général sur « les questions coloniales » de 1945. Or ***Elégie pour Aynina Fall*** a été publié, pour la première fois, dans la revue **Présence africaine**, 2è série,

aura en tout cas montré clairement que chez notre auteur les thèses de l'incapacité technique du nègre, de l'émotivité et de la non violence sont liées à une attitude conciliante à l'égard du colonisateur, impliquant l'acceptation de l'infériorité du nègre. Dès qu'il envisage la libération, il répudie sans hésitation la non-violence estimant que le mythe de l'incapacité technique et scientifique qui serait inscrite dans nos gènes nous rend inaptes à toutes luttes.

Commentant le Chant II du poème dramatique ***Chaka***, plus de dix ans après le Séminaire de Paris, il retrouve les mêmes accents que Condotto Nene Khaly Camara en écrivant : « Voilà comment on transforme en tendre poète celui qui passait pour le plus grand conquérant de l'Afrique Noire. Senghor, nous l'avons vu, a abandonné toute perspective de lutte contre le colonialisme. Et la justification qu'il en donne est que le nègre est par nature amour, sensualité, poésie. » [1]

De tous les contempteurs de Senghor, personne n'est allé plus loin que Marcien Towa. Son œuvre de démolition de la pensée de Senghor est telle qu'il en arrive à soutenir l'insoutenable en faisant de cette pensée une expression du racisme. Cependant, la diatribe porte plus sur l'homme, sa pensée et son action politique que sur sa poésie. Aussi, le lecteur attentif ayant au préalable lui Senghor ne peut s'accorder avec Towa que quand ce dernier, dans une interview accordée à David Ndachi Tagne déclare : « Senghor est un grand intellectuel, un poète d'envergure. Si, on m'avait demandé ma contribution à l'occasion du 90è anniversaire de Senghor, je l'aurais produite honnêtement. »[2]

Les livres rédigés par Marcien Towa sur Léopold Sédar Senghor ont servi de bréviaires à bon nombre de professeurs qui, au nom du militantisme politique rejettent Senghor et sa poésie. Le Sénégalais Amadou Aly Dieng continue encore à s'y référer, chaque fois qu'il aborde une étude sur Senghor ou sur la littérature négro-africaine. Ces livres marquent donc une réception de la rupture compte tenu d'une modification de l'horizon d'attente. Philosophe marxisant proche de l'UPC, Marcien Towa ne pouvait pas être d'accord avec les positions de Senghor.

---

n°XI, décembre 1956-janvier 1957. Towa aurait été plus crédible en rattachant la supposée « brève période de déception et de mauvaise humeur à l'adoption de la Loi-Cadre Gaston Defferre qui, contrairement à ses vœux, a consacré la « balkanisation de l'A.O.F. ».

[1] Idem. Page 87.

[2] In **Mots pluriels.** N° 12, décembre 1999. L' « échange a eu lieu à Yaoundé en 1998 » soit deux ans après la célébration du 90ème anniversaire de Léopold Sédar Senghor par l'Unesco, célébration qui avait donné lieu à la production d'un livre constitué par 90 témoignages émanant de personnalités influentes du monde de la politique, des arts et des lettres.

Une question de générations, l'évolution des relations entre la France et l'Afrique à partir de 1945 aident à cerner la cause de l'antagonisme entre les deux hommes.

Le même antagonisme se note entre Senghor et Paul Dakeyo. Comme Towa, ce dernier est camerounais, comme lui, anticolonialiste révolutionnaire. Mais, si Towa admet la négritude quand elle est professée par Aimé Césaire [1], Dakeyo la rejette comme un concept dépassé. Et ce rejet explique son attitude vis-à-vis de la poésie de Senghor. En 1983, il participe au colloque international organisé par l'Institut Culturel Africain et le PEN international avec le concours du PNUD et de l'Unesco sur le thème **La Tradition orale source de la littérature contemporaine en Afrique**[2]. Sa communication s'intitule ***Littérature orale et littérature écrite***[3]. Dans ce texte, ses prises de position sur la négritude sont sans équivoque. Se prononçant sur « le rôle de l'élite intellectuelle », il le juge « très important » mais estime que « cette élite ne doit pas se réfugier dans une théorie d'auto-jouissance et de coupable naïveté »[4]. Et de préciser, en guise d'illustration : « Les thèses de la « négritude » comme les principes directeurs de ce que l'on a appelé les « idéologies de la différence », ont accusé toutes ces mystifications qui ont aliéné la « liberté » fondamentale de l'homme africain, c'est-à-dire, la « liberté du savoir »[5]. Enfin, pour justifier que la négritude est dépassée et, par conséquent, ne devrait plus servir de modèle pour les créateurs, il fait remarquer : « L'expérience traduite dans notre littérature actuelle ne doit pas se lire unilatéralement, à l'intérieur d'un contexte racial, tel qu'il avait été longtemps revendiqué par la « négritude », et tel qu'il avait été exalté depuis la lointaine « Negro-Renaissance » et les premières luttes des poètes noirs américains. Insérés dans un milieu historique, à la fois équivoque et ambigu (…) nous sommes désignés désormais, dans l'univers social et culturel qui est le nôtre, par une terminologie économique qui, en même temps, détermine les contours de notre onirisme et marque les limites de nos désespoirs… » [6]

Une année après le colloque international de Dakar, Paul Dakeyo publie, en collaboration avec Martine Bauer, une anthologie intitulée **Poésie d'un continent** [7] Fidèle aux idées émises

---

[1] Sur l'opposition qu'établit Marcien Towa entre Senghor et Césaire, cf. notre annexe ***Lecture idéologique de poèmes négro-africains : Marcien Towa lit Senghor.***
[2] Les Nouvelles Editions africaines, Dakar, Abidjan, Lomé, 1984.
[3] Op. cit. Pages 76-80. Dakeyo est l'auteur d'une seconde communication intitulée ***Tradition orale, écriture et média.*** Op. cit. Pages 84-89.
[4] Idem. Page 79.
[5] Ibidem.
[6] Ibidem.
[7] BAUER (Martine) et DAKEYO (Paul).- **Poésie d'un continent**. Paris, Editions Selex, 1987.

lors de la rencontre de l'année précédente, il veut son anthologie exclusive. Aussi, dès l'introduction, prend-il soin de préciser : « Ne figureront dans cette anthologie les poètes conservateurs qui ont tiré leur inspiration, en temps révolus, d'une hypothétique lutte des races. » Aucun poète n'est nommé, mais l'allusion est claire. Les poètes que rejettent de leur anthologie Martine Bauer et Paul Dakeyo sont les fondateurs du mouvement de la négritude Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor entre autres. S'ils ne sont pas nommés, ils sont suggérés par des expressions justifiant leur exclusion de **Poésie d'un continent** : quand ils ne sont pas de « faux guides de la liberté », ils sont des « figures du musée ».

En publiant **Poésie d'un continent**, Paul Dakeyo avec la collaboration de Martine Bauer, tient à se démarquer, franchement, de la poésie de la négritude, de cette « nouvelle poésie nègre et malgache de langue française », telle que conçue et illustrée par Léopold Sédar Senghor.

La démarcation se note, d'abord, au niveau de la conception de l'ouvrage ; Bauer et Dakeyo affichent une volonté manifeste de faire le contraire de ce que Senghor avait fait avec son anthologie. En 1956, ce dernier était parti du constat suivant : avec la publication sans cesse croissante des recueils de poèmes illustrant la négritude, un sous-champ littéraire afro-antillais était en gestation au sein du champ littéraire métropolitain. Mais la plupart de ces poètes, qui étaient ses cadets, ne possédaient ni sa notoriété ni la notoriété de Césaire ou de Damas. Alors, pour mieux les faire connaître, il a choisi de les regrouper au sein d'une anthologie avec des notices de présentation. Le choix de la maison d'édition, Les Presses Universitaires de France et la préface de Sartre firent le reste : grâce à l'anthologie de Senghor, beaucoup de poètes négro-africains (africains, antillais, malgaches) furent portés à la connaissance d'un public plus étendu. Et tous ces poètes, même si, comme David Diop, avaient déjà entamé la contestation des aînés, développaient les mêmes thèmes dont, en particulier, l'exaltation de l'Afrique traditionnelle et le refus de l'assimilation.

L'entreprise de Dakeyo et de Bauer s'inscrit dans une autre perspective. Eux ont, comme intention, la promotion d'une poésie militante non exclusivement négro-africaine, mais africaine, pas uniquement de langue française mais également de langues anglaise et portugaise. Cette intention est fortement inscrite dans le titre de l'ouvrage : il s'agit de la poésie du continent africain comme le note Ambroise Kom qui, de l'anthologie, a rédigé une

note de lecture : « Les jeux sont clairs et l'enjeu est de taille. Résultat : un chapelet de 105 poètes originaires de 27 pays du continent africain au sens le plus large. L'Afrique du Nord, l'Afrique australe, l'Afrique occidentale, l'Afrique équatoriale, l'Afrique orientale et les îles qu'environne le continent (Madagascar, Cap-Vert, Maurice, La Réunion) sont toutes représentées. Anglophones, Lusophones (systématiquement traduits) et francophones. Blancs, Noirs et Bruns se côtoient dans une immense symphonie pour faire entendre la voix des sans-voix ».

« Faire entendre la voix des sans voix » : là se situe la seconde ligne de démarcation d'avec Senghor. Dans son anthologie, ce dernier avait rassemblé uniquement, des poètes déjà édités. Bauer et Dakeyo ont choisi de procéder autrement en s'intéressant à ceux qu'il ne serait pas excessif de considérer comme des poètes en herbe : des poètes qui en sont à leurs débuts et qui n'ont pas encore eu à être édités. « Bauer et Dakeyo », écrit Ambroise Kom, comme pour souligner cette originalité, « sortent de ghetto dans lequel les enferme l'establishment de l'adition des poètes inédits ou qui s'étaient jusque là contentés de quelques publications dans les journaux et / ou des revues. De ce point de vue, l'entreprise de Bauer et de Dakeyo, ce n'est pas un mince mérite, devrait apporter aux jeunes talents un encouragement certain. »[1]

Autre ligne démarcation et pas la moindre, la qualité des poètes choisis pour figurer dans l'anthologie : ce sont tous des poètes dont les textes sont inspirés par le militantisme politique : « L'ouvrage se propose » fait noter Ambroise Kom, « de servir de médium aux poètes qui vivent en exil ou dans leur pays d'origine, peuvent être considérés comme les porte-parole de ceux qui ne possèdent pas l'écriture, issus des mêmes situations poétiques et rendant compte d'un même état social ».

Cette dernière ligne de démarcation inspire à Ambroise Kom le commentaire suivant : « Contrairement à l'ouvrage de Toësca [2] qui se présente comme un manuel et comme un

[1]KOM (Ambroise).- Note de lecture in **Peuples noirs, peuples africains** n° 40 (1984).

[2] Ibidem. En 1983, année de publication de **Poésie d'un continent**, Georgette Toësca publie une anthologie intitulée **Itinéraires et lieux commun, Poésie du Maghreb**. La présentant, Ambroise Kom, dans le même numéro de **Peuples noirs, Peuples africains** écrit : « Quoi qu'il en soit, l'anthologie que nous livre Georgette Toësca fait heureusement fi des barrières nationales et essaie de donner de la poésie de langue française des pays du Maghreb, une vision totale, à la fois verticale et horizontale. Sur l'axe vertical, on trouve, ordre alphabétique oblige, des poètes algériens marocains et tunisiens. Horizontalement, l'ouvrage divise la création poétique des trois pays en deux grands mouvements : la génération de 1954, celle des poètes dites de la résistance, et la génération de 1964, celle des poètes dits de la libération. Un appendice qui s'apparente à un troisième mouvement et qui est consacré à la poésie algérienne populaire, arabe, berbère et à la poésie populaire marocaine complète l'ouvrage. » La différence d'avec **Poésie d'un continent** est donc nette. S'élevant au-dessus du parti

instrument de travail fort bien charpenté, **Poésie d'un continent** de Bauer et Dakeyo est un ouvrage délibérément partisan. Partisan, donc exclusif et trois catégories de poètes se trouvent, dès l'introduction, exclus dd l'ouvrage : « les poètes conservateurs », « les poètes nationalistes » et « les poètes élitistes ». Au sein de chacune de ces catégories se retrouve Léopold Sédar Senghor, même s'il n'est pas nommé.

« Les poètes conservateurs », d'après les auteurs, sont ceux « qui ont tiré leur inspiration, en des temps aujourd'hui révolus, d'une hypothétique lutte de races. » L'allusion aux poètes de la négritude des années 1930-1950 est sans équivoque. « Des temps aujourd'hui révolus » ; c'était le début du XX^{è} siècle quand le hasard de l'histoire fit se rencontrer à Paris trois jeunes étudiants originaires des colonies françaises, lesquels s'étant liés d'amitié et non satisfaits de leur marginalisation à Paris ont engagé une lutte, non pour des revendications corporatistes comme cela est fréquent dans le monde estudiantin, mais pour la réhabilitation de toute une communauté de producteurs d'une culture originale : les Nègres. Beaucoup de décennies se sont, depuis, écoulées. Beaucoup de données ont changé. La lutte a revêtu d'autres dimensions. Senghor, Césaire et Damas, les deux premiers en particulier, ont continué de la mener sur deux fronts : le culturel et le politique. Mais ils sont considérés pour Bauer et Dakeyo, comme des réactionnaires. En 1984, date de la publication de **Poésie d'un continent**, un demi-siècle après la naissance de la Négritude, ils sont considérés comme de « faux guides de la liberté » devenus, avec le temps, des « figures de musée ». Ainsi, aucune reconnaissance n'est exprimée, à l'endroit des devanciers. Tout se passe, avec Bauer et Dakeyo, comme si la poésie élaborée par les poètes de leur anthologie s'élevait, sinon dans un désert littéraire, du moins, sur une table rase.

Avec la deuxième expression, « les poètes nationalistes », le champ des exclus de l'anthologie s'élargit. Certes, ce sont, encore, les poètes de la négritude dans la mesure où, avec leur élection comme députés à l'Assemblée Constituante en 1945, puis à l'Assemblée Nationale, Senghor, Césaire et Damas ont donné un contenu aux contours nationalistes à leurs poèmes. Il n'en demeure pas moins qu'ils ont été rejoints par d'autres et l'on pourrait se demander si tous leurs épigones ne sont pas concernés par cette deuxième exclusion ; leurs épigones

---

pris idéologique, Toësca a voulu traiter d'une totalité, d'où cette conclusion d'Amboise Kom : « **Itinéraires et lieux communs** rend parfaitement compte de la diversité et de la richesse de la création poétique en Afrique du Nord. En plus d'une écriture qui s'enfonce dans le terroir natal ou témoigne des lutte que mènent bon nombre d'écrivains du Tiers-Monde, la poésie du Maghreb est aussi une poésie éclatée, sensible aux « infinis contrastes, paradoxes et sautes d'humeur » du « continent » brun. »

comme Paul Niger, Guy Tirolien, David Diop, dont le tord aurait été d'avoir bénéficié des avantages de l'establishment sous la forme de facilités de publication de leurs poèmes par une maison d'édition aux attaches très fortes avec la négritude.

Enfin, quand, de **Poésie d'un continent** se trouvent exclus « les poètes élitistes », c'est encore, et en premier lieu, Léopold Sédar Senghor qui est concerné. L'expression peut se comprendre de deux manières : poètes appartenant à l'élite ou poètes écrivant pour l'élite. Et dans les deux cas, Senghor se trouve impliqué. En effet, en 1984, il peut être considéré comme « le prince des poètes négro-africains » de par sa stature sur la scène internationale et, il ne s'en est pas caché : homme de vaste culture, il écrit pour un public possédant un niveau culturel apprécié. Il n'est pas, comme Horace, comme Boileau ou plus près de nous, Verlaine, l'auteur d'un art poétique. Mais, dans bon nombre d'essais, il a précisé les conditions d'une création poétique réussi et, parmi ces conditions, figure une bonne maîtrise de la langue française. Le poète n'est pas seulement, un « maître de tête », un inspiré ; il est, également, un « maître de langue ». Or, le « maître de tête » - traduction de l'expression ouolof *boroom bopp* qui signifie « illuminé », « fou » » - comme le « maître de langue » ne profèrent la parole que pour des initiés, donc, pour une élite.

Si, par les trois expressions ségrégationnistes, Bauer et Dakeyo excluent de leur anthologie, bon nombre de poètes négro-africains, en fait, tous les poètes négro-africains possédant déjà une assise, Dakeyo se prononcera singulièrement sur le cas de Léopold Sédar Senghor. Dans une interview accordée à **Jeune Afrique** deux ans après la publication de **Poésie d'un continent**, om déclare : « J'ai beaucoup aimé la poésie de Senghor à un moment donné. Je suis d'ailleurs venu à la poésie par celle des trois pères de la négritude : Senghor, Césaire et Damas. Dans l'écriture, il y a tout un cheminement. Pour moi, aujourd'hui, la poésie c'est la mémoire forgée par l'histoire. Par rapport à la poésie d'hier, celle de la négritude, je suis plus proche maintenant d'une poésie totale et universelle.

« Je n'aime plus Senghor parce que sa poésie ne m'apporte rien, même s'il est un bon poète. Je ne conçois pas, comme lui, une poésie liée à la couleur de la peau. Je l'imagine plutôt liée à la totalité, à l'absolu. De plus, je crois que le poète est un porte-parole, un témoin qui ne peut pas se taire. Or de ce point de vue, Senghor ne m'apporte aucun message ».[1]

[1] **Jeune Afrique** n° 1341 du 17 septembre 1986.

Les Camerounais Marcien Towa et Paul Dakeyo ont eu, à l'endroit de Léopold Sédar Senghor, une attitude plutôt négative. Le premier, prenant soin de dissocier Damas et Césaire de Senghor, présentent les deux premiers comme d'authentiques révolutionnaires s'exprimant au nom de la liberté et de la dignité des peuples noirs et le second, comme un intellectuel souffrant du complexe d'infériorité, attendant son salut de l'homme blanc et prêt à servir, sans état d'âme aucun ce dernier afin de se faire décerner un brevet d'humanité. Dakeyo, au contraire, s'en prend à la poésie de la négritude en bloc et à Senghor, en particulier. Il estime, qu'avec le temps, cette poésie a cessé d'être d'actualité, qu'elle doit céder la place à une nouvelle forme de poésie dont l'unique critère d'appréciation serait l'engagement militant. Towa fait, de la poésie de Senghor, une lecture politico-philosophique. Dakeyo en fait une lecture strictement politique. Rien n'est dit de l'art du poète. Finalement, les deux hommes en arrivent à la même conclusion : Senghor est un grand poète, mais sa poésie s'inscrit à contrecourant du combat des peuples noirs. De la sorte, depuis le Cameroun, deux intellectuels ont illustré une esthétique de la rupture vis-à-vis de la poésie de Léopold Sédar Senghor : Marcien Towa et Paul Dakeyo. Leur critique retient l'attention par une ambivalence qui n'est pas sans frôler la contradiction : ils reconnaissent en Senghor « un poète d'envergure », « un grand poète » mais expriment leur rejet de sa poésie au nom de leur engagement idéologique. Tout se passe comme si, dissociant la forme et le fond, meilleur procédé pour détruire un poème, il approuve celle-là et rejette celui-ci.

4. Le Bénin : négritude ou mélanisme ?

Le Bénin, ancien Dahomey, colonie intégrée à l'A.O.F. a connu, au terme d'une vie politique très mouvementée sinon même très instable [1] un régime qui, sans ambages, avec Mathieu Kérékou, s'est déclaré « révolutionnaire », « marxiste-léniniste » avec, comme modèle, la Guinée d'Ahmed Sékou Touré. Mais, à la différence de ce pays, il eut une révolution qui ne « mit au pas » les intellectuels. Ces derniers étaient libres de leurs opinions. Cependant, l'un d'entre eux s'est illustré en publiant un violet pamphlet contre Senghor : Stanislas Adotevi Spero auteur de **Négritude et négrologues**.[2] Compte tenu du fait que ce livre a été publié en France et qu'il a bénéficié d'une grande campagne de médiatisation – c'était dans le courant

[1] En Afrique Occidentale, le Bénin, avec le Niger et le Nigéria ainsi que la Sierra Léone, détient le record du nombre du coups d'Etat militaires.
[2] Editions Le Castor Astral, Collection « Les Pourfendeurs ». S.L. 1998. La première édition date de 1974.

des années 1970, quand Senghor était en froid aussi bien avec les intellectuels français que négro-africains marxisants – il est plus connu du monde universitaire que les livres de Marcien Towa édités au Canada et au Cameroun et qui ne connurent pas de réédition.

Avant Adotevi, le Bénin a connu d'autres philosophes qui, également, ont critiqué la négritude senghorienne : Hountondji [1] et Noureine Tidjani Serpos.[2] S'ils sont moins connus, moins virulent qu'Adotévi, cela tient au fait que là où eux ont choisi de fonder la critique sur des bases d' études caractère scientifique, Adotevi a choisi d'aller dans le sens des adeptes de la critique facile en adoptant le genre du pamphlet. D'autre part, à la différence des Camerounais Towa et Dakeyo, Adotévi se fonde moins sur la poésie de Senghor pour critiquer ce dernier, mais sur sa pensée et cette critique s'insère dans le contexte de l'époque marqué par le clivage entre Occident et le bloc de l'Est, ces « différentes formes d'impérialismes montées à l'assaut du continent » selon l'expression du penseur sénégalais. Ce dernier avait choisi son camp qui n'était pas celui d'Adotévi. Cela justifie la virulent du ton de ce dernier.

Mais, comment ce pamphlet a-t-il été inspiré à son auteur ? Henri Lopes qui a rédigé la préface de la réédition publiée par Le Castor Astral, dans la collection « Les Pourfendeurs » répond à cette question à travers un rappel historique qu'il n'est pas inutile de rapporter [3]:

---

[1] Paulin J. Hountondji est un philosophe béninois né en 1942 à Abidjan. Il a mené une double carrière d'homme d'Etat (ministre de 1991 à 1993) et d'enseignant. Il s'est rendu célèbre par sa critique de ce qu'il nomme l'ethnophilosophie qu'il définit comme : « recherche qui repose, en tout ou partie, sur l'hypothèse d'une vision du monde collective et hypothétique d'un peuple donné, essai de reconstruction d'une philosophe « collective supposée ». Sa critique des ethnophilosophes, des penseurs qui soutiennent « l'existence d'une philosophie autochtone, collective, séparée de la philosophie occidentale » a entraîné, sous sa plusme, la citique des thèses émises par Senghor sur la négritude et du R.P. Temples, auteur de **La Philosophie bantoue**. (Editions Présence africaine).

[2] Noureini Tidjani Serpos est à la fois essayiste, critique lirréraire, romancier et poète. Dans les années 1960-1970, il fut très critique vis-à-vis de la négritude comme en témoigne la polémique qu'il l'opposa, par le passé, au Pr Souleymane Ndiaye, auteur de l'article Négritude et mathématique publié dans la troisième livraison de la revue de culture négro-africaine, **Ethiopiques**.

[3] « C'était en 1969 à Alger ; le premier festival culturel africain (…) Débuta le séminaire, à la Cité des Pins. Impatient et imprudent, je fus l'un des premiers à monter à la tribune. Ce fut pour porter une attaque sans concession à la négritude. Peu importe quels furent mes arguments ce jour-là (…).

« Au moment où je regagnais ma place, Stan Adotévi se leva et se porta à ma rencontre : « Tu as eu raison de jeter le pavé dans la mare, je vais te suivre. Je devais prendre la parole tout à l'heure, je vais demander le report de mon intervention.

« Il sortit de la salle, s'enferma dans sa chambre d'hôtel et, quand vint son tour de s'exprimer, il ne me suivit pas, il me dépassa ; il nous lâcha tous. Il nous gratifia du morceau le plus éblouissant de la rencontre. Il enthousiasma les uns, scandalisa les autres, il nous captiva tous. C'était un long plaidoyer qui, par son ton, me rappelait le **Discours sur le colonialisme** d'Aimé Césaire que certains d'entre-nous avons appris par cœur dans les cours de recréation de nos lycées.

« Dans ce symposium culture où ronronnaient des discours conformes à la rhétorique politique à la mode, ce fut la première intervention culturelle. Comme dans le **Discours** de Césaire tous les genres se côtoyaient avec

Cependant, dans l'avant-propos, rédigé après la première édition du livre, dès la première partie, c'est la poésie de la négritude qui est interpellée avec des citations extraites de **Chants d'Ombre**, **Coups de pilon**, **Cahier d'un retour au pays natal** ; le tout débouchant sur le commentaire suivant : « En d'autres termes, c'était hier une des formes possibles de la lutte d'émancipation : le premier moment de l'exigence actuelle. Par conséquent, quelles que soient les réticences que nous nourrissons à son égard et bien que certains aspects en soient démodés ou révolutionnaires, nous devrons les considérer comme le temps primitif de la Renaissance africaine. » [1] Ces lignes constituent une reconnaissance du rôle positif qu'aurait joué la négritude en une période déterminée. L'intéressant, dans ce passage, est que, contrairement à Towa, Adotévie n'établit pas une distinction de caractère subjectif entre les premiers poètes négro-africaine. En particulier, Senghor n'a pas étudié par opposition à Césaire.

C'est par la suite que le ton change et, du coup, les références à la poésie prennent fin pour céder la place à des citations tirées des textes en prose. Ce tournant est ainsi amorcé : « J'en ai suffisamment dit pour qu'on sache de quoi je veux parler. J'ai dit la dette. Lors, je peux me permettre de puiser à pleines mains dans l'immense sottisier. Les citations qui précèdent [2] sont des Nègres eux-mêmes. Mais il y a les négritiens, les négrologues et les sympatisants de

---

bonheur : le philosophique, le lyrique, le polémique, l'épique. Stan pourfendait la négritude et réglait ses comptes avec une confrérie dont j'entendais parler pour la première fois, les **négrologues**.
« Mais au-delà des attaques, une proposition : le **mélanisme**. Sa définition et ses objectifs étaient un peu sommaires. Et pour cause ! Le concept avait été forgé séance tenante. Adotévi promettait de le développer ultérieurement.
« Cette bombe réveilla le festival et les défenseurs de la négritude s'organisèrent, jusqu'à distribuer des tracts pour confondre le pape de la nouvelle théorie (Stan Adotévi) et ses cardinaux auxquels j'étais fier d'appartenir.
« Ces événements sont à l'origine de **Négritude et Négrologues**. Le livre est à coup sûr l'élaboration et l'approfondissement du discours d'Alger. » In **Négritude et Négrologues**, op. cit. Page 10.

[1] Op. cit. Page 31.

[2] C'est d'abords un extrait de l'essai **Les Damnés de la terre** de Frantz Fanon : « Camarades, n'avons-nous pas autre chose à faire que de créer une troirième Europe ?...
Fuyons, camarades, ce mouvement immobile où la dialectique petit à petit s'est muée en logique de l'équilibre.
Tâchons d'inventer l'homme total que l'Europe a été incapable de faire triompher. » C'est ensuite un passage du **Discours sur le colonialisme** d'Aimé Césaire : « Encore uune fois, je fais systématiquement l'apologie de nos vieilles civilisations courtoises ». C'est enfin un passage d'un entretien entre Senghor et Armand Guibert ; celui-là déclare : « En effet, l'irruption de la civilisation européenne du XXe siècle, de la civilisation de la machine et de l'atome, va bouleverser non seulement la vie matérielle des peuples noirs (…) mais encore leur vie spirituelle. Cette civilisation risque de désacraliser et, partant, de déspiritualiser l'âme noire. La raison discursive, la raison-œil, y gagneront sans doute en vigueur et en acuité. Je crains que cela ne soit aux dépens de la raison-étreinte de l'intuition mystique. » Op. cit. Page 41. La juxtaposition de ces trois citations est assez explicite de l'intention d'Adotévi : il s'agit d'opposer un représentant de la génération de l'après 1945 à deux représentants des années 1930-1945. Alors que Fanon, engageant la lutte sur le plan politique demande à rompre avec l'Occident, Césaire et Senghor restent fidèles à leur option de jeunesse en accordant la primauté au culturelle. De ce point de vue, par rapport à Fanon, ils apparaissent comme des conservateurs dépourvus de ressource pour affronter le monde nouveau qui émerge des décombres de la guerre.

tout crin comme tous ceux qui écrivent sans savoir de quoi ils parlent pourvu qu'il y ait des Nègres et les Nègres se sentent concernés. Il y a aussi ceux qui ont peur de leur ombre et qui, prophètes du passé, se tuent à retarder l'heure du jugement dernier. Tout ce monde, entre l'orgie verbale et le plaidoyer pour soi, use de mille biais pour défendre la négritude dont il se sent menacé. Je parle toujours de la négritude. Mais de la négritude à travers le dédale des mystifications et le dictionnaire des impostures néo-coloniales. » [1]

Partant d'un exemple concret, un extrait [2] de la préface du livre **Afrique noire terre inconnue**, il informe : « les bras nous tombent. Mais il y a mieux. Il y a Senghor et ses acolytes qui, avec entêtement et une naïveté de Raminagrobis, s'acharnent à maintenir le concept dans son inachèvement théorique originaire ».[3]

A partir de ce moment, l'on aurait pu s'attendre à une charge contre la poésie de Senghor. Il n'en sera pas question. Philosophe, comme Marcien Towa, nullement critique littéraire, Adotévi s'en prend plus à l'idéologue, ce n'est pas la formulation d'une idéologie, celle de la négritude, mais le caractère inachevé de cette idéologie. Selon Adotévi, Senghor et le groupe de **l'Etudiant noir** ont un mérite et une excuse.

Le mérite est le suivant : « Au moment où, en effet, piaillaient à qui mieux mieux les esbroufeurs de tout acabit, il y eut un coup de pistolet au bout milieu de ce concert : la négritude. Des Nègres osèrent proclamer le droit à l'existence autonome du Noir en rappelant bruyamment et sauvagement le passé africain, la civilisation et la culture africaine. L'exaltation de ces héros obscurs de nos héros n'était pas qu'abstraite. Elle sous-entendait la revendication contemporaine, celle qui postule que la vieille négritude faite de soumission et de silence se « cadavérise » devant la « négritude qui se met debout ». La négritude des années 30 annonçait confusément Lumumba et les séismes d'aujourd'hui ! Il n'est pour preuve que de sentir la violence raciale du vertige, à son point incandescent, dans l'abîme des

---

[1] Idem. Page 43.

[2] L'extrait est le suivant, il date de 1951 et est de A. Gauthier Walter : « (…) Parmi les peuples divers de notre planète, chacun a exprimé d'abord un trait particulier de la condition humaine de la culture (Soit !). Ceux de l'Europe ont excellé dans l'intégration de l'homme à la nature tandis que les négro-africains, dans un élan prodigieux d'amour (!) s'abandonnaient aux forces telluriques. » Le commentaire d'Adotévi qui suit cet extrait se justifie par le fait que l'on ne saurait concevoir encore en 1951 de telles déclarations même si elles sont fondées. L'avanture intellectuelle n'en est plus à redécouvrir pour les magnifier les valeurs civilisatrices de l'Afrique traditionnelle mais à préciser les voies et moyens pour mettre fin à la colonisation.

[3] Op. cit. Page 43.

injures. Du même fleuve à la mer, chez tous, le même raidissement saturnien. » [1] Pour illustrer ces lignes, Adotévi cite, longuement, un extrait du poème ***Neige sur Paris***, le même extrait qu'avait cité, dès l'introduction de **Léopold Sédar Senghor. Négritude ou servitude**, Marcien Towa, mais pour le retourner contre son auteur.[2] Ensuite, Adotévi fait ressortir que cet accent révolutionnaire du poème de Senghor se retrouve chez Césaire, Césaire dramaturge, auteur de **Et les chiens se taisaient** ainsi que de **La Tragédie du roi Christophe** ; deux textes entre lesquels des années se sont écoulées, ce qui l'amène à présenter la négritude – celle des textes littéraires, poèmes ou pièces de théâtre – comme une littérature militante « qui a permis de faire connaître l'Afrique grâce aux thèmes hurlés de nos poètes » [3] : une littérature qui marque « la fin d'un silence ».

S'exprimant sur le mérite de la poésie de la négritude, Adotévi ne suppose pas à Marcien Towa, uniquement ; il s'oppose, également, aux militants de « la génération charnière » comme Fanon ou certains participants au Séminaire de Paris de 1961 qui jugeaient réactionnaires les thèmes relatifs à la glorification de l'Afrique précoloniale. A propos de ces thèmes, l'auteur de **Négritude et négrologues** écrit : « D'abord, les thèmes. En premier lieu, la fierté du fait même d'appartenir à la tradition de la civilisation africaine, de posséder des valeurs qui distinguent le monde noir du monde des Blancs. Cette attitude appelle dans le domaine de la production artistique la libération des modèles européens et aussi la profession de foi dans le destin de l'Afrique. Ainsi formulée, la négritude marque l'acte de naissance d'une nouvelle littérature africaine. » [4]

Ainsi, Adotevi décèle, dans la négritude des trente premières années de son existence, une force : celle d'avoir était une littérature novatrice, tant par ses thèmes, sa rhétorique que par son message. Cependant, il y décèle, également, une faiblesse : celle de n'avoir pas possédé d'assises politiques. Mais, à cette faiblesse, il trouve une excuse : « ceux dont il s'agit (Senghor, Césaire, Damas) n'étaient pas des militants. Ils n'avaient connu chez eux aucune

---

[1] Idem. Pages 31-32.

[2] Il s'agit des vers à travers lesquels Senghor fustige « les mains blanches… » « Les mains blanches poudreuses », « les mains sûres, qui se sont rendues coupables d'avoir tiré « le coup d'un fusil qui croulait les empires », « qui vous giflèrent », qui m'ont livré à la solitude et à la haine », « qui abattirent la forêt des rôniers qui dominait l'Afrique… » Paradoxe : du même passage, deux critiques ont une interprétation différente ; Towa cite pour en déduire une soumission de Senghor à la France et Adotévie pour illustrer le caractère engagé, militant de la poésie de ce dernier. Or, Towa comme Adotevi sont reconnus comme des critiques engagés. Voilà où conduit l'appréciation d'une œuvre à partir des critères subjectifs.

[3] Op. cit. Page 33.

[4] Ibidem.

vie politique (…) En outre, et surtout, ils n'avaient pas (ou très peu) de contacts avec ceux qui, par la proximité (ou la promiscuité) des causes, pouvaient donner sinon un contenu du moins une forme à leurs revendications. Enfin, si intellectuellement ils étaient forts en thème, la plupart d'entre eux ne devaient voir en Marx ou Lénine qu'un vigoureux malentendu, et pour les plus évolués une force que se jouaient entre eux et les Blancs.

« Dès lors, pour ces étudiants qui sont demeurés bien malgré eux en dehors de la révolution (cette révolution qu'ils auraient probablement faite si les conditions avaient été autres, et s'ils avaient eu quelques contacts avec les classes ouvrières européennes), la seule réponse à leur aliénation quotidienne était de refuser à outrance les discours racistes, qu'ils avaient intériorisés au fur et à mesure de leur déracinement culturel, par la proclamation définitive et exacerbée d'une inégalité à leur avantage. »[1]

Négritude et négrologues, dans ses premières pages, se lit comme une apologie de la négritude. En situant son apparition dans un contexte historique déterminé pour la justifier, Adotevi fait preuve d'une grande objectivité. Cependant, le livre constitue un réel brulot contre la pensée de Senghor. Mais, comme à son habitude, ce dernier a dû le lire sans se départir de son calme olympien, et d'y découvrir beaucoup d'éléments à partir desquels un dialogue pourrait s'amorcer avec Adotévi. Il laisse la porte ouverte à ce dialogue en déclarant, dans son rapport au congrès de l'Union Progressiste Sénégalais, rapport intitulé ***La Néo-traite des nègres ou la seconde bataille de l'indépendance*** : « Adotévi ne m'offense pas outre-mesure quand il pourfend la négritude. » Du reste, le dialogue est vite amorcé. Il permettra de lever des malentendus. En effet, dans son pamphlet, Adotévi avait écrit : « La Négritude est une donnée de la conscience réfléchie, c'est l'aliénation intellectuelle du Nègre qui selon Fanon, conçoit la culture européenne comme un moyen de se défendre de sa race (…) Nous savons désormais que le nègre qui parle de sa négritude n'en parle que pour s'éloigner davantage de sa race. »[2] Cela, en 1974. A la suite du dialogue avec Senghor, il accorde une interview au mensuel **Leader d'Afrique,** numéro de lancement : « Je suis devenu plus lucide. J'ai eu le temps de voir et de visiter l'Afrique. J'ai en même temps une vision amère de tout ce qui s'est passé en Afrique ces cinq dernières années, où rien ne bouge, ou les gens croient que c'est en manipulant les mots qu'ils peuvent arriver à transformer la société, où on dit n'importe quoi et où on aboutit finalement à n'importe quoi . » La lucidité

[1] Op. cit. Pages 19-20.
[2] Idem. Page 130.

retrouvée inspire ce jugement sur la négritude, toujours dans l'interview accordée à **Leader d'Afrique** : « Je suis convaincu que la négritude, non seulement a été un moment important de l'histoire de la renaissance ou de la prise de conscience du monde noir, mais demeure et peut encore jouer un grand rôle dans une prise de conscience dont la finalité déboucherait sur une transformation radicale de la société et du monde noir ».[1]

En nous prononçant sur la réception de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor en Afrique noire, nous avons abordé le point de vue Stanislas Adotévi sur Senghor. Nous avons reconnu qu'il est philosophe, non critique littéraire, qu'il s'attaque plus à l'idéologue Senghor qu'au poète Senghor. Ce développement du point de vue d'Adotévi appelle deux remarques. La première : Adotévi était membre de la délégation du Bénin au Festival panafricain d'Alger où, avec Mamadi Kéïta de la Guinée et Henri Lopes du Congo-Brazzaville, il a eu à animer le débat contre la négritude. Cependant, à la différence de Kéïta et de Lopes qui exprimaient le point de vue officiel de leur Etat, lui, n'exprimait pas le point de vue officiel de la République du Bénin, même si celle-ci s'était déclarée « révolutionnaire », « marxiste-léliniste », même si Mathieu Kérékou son président s'était trouvé un modèle en Ahmed Sékou Touré. La seconde remarque : même si Adotevi s'en est pris à l'idéologie de la négritude plus qu'à la poésie de la négritude, développer son point de vue à propos de la réception de l'œuvre poétique de Senghor en Afrique noire n'est pas œuvre inutile. En effet, l'enseignement de la poésie de Senghor, au lycée comme à l'université, se heure à un ensemble d'obstacles dont les moindres ne sont pas, précisément, les écrits de Marcien Towa et de Stanislas Adotevi : deux philosophes qui rendent ardu le travail du professeur de Lettres dans sa classe. Jouent-ils un rôle négatif ou positif ? Cette question se justifie par le fait que les deux intellectuels ont devancé et préparé la réceptivité de bon nombre de lecteurs. Dans cet ordre d'idées, l'obstacle auquel se heurte le professeur de littérature négro-africaine est constitué par le fait qu'il s'adresse à un public à qui on a soigneusement présenté les thèses des contempteurs sans qu'il ait, au préalable, lu Senghor.

[1] A propos de ce dialogue qui a débouché sur l' « accord conciliant » entre les deux penseurs, cf. notre annexe ***Débats et non conflit : Léopold Sédar Senghor et Stanislas Adotévi***.

5. La République populaire du Congo : négritude, marxisme et littérature nationale.

En Afrique francophone subsaharienne, au lendemain de leur accession à l'indépendance, quatre Etats ont choisi le socialisme gestionnaire comme mode de développement : le Bénin, avec Mathieu Kérékou, le Congo-Brazzaville, avec Marien N'Gouabi, la Guinée, avec Ahmed Sékou Touré et le Mali, avec Modibo Kéïta. En Guinée comme au Mali, plus en Guinée qu'au Mali ,[1] l'option politique eut, parmi ses conséquences, l'étouffement de la création littéraire. Pourtant, les deux pays avaient eu des débuts très promoteurs en la matière : le premier avait produit Condotto Nene Khaly Camara, poète et dramaturge, Ray Autra (pseudonyme de Mamadou Traoré), poète et, surtout, Camara Laye, romancier ; le second pouvait se prévaloir de Bakary Traoré, Mamby Sidibé, Ibrahima Mamadou Ouane, Amadou Hampaté Bâ et Fily Dabo Sissoko. Mais, immédiatement à partir de 1960, c'est le silence. La cause en est facilement décelable ; les régimes totalitaires veulent tout contrôler, y compris ce qui, le moins, supporte, le contrôle : l'activité intellectuelle pour produire des idées ou des œuvres de beauté. Le régime de Modibo Kéïta a conduit à une forme d'autocensure se manifestant par le refus de produire de peur d'aller à l'encontre de la ligne du Parti. Sékou Touré pour qui tout intellectuel était un suspect, potentiel agent de la « Cinquième colonne » a, dans la pratique, interdit toute activité intellectuelle. Ce qui en résulta est connu : la Guinée est la patrie de grands écrivains : Djibril Tamsir Niane [2] l'historien, et , surtout les grands romanciers que sont Alioun Fantouré, [3] William Sassine [4] Tierno Monenembo [1]… mais tous ont produit et

---

[1] Après l'accession à l'indépendance, les responsables politiques maliens surent faire preuve d'un discernement dont furent incapables leurs homologues guinéens.

[2] Djibril Tamsir Niane, né le 9 janvier 1932 à Conakry, s'est rendu célèbre grâce à un classique que publièrent en 1960 les Editions Présence africaine sous le titre **Soundjata ou l'épopée mandingue**. Historien de formation, spécialiste de l'empire du Mali, il est également l'auteur de pièces de théâtre comme **Les Fiançailles tragiques**. Une de ses œuvres majeures, à côté de **Soundjata…** est **L'Empire du Gabou ou histoire des Mandingues de l'Ouest** (Editions Karthala, Paris). Il contient d'intéressantes informations sur les brassages de populations dans l'espace sénégalo-nigérien. Aussi l'avons-nous abondamment cité dans notre annexe consacrée à la réception de l'œuvre de Senghor au Mali.

[3] Alioun Fantouré, de son vrai nom Mohamed Touré, économiste de formation, est l'auteur du **Cercle des Tropiques**.

[4] William Sassine, né en 1944 à Kankan a publié, avant de s'éteindre le 9 février 1997 à Conakry, une dizaine de romans, ce qui fait de lui, avec Tierno Monenembo, l'un des plus grands romanciers guinéens. Sa vie fut une suite d'épreuves douloureuses. Mathématicien de formation et titulaire d'un diplôme d'ingénieur en écologie tropicale, il doit, dès 1961, donc, à l'âge plutôt précoce de dix-sept ans, s'exiler de la Guinée et entamer une vie d'errance qui le mènera à séjourner au Congo au Gabon, au Niger et en Mauritanie. Le changement de régime intervenu dans son pays en 1984 à la suite du décès de Sékou Touré lui permit de retourner à Conakry. Il y mène une intense activité de journaliste, retenant en particulier l'attention par sa « Chronique à Sassine » dans **le Lynx**. Il a publié, chez Présence africaine : **Saint Monsieur Baly** (1973) **Wirrimyamu** (1976), **Le Jeune homme de**

connu la célébrité hors du pays natal, d'où les avait exilés la dictature de Sékou Touré qui, comme auteur à son peuple, n'a proposé qu'un seul homme : sa propre personne .[2]

Lorsque le Congo-Brazzaville, devenu République Populaire du Congo, et le Dahomey devenu République du Bénin, se sont engagés dans la voie du marxisme-léninisme, version tropicalisée, ils se sont gardés des excès des cas guinéen et malien. La sortie de Stanislas Adotévi contre Senghor au Festival panafricain d'Alger doit être placée dans le contexte d'une prise de position personnelle plus que dans celui d'un message officiel du régime béninois. Dans ces deux pays, l'option politique n'a pas eu les conséquences négatives sur la création littéraire qu'elle a eues en Guinée et au Mali : si, dans ces deux pays, celle-ci a connu un coup d'arrêt, [3] au Bénin comme au Congo, elle a continué à se développer. [1]

---

sable (1979), **L'Alphabète** (1982) **Le Zéhéros n'est pas n'importe qui** (1985) et **Mémoire d'une peau** (1998). Les éditions Le Bruit des autres, Solignac ont porté à la connaissance du public : **L'Afrique en morceaux** (1994), **Légende d'une vérité** (1995), et un montage de texte, **Les indépendan-tristes** (1997).

[1] Tierno Minenembo est le nom de plume de Thierno Saïdou Diallo. A ce jour, par le volume de la production, il est le plus grand romancier guinéen. Né le 21 juillet 1947, à Porédaka, cette localité du Fouta Djallon, rendue célèbre par la bataille qu'y livra le plus grand résistant guinéen à la pénétration coloniale, Bocar Biro, il est, comme Alioum Fantoiré, comme William Sassine, de formation scientifique, titulaire d'un doctorat en biochimie. Il a publié l'essentiel de son œuvre chez Le Seuil : **Les Crapauds-brousse** (1979), **Les Ecailles du ciel** (1986), **Un rêve utile** (1991), **Un attiéké pour Elgass** (2000), **Peuls** (2004), et **Le Roi de Kahel** (2008) récompensé par le prestigieux pris Renaudot, l'année de sa publication. Il est également l'auteur d'une pièce de théâtre, éditée par Cauris : **La Tribu des gonzesses** (2006).

[2] Ahmed Sékou Touré a doté la Guinée d'une imprimerie nationale qui servait également de maison d'édition, l'Imprimerie Patrice Lumumba. Elle fut très sollicitée lors de la Révolution culturelle pour la production du manuels scolaires en langues nationales. Elle le fut davantage pour la diffusion des œuvres du « Responsable suprême et de la Révolution, fidèle serviteur du Peuple » : au total, d'après son biographe, l'ambassadeur André Lewin, plus de 700 titres.

[3] Une véritable littérature malienne de langue française s'était développée durant la période coloniale. S'inspirant de l'exemple des ethnographes et des administrateurs coloniaux, des instituteurs, parfois, des commis expéditionnaires, usant d'un français très châtié, se sont mis à produire des coutumiers et des monographies. Leurs noms : Fily Dabo Sissoko, Amadou Hampâté Bâ, Mamby Sidibé, Ibrahima Mamadou Ouane, Bakary Traoré. De cette première étape qui consistait à recueillir la tradition orale pour en tirer des textes écrits, ils vont évoluer vers la véritable création littéraire : Fily Dabo Sissoko sera romancier, avec **La Passion de Djimé**, poète avec **Poèmes de l'Afrique noire**, **Au-dessus des nuages**, **Les Jeux du destin**, **La Savane rouge** (Mention spéciale du jury de poésies) au Premier Festival mondial des Arts nègres de Dakar), Mamby Sidibé, sur les traces de Birago Diop publie **Contes populaires du Mali**, tandis que Ibrahima Mamadou Ouane illustre le genre romanesque avec **Fadima, princesse du désert** et **Le Collier de coquillages**. Subitement, avec l'accession du pays à l'indépendance, comme par enchantement, cette intense activité littéraire est brusquement interrompue. Ibrahima Mamadou Ouane, considéré comme un « collabo » est relégué aux oubliettes dans les falaises de Bandiagara. Amadou Hampâté Bâ est publiquement humilié par la milice populaire à la solde de Mamadou Kaïta lors de « l'Opération taxis » déclenchée par « la Révolution active ». Quant au plus grand d'entre-eux, Fily Dabo Sissoko, il fut, tout simplement, ignoré dans un premier temps, histoire de lui faite goûter l'amer filtre de l'humiliation, avant d'être arrêté, traduit devant une juridiction d'exception, condamné à mort, déporté et fusillé en plein désert. Avec lui disparut, non seulement son **Histoire du Mali** auquel il venait de mettre la dernière main, mais, également, un poète en herbe, son collègue député PSP au Palais-Bourbon, Hammadoun Dicko. Le matin de son arrestation, d'après sa biographe Claude Gérard (**Les Pionniers de l'indépendance**), il venait tous juste de terminer la rédaction d'un poème dédié à sa femme Nia Cissé. Après l'accession à l'indépendance, il faudra attendre près de quinze ans, pour que les Maliens renouent avec la création littéraire : Yadji Sangaré un « maître du second cycle » publie le roman **Naïssa** tandis qu'Albakaye Kounta et Abdoulaye Ascofaré, débutent leur carrière de poète, le premier, avec **Que revienne la rosée sur les**

Le Moyen-Congo, partie française du Congo, par opposition au Congo belge, a joué, en Afrique Equatoriale Française, le rôle qu'a joué en Afrique Occidentale Française, le Sénégal. Les deux colonies, les plus anciennement colonisées dans les deux régions respectives, ont abrité les capitales fédérales que furent Brazzaville et Dakar. Cela eut des répercussions, non seulement politiques et économiques, mais, également, culturelles : elles devinrent des centres de rayonnement de la pensée[2]. A Brazzaville, les débuts d'une littérature indigène en langue française se sont manifestés très tôt et le rythme de la production littéraire y fut tel [3] qu'il permit aux écrivains de se déterminer avec vigueur, soit pour affirmer leur reconnaissance de la poésie de la négritude comme modèle, soit pour s'en distancier. En effet, du Congo-Brazzaville se sont élevées des vois fortes pour critiquer Senghor, voix de Tchicaya U'Tamsi, Jean-Baptiste Tati Loutard, Henri Lopes, Sony Labou Tansi. Mais, du même pays, se sont manifestés des épigones de Senghor, Césaire et Damas.

Parmi les écrivains congolais qui se sont présentés comme des épigones des poètes de la négritude, figure, en premier lieu, Jean-Pierre Makouta Mboukou. Le fait, avec lui, est si patant que le critique littéraire Mbiwill A. N'Gal l'a surnommé « le dernier hussard de la négritude ». A propos du mouvement dont Senghor, Césaire et Damas furent les promoteurs, il déclare : « Si l'on supprimait l'opposition manichéenne Blanc / Noir dans la littérature

---

oasis oubliées et, le second, avec **Domestiquer le rêve**. Ils seront suivis, dans le courant des années 1980, par Hammadoun Issébéré qui, fortement influencé par la thématique et la poétique de Senghor publie **Clameurs d'antan et Soleil présent** ainsi que **Les Boutures du Soleil**. Ainsi, le coup d'Etat du 19 novembre 1968 n'a pas seulement libéré le peuple malien des excès de la milice populaire et des rigueurs d'un socialisme à la dérive, il l'a également libéré du carcan qui empêchait de créer une œuvre littéraire pour en jouir et en faire jouir les autres. Le régime en place avant les événements de novembre 1968, comme le régime en place en Guinée à la même époque avait encouragé une forme de création littéraire et artistique qui favorisait plus le développement des folklores locaux, régionaux que l'épanouissement du génie individuel : la création devant être une création de masse, non celle d'individus finissant par constituer une caste, une élite se distinguant de la masse.

[1] Ce développement est très notable au Congo. Durant près de vingt ans, le pays a vécu sous un régime se voulant marxiste-léniniste. Mais ce régime n'a pas imposé le réalisme socialiste aux écrivains qui ont continué de créer librement. La conséquence : en 1974, Roger Chemain faisait constater, dans sa préface à la pièce de théâtre **Tarentelle noire et diable blanc** de Sylvain Bamba (Editions J.P. Ossuald, Paris, 1976) : le « Congo compte le plus fort pourcentage d'écrivains par rapport à sa population » ; ce que confirmeront, ultérieurement, Alain Rouch et Gérard Clavreuil dans **Littératures nationales d'écriture française** : « La littérature congolaise compte actuellement parmi les meilleurs, les plus prolifiques et les plus homogènes d'Afrique noire. » (Op. cit. Paris, éditions Bordas, 1986, page 94).

[2] Cette réalité a inspiré, le 9 décembre 2009, une rencontre-débat où fut développé le thème : « Le Sénégal et le Congo : deux pôles littéraires en Afrique » avec la participation de : Lilyan Kesteloot, Nicolas Martin-Granel, Tanella Boni et Daniel Delas qui y a posé la question de savoir s'il ne serait pas possible d'établir « une sorte de « cartographie magnétique » de l'Afrique francophone dont ces deux pays constituent les deux extrémités. » (In **La lettre de la CADE**, mensuel d'information, décembre 2009, n°126).

[3] **Notre Librairie** n°92-93, mars-mai 1988, numéro spécial consacrée à la littérature congolaise. Toutes les citations qui suivent dans ce passage sur la littérature congolaise dans ses rapports avec la négritude sont tirées de ce numéro.

négro-africaine, celle-ci perdrait sa force dynamitante. C'est la différence de la peau qui est à l'origine des abus commis par les Blancs. » Une telle déclaration pourrait faire penser que Makouta Mboukou adhère à la thèse sartrienne selon laquelle la négritude est un racisme anti-raciste, thèse que récusent Césaire comme Senghor. Cependant, s'il fait de « l'opposition manichéenne Blanc / Noir » le fondement de la poésie négro-africaine, il prend soin de clarifier sa pensée : « La littérature négro-africaine n'est pas raciste mais raciale. Elle ne vise nullement la destruction d'un autre peuple, du Blanc, mais la défense et la sauvegarde d'une race, la race noire d'abord, la race humaine, ensuite, par le rétablissement d'un ordre supérieur détruit par la race supérieure dite civilisée, l'ordre d'amour et de paix parmi les hommes. »

De tels propos pourraient servir de commentaires, d'illustrations, de certains poèmes de Senghor, ***Neige sur Paris*** dans **Chants d'Ombre**, ***Prière de paix*** à la fin d'**Hosties noires** : pour Makouta Mboukou, à la suite du poète sénégalais, il s'agit d'atteindre un objectif, l'humanité réconciliée avec elle-même, par-delà la barrière des préjugés en faisant de la réhabilitation de l'homme le fondement de l'engagement. Du reste, l'écrivain congolais poursuit ; précisant davantage son accord avec un tel engagement : « Pour cela donc cette littérature a commencé par affirmer la qualité d'hommes qu'un aspect de l'histoire de l'humanité a nié aux Nègres. Elle a affirmé la race noire parmi d'autres races par le dialogue, sans rien détruire, sans rien trahir, contrairement à ce qu'a fait l'Occident tout au long de son histoire, l'Occident qui s'est affirmé en détruisant, non seulement l'esprit, mais aussi la chair. »

Ce sont de telles déclarations qui amènent Ngal à présenter Makouta Mboukou comme « le dernier hussard de la négritude ». Les commentant, il écrit : « On le voit, le temps de Jean-Pierre Makouta Mboukou est un temps immobile : le temps de la négritude des années 1935. Qui a lu Nègreries d'Aimé Césaire retrouve ici l'écho de la proclamation de l'auteur du **Cahier d'un retour** ou de la théorie senghorienne de la négritude. »

Tous les écrivains congolais ne formulent pas si nettement leur rattachement au mouvement de la négritude. Mais, à côté des contempteurs prennent place ceux qui, sans adhérer cherchent à comprendre et trouvent des justifications. Parmi eus, Jean Malonga et Emmanuel Dongala. Pour le premier : « La Négritude est un état, une condition d'être de la race noire. Mes amis Damas, Césaire, Alioune Diop, sous l'impulsion de Léopold Sédar Senghor, n'en

ont que marqué la présence au monde, et ont parlé enfin de cette entité que semblait valoir ignorer l'autre moitié de l'humanité qui se disait civilisée. A mon point de vue, je crois que c'était là une mise au point sur laquelle il n'y avait pas besoin de tapage apologique ». Par cette déclaration, Malonga se rapproche de Makouta Mboukou tout en prenant ses distances vis-à-vis de lui. Les deux reconnaissent le bien-fondé de l'existence de la négritude, mais, si l'adhésion de Makouta Mboukou est sans réserve, celle de Malonga connaît une limite : selon lui, le débat pour justifier la négritude est inutile comme l'expriment les questions oratoires de la fin de sa déclaration : « Etait-il réellement indispensable pour moi de faire une déclaration ? Demanderiez-vous à un poisson de faire une déclaration sur son habitat qui est l'eau ? » Avec de telles interrogations, nous nous trouvons plus proches de Soyinka, donné comme grand opposant à Senghor – à tort – que de Malonga : le Congolais comme le Nigérian estiment inutiles les proclamations et recommandent de privilégier la création sans « tapage apologique ». Jean Malonga laisse entendre, à travers ses déclarations, qu'il ne rejette pas la négritude mais qu'il n'a pas, non plus, besoin de se proclamer militant de la négritude. Tout autre est la position d'Emmanuel Dongala. A la question ; « Quelle est votre position par rapport à la négritude et au rôle joué par Senghor dans la promotion des littératures africaines ? », il répond : « Je ne taperai pas sur Senghor. Nombreux sont ceux qui ont bâti leur carrière en écrivant contre lui. La négritude a été un mouvement historique capital dans la littérature africaine. Mais nous vivons aujourd'hui dans un monde très différent. Au-delà des indépendances, nous avons de nouveaux problèmes à résoudre, en particulier celui de la modernité et pour cela le cadre de la négritude est trop étroit. Ainsi pour Dongala, on peut être de la négritude sans le déclarer, tandis que pour Malonga, la négritude, pour reprendre les termes de Sartre, a été un moment nécessaire que les nouveaux défis exigent de dépasser. Donc, jusque-là, pas encore de rejet total.

Ce sera avec Tchicaya que le rejet sera manifeste, avant de prendre de l'ampleur avec l'instauration du régime marxiste-léniniste pour se poursuivre avec celui qui est considéré comme le plus grand écrivain congolais de sa génération, Sony Labou Tansi. Plus que d'un rejet, il serait plus exact de parler de deux rejets, le second découlant du premier comme par voie de conséquence : rejet de la négritude et rejet de l'expression « littérature négro-africaine ».

La rupture d'avec la poésie de la négritude possède un fondement objectif. Lorsque Jean-Pierre Makouta-Mboukou professe son adhésion à ce mouvement, il en retient, en particulier,

un aspect que ses promoteurs eux-mêmes ont vite dépassé : « l'opposition manichéenne Blanc/Noir » ; Mais ? par-delà cette opposition, ce que prône, en premier lieu, le militantisme culturel de la négritude, c'est le ressourcement : « le pèlerinage aux sources » de la civilisation négro-africaine. Une telle démarche peut paraître nécessaire pour un soudano-sahélien comme Léopold Sédar Senghor, pas pour les Congolais. En effet, comme déjà souvent indiqué, les pays de la savane soudano-sahélienne ont été le berceau de brillantes civilisations auxquelles l'existence d'Etats très puissants, couvrant de vastes espaces géopolitiques a permis de donner naissance. Sur ce point, le poète sénégalais se sent à l'aise quand il évoque, se le rappelant « les fastes du Couchant / Où Koumba N'Dofène voulait faire tailler son manteau royal », même si, dans un autre poème, il déplore le sort de « Makhé Kor Diouf (qui) a vendu ses fusils et ses chevaux du fleuve ». Quand l'auteur de **Chants d'Ombre** remonte le passé, par delà

> *... les pays aux quatre coins de l'horizon soumis à la règle, à l'équerre et au compas*
> *Les forêts fauchées, les collines anéanties, vallons et fleuves dans les fers*
> *... les pays aux quatre coins de l'horizon sous la grille tracée Par les doubles routes de fer* [1990 : 127-128].

ce qu'il découvre, c'est une Afrique que d'aucuns lui reprochent, à tort, d'avoir idéalisée, une Afrique fastueuse, telle que décrite par Léon Frobenus. L'Afrique soudano-sahélienne, ce sont les hauts faits d'armes [1990 : 34] :

> *Et seize ans de guerre ! seize ans de battement des tabalas de guerre*
> *des tabalas des balles !*
> *Seize ans de nuage de poudre ! seize ans de tornade sans un beau*
> *jour un seul*

Ce sont, également, des civilités d'un goût à la fois exquis et délicat, tel ce commerce entre le dernier grand roi de Sine et le père du poète [1990 : 33-34] :

> *Il appelait mon père « Tokor » ; ils échangeaient des énigmes que portaient*
> *des levriers à grelots d'or*
> *Pacifiques cousins, ils échangeaient des cadeaux sur les bords du Saloum*
> *Des peaux précises des barres de sel, de l'or du Bourré de l'or du Boundou*
> *Et de hauts conseils comme des chevaux du Fleuve.*

C'est à cette Afrique que le poète entend s'adosser, de cette Afrique qu'il entend puiser forces vives pour « l'élan viril » [1990 : 53] ; d'où sa prière :

> *Donne-moi la volonté de Soni Ali, le fils de la bave du Lion*
> *Donne-moi la science fervente des docteurs de Tombouctou*
> *Donne-moi la volonté de Soni Ali, le fils de la bave du Lion…*
> *Souffle sur moi le courage du Guelwar et ceins mes reins*
> *de fine comme d'un tyédo*.

Or, cette Afrique, les Congolais l'ignorent. Quand eux remontent leur passé ce qu'ils redécouvrent se nomme Traite et Colonisation. Sur ce point, ils ne sont pas sans rappeler les Négro-Américains, les Antillais et les Guyanais qui, du reste, possèdent un palliatif qu'eux ne possèdent : le fait de se rattacher, par le souvenir, sur le mode romantique certes, à une Afrique mythique. Dans **Littérature congolaise**, le critique Makula Kadima-Nzuji publie. Il l'introduit en citant les grands poètes congolais que sont : Jean-Baptiste Tati Loutard, Eugène Ngoma, Tchicaya U'Tamsi, Philippe Makita, en les étudiant sous deux sous-titres : « Avec la poudre d'or et la gomme arabique », d'une part, « Le murmure de l'histoire » d'autre part, il crée un lien entre les deux sous-titres en écrivant ; « La thématique de l'enracinement englobe d'abord celle du passé lointain ou récent du Congo. » Il poursuit avec des précisions sur ces deux moments de la poésie congolaise des décennies 1970-1980 : « Le passé lointain, ce sont les blessures que l'Histoire infligea jadis à la terre natale. Plus d'un poète congolais évoque comme pour exorciser le spectre de la mort, les horreurs de la traite négrière ». A cette évocation sont consacrés des recueils comme : **Poèmes de la mer** (1968) de Jean-Baptiste Tati-Loutard, **Primitives** (1972) de Eugène Ngoma, **Le Mauvais sang** (1955, 1978). A côté de ce « passé lointain », « le passé récent, c'est l'occupation coloniale, ce sont les indépendances acquises ou arrachées dans la lutte et le sang. »

Ainsi, les poètes congolais se différencient des poètes de la négritude par l'approche qu'ils ont du passé de l'Afrique. Ils ont voulu se différencier d'eux par un autre aspect en récusant l'expression « littérature négro-africaine » ou « littérature africaine ». Ils ne se réclament pas « écrivains négro-africains », mais « écrivains congolais ». C'est avec eux que va naître et se développer, en Afrique subsaharienne, le concept de « littératures nationales » qui aura ses partisans et ses adversaires. Dans une étude intitulée **L'inutile utilité de la littérature**, Boniface Mongo-Mboussa rappelle la manière dont la rupture est intervenue en liant celle-ci au rejet de la négritude. Il commence par citer un extrait du discours prononcé par Jean-

Baptiste Tati-Loutard au Festival panafricain d'Alger : « Aujourd'hui, une crise d'originalité sévit parmi les jeunes écrivains et paralyse les vocations littéraires. Dans leur phobie de ne pas pouvoir exprimer autrement que l'Européen ou l'Asiatique, ils usent leur force à cultiver une différence convenue, alors qu'il leur suffirait d'ôter l'écran de la race pour libérer leur tempérament d'écrivain. Aussi terminerons-nous notre intervention en soulignant comme il est grand temps que l'art africain se débarrasse de certaines idées qui engendrent et entretiennent une conception essentialiste et statique de la culture ».

De cette citation, il tire le commentaire suivant : « Ce discours a un mérite : il tourne le dos à la littérature nègre et inaugure l'ère des littératures nationales. Surtout, il opère une alchimie entre le pouvoir politique congolais et les écrivains. Pour le pouvoir, qui se prétend marxiste, ce festival offre une tribune pour instruire le socialisme africain senghorien. Pour les écrivains, il est un cadre idéal pour s'affranchir de l'esthétique de la négritude. Là s'arrête cette complicité. Du reste, les écrivains se gardent d'adopter le réalisme socialiste et ne substituent aucune autre doctrine à la négritude. Bien au contraire, ils revendiquent la liberté du créateur, tissent une solidarité intergénérationnelle et une complicité intertextuelle exemplaires que Sylvain Mbemba qualifiera plus tard de « phratrie ».

En définitive, de la part des écrivains congolais, rejet de la négritude et rejet de l'expression « littérature négro-africaine d'expression française » au nom de la liberté du créateur et de la littérature nationale. Cependant, que donne une évaluation objective de ce double rejet. Ceci : il fut plus facile à proclamer qu'à illustrer. Certes, plus d'un écrivain congolais, avec force, a déclaré son rejet de la négritude avec force et, parfois même, avec impertinence. Cependant, il faut se garder d'une généralisation hâtive, établir une distinction entre les prises de position, étudier au sein d'une position, l'évolution, déterminer si, le rejet affirmé est réellement illustré.

L'établissement d'une distinction entre les prises de position fait constater que le rejet de la négritude ne fait pas l'unanimité : il y a ceux qui s'en réclament ouvertement, ceux qui, sans y adhérer, lui reconnaissent des mérites et se refusent à la vouer aux gémonies à côté de ceux qui la contestent violemment. Or, une telle configuration n'est pas caractéristique de la seule République Populaire du Congo. Elle se note dans tous les pays francophones au sud du Sahara au Sénégal comme au Mali, au Bénin comme Cameroun. Mieux, lorsqu'on examine l'évolution de certaines prises de positions, on note que celle-ci est en faveur de Léopold

Sédar Senghor. La visite officielle que ce dernier a effectuée au Congo dans le courant des années 1970 a contribué à un rapprochement entre des « frères en littérature ». En particulier, il a permi à Jean-Baptiste Tati-Loutard de nuancer son jugement sur Senghor et surtout, à Henri Lopes de reconnaître une erreur d'appréciation dans sa compréhension de la négritude. Par la suite, il saisira différentes occasions qui lui seront offertes pour réaffirmer son adhésion à la négritude.

Enfin, les poètes congolais qui ont récusé la négritude, ont-ils réussi à manifester jusqu'au bout leur rejet du concept ? Ont-ils réussi à illustrer ce rejet ? Rien de moins sûr comme permettent de s'en rendre compte deux passages extraits de **Littérature congolaise.**

Le premier passage est de Kadima-Nzuji. Se prononçant sur l'évocation du passé par des poètes congolais, il cite Philippe Mikita qui dans **Sandales retournées** écrit :

> Demain, il faudra retracer la vérité sur les lézardes de l'embarcadère ;
> et plonger le regard dans le murmure millénaire de l'histoire.
> Loango surgira sur les ruines de la royale cité et son phare me nommera pour la confession.

Le lecteur attentif, à la lecture d'un tel passage cernera, peut-être pas une réminiscence de poètes nègres antérieurs, mais une ressemblance avec Jacques Roumain quand ce dernier écrit : « Nous rebâtirons Copen, Palenque et les tchainaces socialistes » ou avec Senghor quand ce dernier, dans la postface d'**Ethiopiques** assigne, comme objectif, à la poésie : « prophétiser la Cité de demain, qui renaîtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission du Poète ».

Mais c'est surtout à propos de l'évocation du « passé récent » que Kadima-Nzuji établit la continuité entre les poètes congolais et les poètes de la négritude : « L'irruption des hommes blancs en terre africaine semant partout la désolation et la mort, l'occupation de vastes territoires à leurs yeux inoccupés, inexplorés, gaspillés, la partition et la domination du continent à des fins pseudo-civilisatrices sont parmi les thèmes majeurs des poètes nègres. La voix du Guyanais Léon Gontran Damas s'entend encore […] Celle de Sénégalais David Diop, plus vive et plus tranchante aussi, éclate en chant d'accusation. »

A la lumière de ce qui précède, il est souhaitable d'être circonspect en parlant de rejet de la négritude. La même recommandation vaut quand il s'agie de l'expression « littératures nationales ».

Le souci d'établir une démarcation entre « littérature négro-africaine » et « littératures nationales » date des années 1970. L'expression doit sa fortune à deux spécialistes de la littérature congolaise : Arlette et Roger Chemain Degrange auteurs de **Panorama critique de la littérature congolaise d'expression française.**[1] Selon eux, trois conditions sont à remplir pour que naisse une littérature nationale : l'existence d'auteurs et d'œuvres publiées en nombre suffisant, la continuité dans la production et enfin, l'existence d'un fil conducteur autorisant de déceler des traits communs à l'ensemble des textes produits. Or, selon leur analyse, la littérature congolaise remplit ces trois conditions. En effet, à propos du nombre d'écrivains, les deux auteurs écrivent : « La République Populaire du Congo compte une vingtaine d'écrivains pour un peu plus de un million d'habitants, ce qui est une proportion tout à fait remarquable. »[2] Quant à la continuité dans la production, elle est assurée dans la mesure où : « enracinement dans le passé et vitalité suffisante, manifestée par le rayonnement de certains auteurs hors des frontières, la montée de jeunes écrivains et les projets de réalisation des auteurs confirmés (…) garantissant que la floraison actuelle ne sera pas qu'un feu de paille. »[3] Quant aux traits communs à l'ensemble des productions littéraires, ils se décèlent, selon les deux auteurs, à travers le lyrisme en poésie, l'engagement dans le roman et le théâtre.

Malgré ce fondement à caractère scientifique que les Chemain Degrange tentent de donner à leur thèse sur l'existence d'une littérature nationale congolaise, cette thèse reste fort discutable et le Zaïrois Kadima-Nzuji ne manque pas d'en souligner l'insuffisance. Selon lui, une littérature nationale congolaise existerait, mais à une condition : que l'on distingue deux périodes dans l'histoire de la production littéraire du Congo, dans la mesureoù : « Avant 1970, on ne peut pas encore parler de « littérature nationale » au Congo. Bien qu'il existât déjà quelques fortes personnalités (Malonga, Tchicaya U'Tamsi, Guy Menga, Tati-Loutard), la littérature du Congo s'inscrivait dans le mouvement culturel de l'ancienne Afrique

---

[1] CHEMAIN DEGRANGE (Arlette et Roger) auteurs de **Panorama critique de la littérature congolaise d'expression française.**
[2] Cf. préface à **Tarentelle noire et diable blanc**, cité par Sylvain Bemba dans **Littérature congolaise**, n°92-93, mars-mai 1988 de la revue **Notre librairie**.
[3] Ibidem

Occidentale, avec Dakar comme pôle d'attraction. C'est seulement après 1970, avec la publication des auteurs comme Sylvain Bemba, Antoine Letembet-Ambilly, Patrice Lhoni, Henri Lopes, J.P. Makouta – Mboukou, Maxime Mdébéka, Sony Latou Tansi Tchichéllé Tchivéla, etc. qu'émerge et s'affirme une littérature congolaise spécifique, à la fois diverse et enracinée dans l'humus national ».[1]

Si, à propos du concept de « littérature nationale », la position de Kadima-Nzuji est faite de nuance et de prudence, celle de Guy Ossito Midiohouen est une position tranchée ; d'où sa réaction au livre publié par Roger et Arlette Chemain, réaction faite d'interrogations et de commentaires, parfois, sur le ton de la véhémence : « Mais, pourquoi donc cette recherche systématique et forcenée de la différence ? Est-ce qu'elle est motivée par l'originalité réelle des « littératures nationales » abordées ou par le désir des critiques de donner à lire des analyses fines et tout à fait novatrices qui « fassent la différence » et les distinguent parmi tous ? Qu'une œuvre littéraire fasse corps avec un contexte précis qui la suscité et l'informe, voilà qui est incontestable. Que Soyinka soit nigérian, Senghor sénégalais et Dadié ivoirien, c'est l'évidence. Mais pourquoi tout d'un coup semble-t-on se désintéresser de ce qui unit ces écrivains pour privilégier ce qui les divise ? (…) Ce que nous contestons c'est cette **critique de désencastration** qui analyse un ensemble d'auteurs et d'œuvres négro-africains non pas dans les rapports métonymiques que ceux-ci entraînent avec la littérature négro-africaine dans son ensemble, mais dans l'optique complaisante d'une « spécificité nationale ». [2]

En définitive, des écrivains congolais ont tenu à se démarquer de Senghor en se démarquant de la négritude et du concept de « littérature négro-africaine. » Mais, à l'analyse, le fondement de leur démarcation paraît bien fragile. Elle est faite plus de proclamations que d'actes concrets. Est-ce la raison pour laquelle beaucoup d'entre-eux, avec le temps, on eu une autre approche de Senghor et de ses idées ? Lorsque, à la question de **Jeune Afrique** « Qu'est-ce qui fait la singularité de la littérature congolaise ? », Boniface Mongo-Mboussa répond : « Dès ses débuts dans les années 1950, elle s'est définie par son opposition à la négritude. Cette opposition a été exprimée d'abord par Tchicaya U'Tamsi qui avait qualifié la négritude d' « abominable diversion ». Plus tard, cette position sera adoptée par l'ensemble de l'intelligentsia congolaise et elle deviendra la position officielle du Congo. Autre

---

[1] Op. cit.
[2] OSSITO MIDIOHOUEN (Guy).- ***Le Phénomène des « littératures nationales » en Afrique***. In **Peuples Noirs**. **Peuples Africains**, n°27 (1982).

spécificité de la littérature congolaise : son homogénéité, grâce à laquelle elle se reconnaît très tôt comme une littérature nationale », cette réponse ne peut manquer de susciter des réserves : l'opposition à la négritude n'est pas propre au Congo, plus d'un Sénégalais la conteste ; cette opposition n'est pas un fait unanime et, en matière de création littéraire, il n'y a jamais eu, en Afrique subsaharienne de « position officielle ».

Du vaste débat sur la réception de l'œuvre poétique senghorienne en République Démocratique du Congo, se dégage un constat : ce pays a été, avec la République Populaire et Révolutionnaire de la Guinée, le pays où Senghor a suscité le plus de réactions négatives ; cependant, il est, aussi, le pays où Senghor a reçu une brillante consécration.

En effet, plus de trente ans après le Festival panafricain d'Alger avec les sorties de Tati Loutard et d'Henri Lopes, le temps a fait son effet. L'horizon d'attente qui prévaut dans les années 2000 n'est plus celui des années 1970. Avec la chute du Mur de Berlin, le vent d'Est n'a pas épargné le continent africain. François Mitterrand, au sommet de la Baule, impose la démocratie au pré-carré francophone africain. Les conférences nationales se succèdent et bon nombre d'assises sont ébranlées. Le Parti Congolais du Travail (PCT) d'obédience marxiste-léniniste perd le pouvoir. Arrive à la tête de l'Etat, un universitaire qui, par ses maladresses, plonge le pays dans une affreuse guerre civile à l'issue de laquelle Denis Sassou Nguesso revient au pouvoir. Seulement, le temps n'est plus à la révolution des années 1960-1970. Il est au libéralisme. Il se peut que cela ait eu une influence sur le monde des idées comme il se peut que, par un acte d'éclat intellectuel, le pays ait voulu renouer avec le faste d'antan. Toujours est-il que, saisissant l'occasion qu'offre le passage à l'an 2000, le Département de Littératures et Civilisations de l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville publie, sous la direction d'André-Patient Bokia, un livre au titre plus qu'élogieux. **Le Siècle Senghor** [1] ; titre élogieux car, après « le siècle de Périclès », « le Siècle d'Auguste », et « le Siècle de Louis XIV », c'est l'Afrique qui se voit réhabilitée à travers celui qui, sa vie durant, fut, à la fois, penseur, créateur et mécène.

Dans l'introduction, André-Patient Bokiba donne le ton, à travers l'hommage à « un enfant du siècle » dont le parcours s'étend « de Joal à Verson » : « … si l'on jette un regard sur le XX^{è} siècle africain, parmi les figures qui auront manifesté leur présence au monde au siècle, au

[1] Editions L'Harmattan. Paris, 2004.

niveau tant de l'évènement que du débat, on ne manquera pas de remarquer l'éminente stature du Sénégalais Léopold Sédar Senghor. »[1]

Ces lignes qui situent l'homme dans son temps sont suivies de la raison pour laquelle le collectif **Le Siècle de Senghor** a été réalisé et par qui : « L'exceptionnelle longévité de l'homme lui aura valu de ses contemporains plusieurs hommages auxquels le Département de Littératures et Civilisations africaines de l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville, par ces textes d'universitaires français et africains, vont se joindre, en revisitant les lieux essentiels de l'itinéraire de cet enfant du siècle. » [2]

Le recueil de textes présente plus d'un intérêt. En particulier, il apporte un éclairage à la fois nouveau et édifiant sur la controverse à propos de Senghor. Sur ce point, la contribution de Nyembwe Tshikumanbia, ***La négritude senghorienne résistance aux critiques***[3] et le texte qui la suit directement, ***Les Africains anglophones et la négritude ou le paradoxe de l'assimilation*** [4] retiennent l'attention. Le premier peut constituer une sorte de réplique à Marcien Towa ; pour cela, nous avons choisi de l'exploiter dans l'annexe consacrée à la lecture que le Camerounais fait de la poésie de Senghor. Quant au second, il contribue, par plus d'un point, à ruiner la prétendue thèse de l'opposition entre intellectuels anglophones et intellectuels francophones. Nous avons choisi de l'exploiter pour illustrer ce que Senghor a nommé « l'esprit de Fachoda » quand il sera question de la réception en Afrique anglophone.

En définitive, de Léopold Sédar Senghor, il a été beaucoup question au Congo-Brazzaville. Tout se passe comme si, soucieux de s'affirmer, de jeunes écrivains y avaient pris la décision de commencer par tuer le père. Cependant, le Congo ne se limite pas à une seule rive du fleuve portant ce nom. Sur la rive gauche, dans ce qui fut l'immense Zaïre, aujourd'hui RD Congo, la réception de l'œuvre poétique fut plus enthousiaste comme en rend compte la contribution de Alphonse Mbuyamba Kankolongo à la rédaction de **Le Siècle Senghor**, contribution intitulée ***Réception de l'œuvre de Senghor au Congo Kinshasa***. Elle est très différente de la réception au Congo-Brazzaville dans la mesure où : « Parmi les écrivains africains actuels, le nom de l'écrivain sénégalais Léopold Sédar Senghor est connu en République Démocratique du Congo de longue date. Poète, penseur, homme politique,

---

[1] Op. cit. page 6.
[2] Ibidem.
[3] Op. cit. Pages 139-148.
[4]Idem. Page 149-160.

conférencier de grand talent, il occupe aujourd'hui une place de premier plan dans la littérature africaine. Aussi son œuvre n'a-t-elle pas laissé les Congolais indifférents : enseignants, chercheurs, critiques littéraires, étudiants, chacun à sa manière, a essayé de la décortiquer et de la faire connaître. » [1] Si, de l'autre côté du fleuve, à cause de la « fratrie » à laquelle, de manière implicite, bon nombre d'écrivains ont adhéré, il n'y eut pas de polémique entre laudateurs et contempteurs du poète sénégalais, il n'en fut pas de même au Zaïre. Là s'est produit ce que l'on pourrait nommer une réception de la réception.[2]

En effet, si, dans leur immense majorité, les Zaïrois ont perçu en Senghor un grand poète, il en fut un qui l'a apprécie différemment. Il a, pour nom, Passou Lundula. A son propos, Alphonse Mbuyamba Kankolongo écrit : « Si toutes les œuvres examinées jusqu'à présent [3] considèrent l'œuvre du poète et du penseur sénégalais avec sympathie, ferveur et admiration,

---

[1] In **le Siècle Senghor**. Op. cit. Page 105.

[2] « Réception de la réception » est une expression que nous avons utilisée pour désigner ces œuvres inspirées, non plus par Senghor lui-même, mais par les critiques jugées négatives par certains essayistes. Nous sougeons, par exemple, à Papa Guèye Ndiaye donnant la réplique à Daniel Delas à propos de « lecture blanche d'un texte noir », à Locha Mateso appréciant les points de vue de Marcien Towa sur la poésie de Senghor, à Philippe Laburthe-Tolra établissant une sorte de synthèse entre négritude et tigritude dans son article ***Soyinka ou la Tigritude…***

[3] Dan son article, Alphonse Mbuyamba Kankolongo informe, d'abord, sur les études consacrées à Senghor par des étrangers résidant au Congo comme : ***L. S. Senghor poète de l'unité*** (1960) de Paul Lambert, ***Lecture de quatre poèmes de L.S.Senghor*** de Jacques Biaffard (1969) ou ***L'Initiateur*** de Paul de Meester (1983). Ensuite, il consacre le gros de sa réflexion à la présentation d'études réalisées par les Congolais (devenus, par la suite, les Zaïrois) : ***Poésie négro-africaine et poètes noirs d'expression française*** de Antoine-Roger Balamba, ***Introduction à une lecture poétique de L.S.Senghor*** de Munkulu-Di-Deni***, La quête senghorienne du Graal***, du même auteur, ***Le personnage de Chaka : du portrait épique de Thomas Mofolo au mythe poétique de L.S.Senghor*** de Nyembwe Tshilumanbila, ***Léopold Sédar Senghor et l'humanisme du rêve*** de Ngal Mbwill a Mapaang, ***Léopold Sédar Senghor : esquisse d'un itinéraire*** de Mukala Kadima Nzuji, ***Les mythes senghoriens dans Chants d'Ombre et Elégie des Alizés de Léopold Sédar Senghor***, de Kéba-Tau et Kapoma Mutoba (1988), ***Femme tant chantée dans les poèmes de Senghor*** de Charlotte Ngulula (1967) ***La femme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*** du Pangu Bundu (1984), ***Le contenu de la nuit dans l'œuvre poétique de L.S.Senghor*** de Bamukiza Mamono (1976), ***La conception senghorienne du rythme poétique*** de Way M'bo As Ati (1977), ***L'ambiguïté ou la rencontre des cultures à travers la poésie de L.S. Senghor*** de Unega Ege (1975) ***Métissage culturel à travers quelques œuvres poétiques de Senghor*** de Dimbwana Tekadiobanza (1976).
Ce corpus inspire deux remarques. La première : Léopold Sédar Senghor est, comme poète, très connu des Zaïrois. D'ordinaire, au sud du Sahara, la critique se penche plus sur sa pensé philosophique ou politique. Au Zaïre, tel n'est pas le cas : ici, c'est le poète qui est étudié sous différents spects. La seconde : la plupart des articles datent de la décennie 1970. C'était la période dite des « années Giscard », du nom du président de la République française de l'époque. Ce dernier, succédant à Georges Pompidou, à travers les sommets France-Afrique, avait donné une identité au « pré-carré francophone » en Afrique subsaharienne, contribuant ainsi à rapprocher les chefs d'Etat négro-africains qualifiés de « modérés » (par opposition aux « révolutionnaires ». Or, le « pré-carré » était fustigé par beaucoup d'intellectuels. Aussi, que les intellectuels zaïrois aient choisi la décennie 1970 pour exprimer leur engouement pour l'œuvre de Senghor ne peut manquer de surprendre. Faut-il déceler à travers cet engouement leur adhésion au régime de Mobutu alors proche de Senghor ? Cela ne semble pas impossible. Comme avatar de la négritude, le maréchal-président avait institué « l'authenticité » que son ministre de l'Information en charge de la Propagande idéologique du Parti, Dominique Sakombi Inongo était parti expliquer aux intellectuels sénégalais tandis qu'une délégation constituée de professeurs représentait le Zaïre au colloque Culture et Développement organisé à l'occasion de la célébration du soixante-dixième anniversaire du poète sénégalais (Dakar, octobre 1976). Ce sont là autant d'éléments susceptibles de justifier la présence de Senghor dans le paysage littéraire zaïrois.

c'est plutôt une réaction de rejet et d'hostilité que l'on rencontre dans le livre de Passou Lundula : **Autopsie d'un cas : Léopold Sédar Senghor** qui considère la création et la pensée de Senghor comme globalement négatives. D'entrée de jeu, l'auteur annonce sur un ton acerbe et péremptoire : « Senghor n'est pas ma préférence à cause de son inconséquence ; mais je me suis escrimé à demeurer le plus objectif possible, par probité intellectuelle, en mettant les sentiments et les passions sous les boisseaux.

« Senghor, qui n'a jamais compris que toute réflexion sans action est stérile, et même nuisible, est un amoureux farouche de l'immobilisme, de l'utilitarisme vulgaire, de l'héroïsme à bon compte et du confort intellectuel. C'est justement pour ces raisons précises qu'il a fossoyé la négritude pour la fossilise. » [1]

Notre intention n'étant pas de donner dans la polémique, nous nous garderons ce commenter ces lignes, ferons seulement constater ceci : heureusement que Passou Lundula rédigeant son libelle s'est « escrimé à demeurer le plus objectif possible, par probité intellectuelle » car, qu'est-ce qu'il aurait écrit s'il n'avait pas mis « les sentiments et les passions sous les boisseaux ? » Mais, ce dont nous nous sommes gardé, un compatriote de Lundula l'a fait, d'où cette idée de « réception de la réception » En effet, la lecture de **Autopsie d'un cas** ; **Léopold Sédar Senghor** inspire à Nyembawe Tshikumembila « un bref texte intitulé : « Au sujet d'une critique de Senghor par un Zaïrois ». Professeur de littératures, il y dénonce ce mal que bon nombre de ses collègues ont dénoncé à l'audition de critiques formulées à l'encontre de Senghor, mal qui consiste à ne pas étayer ses idées par des références précises au texte de l'auteur. Son jugement est le suivant ; « Voilà un commentaire de texte qui a tout simplement manqué son but. Au lieu d'éclairer le lecteur sur le sens profond ou même seulement littéral du texte, il l'en a éloigné en faisant des digressions ainsi qu'en soulevant divers faux problèmes. Pratiquement aucune lumière n'a été apportée sur aucun passage du poème de Senghor. Et il est symptomatique de constater qu'aucun vers, qu'aucune phrase du poème n'y a été reprise pour faire l'objet d'une analyse plus précise. Tout le commentaire est constitué d'allusions vagues et d'impressions diffuses, reflet d'un esprit qui ne sait pas ce qu'il doit faire exactement, s'agissant d'interpréter un texte littéraire. La critique littéraire est une science qui a ses méthodes, ses conventions et ses lettres de noblesse. C'est de la vraie prétention que de s'y aventurer sans initiation, en n'ayant pas la culture vécue. »[2]

---

[1] Cité par Alphonse Mbuyamba Kankolongo in **Le Siècle Senghor**. Op. cit. Page 117.
[2] Idem. Page 118.

En conclusion, Senghor au Congo-Brazzaville, Senghor au Congo-Kinshasa : ce sont deux réceptions contrastées de la même œuvre poétique, deux réceptions, au départ, dissemblables mais qui finissent par se rejoindre pour reconnaître que : « La richesse et l'originalité de l'œuvre de l'homme de lettres sénégalais exercent une irrésistible fascination dans l'enseignement supérieur et universitaire et dans la presse. » Les Congolais de Brazzaville qui, en critiques littéraires, se sont penchés sur leur littérature pour l'apprécier, l'ont fait au moment où cette littérature connaissait un prodigieux développement. C'était dans le courant des années 1970-1980. S'installant dans l'actualité, ils ont décrété que cette littérature s'est « définie par son opposition à la négritude. » C'était vite aller en besogne, en passant sous silence trois évidences : la première, le rejet de la négritude ne pas fait l'unanimité, les prises de position de Jean-Pierre Makouta-Mboukou sont là pour en témoigner ; la seconde, l'attitude d'un Tchicaya U'Tamsi à l'égard de la négritude s'explique plus par le dépit que par une opposition fondée en raison [1] et, troisième évidence, il serait très difficile d'établir une continuité entre la littérature négro-africaine d'expression française qui a vu le jour sur les bords de la Seine et celle qui a germé et s'est développée sur les rives du Sénégal, du Niger et du Congo. Que la République Populaire du Congo ait, en un certain moment de son histoire, pris manifestement position contre la négritude ne peut se comprendre qu'à la lumière de l'orientation politique qui a été la sienne au lendemain des Trois Glorieuses [2] les nouveaux dirigeants avaient fait le choix du marxisme-léninisme, les écrivains ont adhéré à ce choix ; d'où les discours de Tati-Loutard et de Lopes au Festival panafricain d'Alger. Par la suite, le voyage officiel qu'effectua Senghor dans ce pays, la confrontation entre « la voie africaine du socialisme » et le socialisme scientifique, la rencontre entre le poète-président et ses confrères

---

[1] Le poète tchadien dans une étude consacrée à Senghor à l'occasion de la dernière réédition de la monographie de Guibert parue aux éditions Seghers a développé de manière très édifiante les raisons de l'hostilité de U'Tamsi envers Senghor : dans la préface sollicitée par le Congolais, le Sénégalais, plutôt que de faire ressortir l'aspect révolutionnaire du recueil Epitome a choisi de « se coucher sur l'œuvre » et d'annexer son auteur à la négritude.

[2] Il s'agit des trois jours de soulèvement populaire qui mirent fin au régime de Filibert Youlou, premier président de la République du Congo. L'expression doit son existence à l'histoire de France, à ces trois jours au terme desquels le peuple de Paris a mis fin à la Restauration pour instaurer la Monarchie de Juillet, le roi Louis-Philippe succédant à Charles X renversé. Donc, les Trois Glorieuses sont, initialement, les journées des 27, 28 et 29 juillet 1830 à l'issue desquelles une émeute populaire mit fin, définitivement, aux règnes des Bourbons. Chares X renversé, une monarchie constitutionnelle est instaurée, le drapeau blanc des rois de France est remplacé, de nouveau, par le drapeau tricolore frappé du coq gaullois et Louis-Philippe est proclamé, non plus roi de France, mais roi des Français. C'est en souvenir de ces événements que les Congolais de Brazzaville nomment les Trois Glorieuses, les journées des 13, 14 et 15 août 1960.

écrivains du Congo ont permis de dissiper bon nombre de malentendus. Jean-Baptiste Tati-Loutard et Henri Lopes eurent une autre lecture de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor.

En République Démocratique du Congo, futur Zaïre, il n'y a pas eu d'interlude marxiste-léniniste. Aussi, dès les années 1950, malgré la censure des autorités belges, l'œuvre de Senghor y a très tôt obtenu droit de cité et cela est allé se confirmant jusqu'aujourd'hui.

Durant la colonisation française, Dakar et Brazzaville ont pu paraître comme deux pôles intellectuels rivaux. A partir des années 1980, la réception de l'œuvre poétique de Senghor sur les rives du Congo a mis fin à cet antagonisme.

6. RECEPTION EN AFRIQUE ANGLOPHONE : « L'ESPRIT DE FACHODA »

Les colonisateurs européens, après s'être partagés l'Afrique, ont maintenu leurs possessions respectives à l'intérieur de cloisons étroitement surveillée et les barrières linguistiques furent un handicap supplémentaire rendant difficile le dialogue entre Africains soumis à différentes puissances de tutelle. En Afrique occidentale, la Gambie, la Sierra-Léone, la Côte de l'Or (Gold Coast) et le Nigéria sont entourés de pays francophones avec lesquels, cependant, ils n'avaient aucune relation institutionnelle. Kwame Nkrumah en fera l'amère expérience lorsque, dans le courant des années 1950, il voulut gagner à sa cause Senghor et Houphouët Boigny afin que l'Afrique occidentale, anglaise et française, aille unie à l'indépendance. Ce fut un échec, nationalistes anglophones et nationalistes francophones étant engagés dans des dynamiques de décolonisation différentes du fait de la différence de perception que Londres et Paris avaient de la décolonisation.

Aussi, rien d'étonnant que les productions littéraires des uns fussent ignorées des autres et vice-versa. Pendant longtemps, des barrières qu'il ne serait pas excessif de qualifier d'étanches, empêchèrent anglophones et francophones d'entrer en contact, les uns avec les autres, pour des échanges culturels. Ils ont tous commencé à élaborer des idées sur la renaissance négro-africaine dans le courant des années 1930, soit à Paris [1] soit en Gold Coast

[1] A propos des mouvements parisiens inspirés par la renaissance du monde noir dans la période de l'entre-deux guerres, Papa Samba Diop, dans une communication intitulée ***La négritude senghorienne, Une rétrospective***, écrit : « En effet, parallèlement aux congrès panafricains de 1919, 1921, 1923…, on assiste, au début du XX^{è} siècle, à la naissance, au foisonnement d'associations noires ayant des organes de presse. **La Dépêche coloniale**, **Les Continents** (organe de presse de la Ligue Universelle pour la Défense de la Race Noire), **Journal de l'inter**

[1] en s'ignorant réciproquement. Il faudra attendre les années 1950 pour que les écrivains nigérians découvrent les écrivains francophones. La découverte est due à l'action conjuguée de trois hommes : Janhein Jahn, Ulli Beer et Gérald Moore. Attestant de l'ignorance des écrivains francophones par leurs homologues anglophones, Jahn écrit : « Il est encore possible que, de nos jours, un enfant nigérian abandonne les bancs au lycée avec une bonne connaissance en littérature, sans pour autant avoir jamais entendu parler des auteurs africains tels Léopold Senghor ou Aimé Césaire. » [2]

C'est l'Université d'Ibadan qui servira de lieu de rencontre. Gérald Moore et Ulli Beir y rassemblent des étudiants autour d'une revue au titre plus que suggestif : **Black Orpheus**. Parmi les familiers du cercle, Wole Soyinka qui, par la suite, sera à la fois poète, dramaturge, romancier et premier Prix Nobel négro-africain de littérature. On lui attribuera une phrase devenue par la suite très célèbre : « Le tigre ne proclame pas sa tigritude. Il saute sur sa proie et la dévore »[3]. Avant lui Kwame Nkrumah avait fait une large utilisation de l'expression « african personality ». Partant de la phrase attribuée à Soyinka et de l'expression « african

---

coloniale fondée en 1921, **La voix des nègres**, journal du Comité de défense de la race nègre, **La revue du monde noir** (1931-1932, **Le cri des nègres**, journal de l'Union des travailleurs nègres, **Légitime Défense** qui, en 1932, est le pamphlet qu'un groupe d'étudiants martiniquais « issus de la bourgeoisie de couleur » lance à la face de la France métropolitaine. Et, après avoir rappelé « la lecture, la fréquentation et parfois l'amitié d'écrivains noirs des Etats-Unis d'Amérique : Claude Mac Kay, Sterling Brown, Langston Hughes », après avoir précisé que « Celui des intellectuels noirs américains qui aura execé la plus grande influence sur Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor sera William DuBois (1868-1963), Papa Samba Diop poursuit : « Outre les mouvements nègres de Paris et leurs organes de presse, l'influence des écrivains et hommes politique noirs américains ou jamaïquains (Marcus Garvey, 1887-1940, par exemple), les futurs pères de la négritude seront aussi informés du contenu culturel très militant de certaines revues haïtiennes comme **La revue indigène**. Et c'est d'Haïti, en 1928, avec **Ainsi parla l'oncle** de Jean Price-Mars que Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire reçoivent l'œuvre qui les conforte définitivement dans leur combat culturel. Senghor dit avoir lu le livre de Price-Mars d'une traite car il lui a révélé l'importance radicale de l'Afrique dans les cultures caraïbes. » in **Léopold Sédar Senghor. Africanité-Universalité**, op. cit. Page 95.

[1] De la communication d'Abiola Irele au Colloque de l'UPS, ***Négritude et African Personality***, il ressort que trois colonies anglaises d'Afrique occidentale, la Sierra-Léone, la Gold Coast et le Nigéria furent dès le XVIII^{è} siècle, des foyers intellectuels où se sont affirmés les premiers penseurs négro-africains d'expression anglaise. A propos de ceux de la Gold Coast, il écrit : « … à la mort de Blyden, juste avant la première guerre mondiale, le foyer actif de l'idéologie africaine anglophone s'était déplacé vers l'Est, en Gold Coast, où une nouvelle élite intellectuelle avaient pris la relève des anciens du Libéria et de la Sierra Léone. Cette élite s'était constituée dans le pays Fanti et avait pour antre la ville de Cape Coast, depuis longtemps tête de pont de la pénétration européenne en Afrique. Un nouveau type de bourgeoisie africaine y est apparu dans les dernières années du XIX^{è} siècle, formés d'individus issus directement de la bourgeoisie locale, et qui a produit une élite intellectuelle pour qui l'éducation européenne n'était pas, au départ, une donnée inéluctable, mais une affaire de promotion sociale. Le nationalisme ghanéen est né au sein de cette bourgeoisie africaine qui, prenant conscience au début de ce siècle de son importance socio-économique, s'est engagée dans un mouvement de revendication politique, dont le pendant était un mouvement nationaliste culturel à tous les égards considérables. » in **Colloque sur la Négritude**. Paris, Présence africaine, 1971. Page 162.

[2] Cité par Jänos Riesz in « **Astres et Désastres » Histoire et récits de vie africains de la Colonie à la Postcolonie**. Editions Goeorg Olms Verlag Hildesheim-Zürich – New York 2009. Page 269.

[3] Phrase constamment citée par les contempteurs de Senghor avec beaucoup de variantes après la proposition « il saute » et de laquelle il sera question ultérieurement, dans ce passage.

personality », des critiques littéraires, pour la plupart européens, des décennies durant, ont entretenu l'idée d'une opposition entre écrivains anglophones et écrivains francophones. Pour étayer leurs arguments, ils ont eu recours à la différence entre les politiques d'administration coloniales pratiquées par les Anglais et les Français, ce qui a inspiré de savants développements sur les conséquences de la pratique de l' «indirect rule » par les premiers et de l'assimilation culturelle par les seconds. Ainsi, selon ces critiques, la négritude tirerait sa justification d'une réaction contre la politique pratiquée par la France dans ses colonies et serait par conséquent, le fait des seuls intellectuels négro-africains francophones.[1] L'un de ceux qui ont le mieux illustré cette thèse est Jacques Chevrier[2]. Apparemment,

---

[1] Il s'est trouvé des intellectuels négro-africains d'expression anglaise pour accréditer cette thèse, pas seulement des critiques étrangers. C'est ainsi que l'auteur de **Modem African Poetry and the Africain Predicament**, R.N. Edugee que cite Bernard Nganga écrit : « L'assimilation n'avait pas pour objet d'élever l'Africain mais de dévaluer sa culture et c'est pourquoi il est apparu nécessaire de le dépouiller de sa véritable personnalité culturelle pour la remplacer par une autre étrangère à celle-là, contre laquelle il allait se révolter par la suite. L'attitude méprisante des Français envers les Africains et leur univers apparaissait de façon évidente à cause de la différence qu'ils établissent entre la « France métropolitaine » - France originelle, pure – et la « France d'Outre-mer » qui ne se justifiait que par des considérations d'ordre économique. » in **Le Siècle de Senghor**. Op. cit. Page 164.

[2] C'était dans le courant de l'année 1973. Jacques Chevrier avait, en chantier, son livre **Littérature nègre**. Il était notre directeur de recherches alors que nous préparions une thèse de doctorat de spécialité et ne manqua pas d'échanger avec nous sur certains points qu'il se proposait de développer. Parmi ces points, la fameuse distinction entre anglophones et francophones. Nous lui avons exposé notre point de vue sur le manque de fondement solide quant à cette distinction ; d'où notre surprise lorsque nous eûmes, dans le courant de l'été 1974, **Littérature nègre** entre nos mains, directement au sortir des presses et de prendre connaissance du long développement ci-après que l'auteur consacrait aux politiques d'administration coloniale pour justifier la négritude comme produit des francophones et sa critique par les anglophones : « Enfin la Négritude est âprement contestée par les intellectuels noirs anglophones. Auteur de la célèbre boutade : « le tigre ne proclame pas sa tigritude, il saute sur sa proie», le Nigérian Wole Soyinka se fait le porte-parole du groupe de « l'African Personnality » (sic) » qui rassemble, face aux protagonistes de la négritude la jeune génération des écrivains noirs anglophones : les Nigérians Chinua Achebei Wole Soyinka, John – Pepper Clark et le Sud-Africain Ezéchiel M'Phalele. Réunies au sein du « Mbari Club » dans le cadre de l'Université d'Ibadan, éditeurs de la revue ***Black Orpheus*** , ces écrivains entendent**,** sans se vouloir les frères ennemis de Senghor et de ses amis, prendre leur distance par rapport à une idéologie qui leur semble dangereuse à double titre : d'abord par son caractère d'abstraction manichéiste, ensuite par sa dimension romantique, narcissique et subjective qui aboutit à faire de l'Afrique traditionnelle un symbole utopique d'innocence et de pureté, à jamais figé dans la dimension du mythe. Cette divergence est surtout importante en ce qu'elle reflète des réponses différentes à l'acculturation occidentale.

En effet, les champions de la négritude sont le plus souvent francophones, et partant marqué par la pensée des philosophes du XVIII^{è} siècle et des jacobins qui professent un humanisme idéaliste, unitaire et centralisateur. Ils rencontrent en face d'eux les anglophones fortement marqués par la pensée pragmatique anglo-saxonne. Aux premiers, soucieux de définir leur propre nature et d'exprimer leur aisance, les seconds, qui possèdent d'ailleurs une sérieuse avance en matière de décolonisation culturelle, répondent en substance : « A quoi bon ! Qu'est-ce que le nom ajoute à la chose ! C'est dans l'acte même de créer que le créateur se définit. Seul compte le résultat, c'est-à-dire la valeur, la beauté de l'œuvre qu'elle que soit la couleur blanche, jaune ou noire de son auteur. La négritude est une simple contingence ». Refusant une revendication qu'ils estiment abstraite et purement formelle, les écrivains anglophones pensent donc que le Noir réclamant sa place au soleil n'a qu'à la prendre, et que faire de sa réclamation le thème de son discours c'est avouer son impuissance et s'y complaire dangereusement. La Négritude ne serait alors qu'une littérature de faibles exaltant vainement leur défaite et leur ressentiment, ou encore l'alibi du manque de talent, un geste vide , une manifestation sans manifestations.

Pour mieux éclairer ce débat, il faut préciser que les pays d'Afrique noire placés sous tutelle britannique ont connu une forme de colonisation différente de celle qui fut pratiquée par les Français. A l'administration indirecte (*Indirect rule*) appliquée par nos voisins d'outre Manche s'ajoutait une politique culturelle qui, loin

l'argumentation paraît solide. Mais, à y regarder de près, les faits ne sont pas aussi simples que cela. En effet, il est vrai que la négritude fut un néologisme créé par des intellectuels nègres ressortissants des colonies françaises. Mais, il y a le mot et la réalité recouverte par le mot. Partant de cette réalité, la négritude se conçoit comme un mouvement identitaire dont les premières manifestations remontent au XIX^{è} siècle et n'ont cessé de se développer tout au long du XX^{è} siècle au sein de communautés nègres qui s'ignoraient les unes les autres, aussi bien en Amérique – anglo-saxonne comme latine – qu'en Afrique. [1] Il s'est produit que, sur son continent d'origine comme en différentes parties du Nouveau Monde où les aléas de l'histoire l'ont transplanté, chaque fois qu'il a pris conscience de l'inhumaine condition qui lui a été imposée du fait de sa couleur et de son retard dans les domaines scientifique et technique, l'homme noir a réagi : par la violence allant jusqu'à l'insurrection armée – triomphante ou réprimée – par l'art ou par la littérature, pour manifester, affirmer sa dignité.

---

d'aller dans le sans de l'assimilation, favorisait au contraire le développement et l'enseignement des langues vernaculaires, parallèlement à l'anglais. Il en est résulté pour les anglophones à la fois un moindre sentiment de déracinement et un plus grand réalisme. Ainsi les intellectuels regroupés au sein de l'Université d'Ibadan ont-ils un profond sentiment de leur africanité, mais ils refusent la représentation d'une Afrique toute innocente ou toute violente pour accepter sans illusions un monde total où la coutume le dispute à la nouveauté, et vis-à-vis duquel leur engagement est plus critique qu'épique. Il est d'ailleurs significatif à cet égard de constater que dans l'ouvrage qu'il a consacré au roman africain, S.O.Anozie, universitaire nigérian, ne se refère à un aucun moment au concept de Négritude. » In **La littérature nègre**. Op. cit. Pages 46-47.

[1] Léopold Sédar Senghor situe les premières manifestations de la négritude chez le peuple hébreu avec le mariage entre Moïse et une Nubienne, union désapprouvée par la sœur du prophète et à laquelle le poète fait allusion dans ce verset extrait de ***Elégie pour la reine de Saba*** : *Ainsi Moïse la nuit nubienne, et Miriam se fâcha contre elle, et Dieu de lui jeter la lèpre blanche*. Senghor découvre ensuite les prémisses de la négritude avec ce passage du **Cantique des Cantiques : «** Je suis noire mais je suis belle, filles de Jérusalem// Comme les tentes de Kédar, comme les pavillons de Salomon ».

A sa suite, certains de ses compatriotes considèrent le conquérant toucouleur El Hadj Oumar Tall comme le précurseur de la négritude au Sénégal, en se fondant sur le passage ci-après, rapporté par Amadou Hampâté Ba : « Le passage d'El Hadj Omar en pays arabe ne pouvait passer inaperçu. (…) Sa grande érudition musulmane lui valait d'être cité, malgré sa couleur, comme un docteur remarquable et un génie sur lequel pouvait compter l'Islam en Afrique noire occidentale (…) Si les savants impartiaux accueillaient et assistaient gracieusement El Hadj Omar, Moqadem de l'ordre Tidjaniya, il en était tout autrement des maîtres et docteurs des congrégations (…) Pendant sept mois, (il) eut à faire face aux attaques dirigées contre la Tidjaniya à travers sa propre personne. N'ayant pu le vaincre dans le domaine de la science, ses adversaires essayèrent de tabler sur le couleur de sa peau pour le ridiculiser. C'est ainsi qu'au cours d'une discussion scientifique, un de ses détracteurs malicieux déclara à son adresse : « O science, toute splendide que tu sois, mon âme se dégoûtera de toi quand tu t'envelopperas de noir ; tu pues quand c'est un abyssin qui t'enseigne. » La foule éclata de rire. El Hadj Omar attendit que l'hilarité générale se fut calmée pour répliquer : « L'enveloppe n'a jamais amoindri la valeur du trésor qui s'y trouve enfermé. O poète inconséquent, ne tourne donc plus autour de la Kaaba, maison sacrée d'Allah, car elle est enveloppée de noir. O poète inattentif, ne lis donc plus le Coran car ses versets sont écrits en noir. Ne réponds donc plus à l'appel de la prière, car le premier ton fut donné, et sur ordre de Mohamed notre Modèle, par l'Abyssin Bélal. Hâte-toi de renoncer à ta tête couverte de cheveux noirs. O poète qui attend chaque jour de la nuit noire le repos réparateur de tes forces épuisées par la blancheur du jour, que les hommes blancs de bon sens m'excusent, je ne m'adresse qu'à toi. Puisque tu as recours à des satires pour me ridiculiser, je refuse la compétition. Chez moi, dans le Tekrour, tout noirs que nous soyons, l'art de la grossièreté n'est cultivé que par les esclaves et les bouffons. » Amadou Hampâté Ba et Jean Daget. – **L'Empire peul du Macina (1818-1853)**. Les Nouvelles Editions Africaines et Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1984, pages 238-239.

Cela a donné la Negro-Renaissance aux Etats-Unis, l'Indigénisme à Haïti, la Négrura au Brésil et la Négritude à Paris, dans l'entre-deux guerres. Or, et c'est cela qui a été ignoré par les critiques dont il a été question plus haut, victimes de « l'esprit de Fadhoda », il se trouve que tous ces mouvements ont un précurseur commun mais pas suffisamment connu des francophones : « l'African personality » prôné par un descendant d'esclaves originaires de Trinidad et Tobago. Edward Wylmot Blyden[1]. Au nom de la renaissance culturelle de la Nigritie, il écrit : « Toutes nos traditions se rattachent à une race qui nous est étrangère. Nous n'avons ni poésie ni philosophie, sinon celles de nos tuteurs. Les chants qui résonnent à nos oreilles ou errent souvent sur nos lèvres sont ceux que nous entendions chanter par ceux qui hurlaient leurs ordres pendant que nous gémissions et que nous nous lamentions. Le thème de leurs chansons était leur histoire, laquelle se confondait avec celle de notre déclin. Ils relataient leurs triomphes, qui n'étaient autres que les épisodes de notre humiliation. Nous avons appris, pour notre malheur, leurs préjugés et leurs passions, en nous berçant de l'illusion de partager un jour leurs aspirations et leur puissance. »[2]

Voilà qui est suffisamment révélateur des conséquences de la colonisation britannique sur les Nègres. Elles ne diffèrent en rien de celles que Senghor ou Fily Dabo Sissoko ont stigmatisées chez les francophones. La référence au brillant passé de l'Africain est sous-jacente dans ces lignes avec l'expression « notre déclin ». L'intellectuel nègre anglophone se coupe de ses traditions pour imiter le « maître ». Kwame Nkrumah reconnaît cet état de fait et le déplore [3] Etat de fait que déplore également un ancien sujet de l'empire britannique.[4]

---

[1] Dans sa communication au Colloque de l'UPS, Abiola Irele a donné de Blyden le portrait suivant : « Blyden est né en 1837 aux Antilles anglaises, et a passé une partie de sa jeunesse aux Etats-Unis où il a eu l'expérience de la discrimination raciale. Il a émigré par la suite au Libéria où il a poursuivi ses études et où sa carrière devait se développer. D'abord ministre du culte protestant, ensuite professeur de lettres classiques à l'Université et finalement diplomate et homme d'Etat, Blyden menait surtout à partir des années soixante-dix, une activité intellectuelle et professionnelle débordante qui le consacra comme maître à penser incontestable de sa génération. Il fut pendant quelque temps au service de la colonie de Sierra-Léone, et son association avec le Libéria, en tant que citoyen, ne l'empêchait pas de s'intéresser au sort des Africains tout le long de la côte occidentale. C'est ainsi qu'en 1891, il prononça une conférence à Lagos, à une association chrétienne, dans laquelle il préconisait la création d'une église africaine indépendante. En moins de deux semaines, ce fut chose faite et c'est ainsi qu'à débuté le protestantisme yoruba, qui a joué un rôle considérable dans le nationalisme nigérian. » Op. cit. Page 158.

[2] Cité par Colin Legum in **Le Panafricanisme à l'épreuve des indépendances**. (Traduit de l'anglais par Jacqueline Hardy).- Paris, Editions Saint Paul, 1965.

[3] Dans ces études consacrées à l'examen de la société ghanaenne, Nkrumah met l'accent sur le rôle négatif de certains intellectuels de son pays issus de la chefferie traditionnelle ou de la bourgeoisie locale assimilée par les us et coutumes britanniques.

[4] Ce n'est pas un français, mais un anglais, Mortier Williams, à l'époque professeur de sanscrit à l'Université d'Oxford écrit à propos des conséquences de la colonisation de l'Inde sur les Hindous : « J'ai rencontré peu d'hommes vraiment instruits pour beaucoup d'hommes demi instruits et mal formés… Ils abandonnent leur propre langue, leur propre religion, leur propre philosophie, les règles de leurs propres castes, leurs coutumes

C'est donc contre cet état de fait que Blyden appelle à réagir. Et les mots qu'il a pour inciter à cette réaction préfigurent le pèlerinage aux sources que prônera ultérieurement Léopold Sédar Senghor : « Si nous voulons à présent construire une nation indépendante – une nation forte – nous avons le devoir de revenir aux chants naïfs de nos frères, lorsqu'ils font entendre les mélopées de leur Histoire, lorsqu'ils évoquent leurs traditions, les péripéties mystérieuses de leur vie tribale ou nationale, les réalisations que nous qualifions de leurs superstitions ; nous devons prêter une oreille attentive aux vieux refrains des Kroomen qui tirent nos bateaux, des Pesseh et des Golah qui cultivent nos terres ; relire les œuvres, aussi simplistes qu'elles puissent nous paraître, des Mandingues et des Veys. » [1]

Le message de Blyden a fortement marqué la conscience de la première génération d'intellectuels anglophones, notamment des intellectuels originaires de la Gold Coast ; des fils de riches planteurs fanti [2] dont la situation sociale des parents, comme celle du père de Senghor, a permis d'effectuer des études et de les poursuivre en Angleterre. Ce sont, entre autres, John-Mensah Sarbach, John-Caseley Hayford, J.B. Danquah qui choisira, comme nom du futur Etat indépendant dont il rêvait au sortir de la colonisation britannique, celui de Ghana encore une forme de retour aux sources comme le prône la négritude. [3]

---

consacrées par des siècles, sans pour autant devenir de bons disciples de nos sciences, des sceptiques honnêtes ou des chrétiens sincères. »

[1] Cité par Colin Legum. Op. cit. Page 25.

[2] Les deux ethnies dominantes du Ghana sont celles des Fantis au sud et des Achantis au nord. Les premiers, très tôt entrés en contact avec les Anglais à accueillir la colonisation avec pragmatisme, profitant de l'arrivée des Blancs pour s'établir planteurs ou négociants quand ils ne sont pas planteurs et négociants, d'où leur fortune. Les seconds, plus prochent des peuples de la savane sont d'esprit guerriers et opposèrent une farouche résistance à la colonisation britanique, résistance qui ne pris fin qu'avec la déportation aux Seychelles de leur empereur, l'Achentiheme Nana Primpeh et la confiscation du Trône d'Or (le Golden Stool) symbole du pouvoir impérial.

[3] A propos du rapprochement entre deux formes de nationalismes culturels nègres, l'*African personality* et la négritude, Bernard Nganga écrit : « La notion de nationalisme est ici de la plus haute importance ; elle permet de différencier l'*African personality* de la négritude originelle étant donné qu'entre les deux, les points communs ne manquent pas comme nous le verrons plus loin. Cette spécificité du premier de ces deux concepts explique l'influence exercée par Blyden sur nombre de nationalistes ouest-africains de la première heure dont les plus connus sont les Nigérians Herbert Macaulay et Nnamdi Azikiwe et les Ghanéens Joseph Ephraim Casely Hayford et Kwame Nkrumah. L'*African personality* qui, au départ, est un concept « psychopolitique » selon Emmanuel Obiechina, n'a pas tardé à influencer toute la littérature africaine d'expression anglaise, même si à l'opposé de la négritude, ce concept n'a pas donné naissance à une idéologie bien formulée. Puisqu'il apparaît qu'à ce niveau déjà, négritude et *African personality* renvoient l'une à l'autre, peut-être faut-il à présent examiner les rapports que ces deux concepts entretiennent entre eux, en tout cas, tels qu'ils sont perçus par certains critiques qu'on peut regrouper en deux camps.

Un premier groupe trouve qu'entre les deux termes la différence est plutôt ténue. Oladele Taiwo qui y appartient va jusqu'à établir entre eux des relations de cause à effet lorsqu'il écrit sans être sûr d'être suivi jusqu'au bout : « La négritude a pris différentes formes pour atteindre ses divers objectifs. Plusieurs organisations culturelles ont été créées en vue de promouvoir la renaissance culturelle, tels les Mbari au Nigéria. Beaucoup de changements se sont opérés dans le domaine religieux. C'est de là qu'est né le concept de l'African personality. On prétend même que la création de l'Organisation de l'Unité Africaine est un résultat à mettre au compte de la négritude.

Léopold Sédar Senghor ne s'y est pas trompé qui, donnant la réplique à ses contempteurs présents au Festival panafricain d'Alger avec l'organisation du Colloque de l'UPS sur le négritude, a invité des intellectuels ghanéens lesquels, à travers leurs communication, ont fait ressortir les points de convergence entre les penseurs ghanéens du début du siècle et les promoteurs du mouvement de la négritude [1] ; des intellectuels ghanéens, mais aussi à un éminent spécialiste de la négritude d'origine nigériane ; Abiola Irele [2]. Voilà qui l'amenait à ironiser constamment sur la prétendue opposition entre intellectuels négro-africains anglophones et intellectuels négro-africains francophones.

Cependant, l'on ne saurait nier qu'il n'y a pas eu d'opposition. Celle-ci a existé, mais par là ou on l'a située, faisant ainsi preuve de généralisation hâtive ; l'opposition se situe entre Léopold Sédar Senghor d'une part, Ezéchiel Mphahlele et Wole Soyinka d'autre part. Une étude récente, celle de Bernard Nganga, contribution à l'élaboration du recueil **Le Siècle de Senghor**, donne d'amples précisions sur cette opposition et confirme ce que nous soutenions, il y a de cela bientôt quarante ans face à Jacques Chevrier.

En effet, la contribution de Bernard Nganga à l'élaboration du collectif **Le Siècle Senghor** sous la direction d'André-Patient Bokiba jette un vif éclairage sur ce que nous continuons de considérer comme une opposition fabriquée de toutes pièces à partir d'informations très parcellaires. La contribution s'intitule ***Les Africains anglophones et la négritude ou le paradoxe de l'assimilation***.[3] Dès l'introduction, Nganga situe le problème en rappelant : « Depuis ses origines, le terme négritude a fait l'objet de controverses et ses détracteurs africains se comptaient indistinctement parmi les Francophones et les Anglophones. Cette situation s'est quelque peu modifiée à partir du moment où Wole Soyinka s'est exprimé

Abordan cette question par un autre bout, Mphahlele pense plutôt que le concept de l'*African personality* englobe celui de la négritude qui en constitue un aspect. D'une certaine manière, Chinua Achebe place les deux notions sur le même plan lorsqu'il rappelle ce qui suit : « Vous avez tous entendu parler de l'*African personality* ; de la démocratie africaine, de la voie africaine du socialisme, de la négritude et j'en passe. Cesont là des supports que nous avons créés à différentes périodes pour nous permettre de nous lever. Une fois debout nous n'en aurons plus besoin. Mais pour le moment il est naturel que nous ayons, le cas échéant, à opposer au racisme ce que Jean-Paul Sartre a appelé un racisme antiraciste, pour dire non seulement nous avons les mêmes qualités que les autres mais que nous sommes bien meilleurs. » In **Le Siècle Senghor**. Op. cit. Pages 169-170.

[1] En fait, c'est le premier responsable de l'Université d'Accra qui fut invité au Colloque. Ne parlant pas français, il s'est fait accompagner par un traducteur. La communication a surtout porté sur la société ghanaenne précoloniale.

[2] Actuellement professeur aux Etats-Unis, Abiola Irele peut-être considéré comme le meilleur spécialiste anglophone de la négritude. A travers plus d'un essai, il a fait ressortir ce en quoi, intellectuels francophones et intellectuels anglophones, loin de s'opposer, expriment les même réalité mais sous des éclairages différents.

[3] In **Le Siècle de Senghor**. Op. cit. Pages 191-188.

publiquement sur la question, en créant le terme de tigritude. La négritude était alors de plus en plus assimilée à la politique coloniale française de l'assimilation ; la tigritude, quant à elle, renvoyait à l'attitude supposée des Africains qui avaient fait l'expérience *de l'indirect rule* des Britanniques et qui, de manière générale, préférait le concept d'*African personality*. Ainsi apparaissait au grand jour une des multiples conséquences de la partition de l'Afrique. Ce continent allait désormais être composé de plusieurs aires linguistiques, les deux plus importantes étant les aires anglophone et francophone ».[1]

Cette introduction retient l'attention par la périodisation qu'elle comporte ; la négritude a commencé par être décrié, tant par les francophones que les anglophones et ce n'est qu'à partir de la prise de position de Wole Soyinka que l'on a commencé à gloser sur les différences entre ces deux communautés en fondant ces différences sur la différence entre deux systèmes de colonisation.[2] En réalité, qu'en est-il l'opposition entre anglophone et francophone ?

Il est une certitude : dans l'aire linguistique anglophone, deux écrivains d'envergure, le Sud Africain Ezechiel Mphahlele et le Nigerian Wole Soyinka se son opposés, à travers la négritude, à Senghor, tantôt, pour des raisons qui leur son communes, tantôt, pour des raisons qui leur sont personnelles. A ces deux oppositions à Senghor se lit, mais en filigrane, une troisième : celle du Kenyan Ngugi Wa Tchiong4o.

Mphahlele et Soyinka ont, en commun, un grief contre Senghor : ils lui reprochent d'avoir privilégié la propagande au détriment de l'art. Cela ressort de leurs déclarations respectives. Le Sud-Africain, dans **The African Image** écrit : « S'il y a une quelconque négritude dans l'art d'une Noir d'Afrique du Sud, c'est parce que nous sommes africains… Dépouillés des réflexions philosophiques de Senghor, les traits africains dont il parle peuvent être pris pour acquis : ils relèvent de l'anthropologie sociale… Ces traits ne méritent pas qu'on lance autour d'eux des slogans, d'un point de vue de l'art ». [3]

Si ce passage est peu cité par les contempteurs de Senghor, il n'en est pas de même de la fameuse phrase de Soyinka à travers laquelle il conteste la négritude en lui opposant la

[1] Idem. Page 161.
[2] Cf. Chevrier.
[3] Idem. Page 174.

tigritude. Cette phrase a été si constamment citée qu'elle est devenue, à la fin, une formule galvaudée.

Du reste, elle a été citée avec beaucoup de variantes. C'est, tantôt, « le tigre saute », tantôt, « le tigre bondit sur sa proie et la dévore ». Le mérite de Nganga est d'édifier sur la question en informant, aussi bien sur l'intitulé exact de l'assertion que sur les conditions de sa formulation. A propos donc de Soyinka et de la négritude, il écrit : « La formule qu'il avait utilisée pour en parler lors de la conférence des écrivains anglophones (Kampala, juin 1962) a fait époque dans la littérature africaine. Bien qu'elle ait été reprise plusieurs fois, il ne paraît pas inutile de la rappeler ici pour des raisons d'ordre herméneutique ; mais aussi parce qu'elle a fait l'objet de paraphrase. Soyinka avait dit exactement ceci : « Je pense qu'il n'est pas nécessaire qu'in tigre courre de tous côtés pour proclamer sa tigritude ; il saute ».[1]

Outre les paraphrases, la phrase a fait l'objet de divers commentaires. Plus d'un professeur de lettres, plus d'un critique littéraire y ont vu l'affirmation de la nécessité d'une action révolutionnaire allant dans le sens de la décolonisation totale de l'Afrique. Se fondant sur cette idée, ils ont vu en Soyinka, sans l'avoir toujours lu, un écrivain engagé par opposition à Senghor, poète et penseur inutile, sinon conservateur, par conséquent, rétrograde. Les fausses interprétations furent telles que l'auteur dut s'expliquer sur la signification exacte de ses propos. Sa clarification est la suivante ; « Comme disait Aimé Césaire, il est courant que des phrases soient arrachées à leur contexte, ce qui permet aux critiques étrangers et même à des interprètes africains de tracer un portrait qui déforme l'image authentique. Il est important de citer en entier ce que je disais. Je disais : Un tigre ne proclame pas sa tigritude, un tigre saute ! En d'autres termes : un tigre ne se tient pas dans la forêt en disant : « Je suis un tigre ». Lorsqu'on passe là où était le tigre et que l'on aperçoit le squelette d'une gazelle, alors on sait que quelque tigritude a déferlé par là. Par conséquent ; la différence que j'ai souligné à cette conférence (à Kampala, Ouganda, 1962) était une différence purement littéraire. Je voulais distinguer la propagande de la vraie création poétique. Je disais en d'autres termes qu'une

[1]Idem. Page 173.

qualité poétique positive qu'on attendait de la poésie était la qualité poétique intrinsèque, et [1] non pas simplement une étiquette ». [2]

Ainsi, Mphahlele comme Soyinka ne se déclarent pas contre la négritude en tant que telle mais contre un de ses aspects : l'aspect apologétique. Ils lui reprochent également ce qu'ils considèrent comme une forme de romantisme menant à idéaliser l'Afrique noire précoloniale, à ce que Soyinka désigne par l'expression « the romantised thétoric of Negritude ».[3] Il s'agit de thème comme l'idéalisation de la femme noire – un poème de Léopold Sédar Senghor porte le titre de « Femme noire » - l'image édénique que la poésie de la négritude donne de l'Afrique. Il convient également de rappeler l'image que les poètes de la négritude se font des Noirs qui n'auraient jamais été pendant des siècles que des « hosties noires », c'est-à-dire les victimes innocentes du racisme ne pouvant, selon Senghor, être racistes, ce en quoi il s'inscrit en faux contre « le racisme anti-raciste » de Sartre… »

Chez Mphahlele, l'opposition à l'idéalisation de l'Afrique précoloniale et à la tendance menant à considérer les Nègres comme d'innocentes victimes incapables de racisme, donc de violence, se fonde sur la situation du Noir dans la société sud-africaine durant la période de l'apartheid. Se sentant fortement minoritaires, pire, se considérant comme un îlot de civilisés au milieu d'un masse de sauvages, dans un pays qu'ils ont colonisé à partir du XVII^{è} siècle pour lequel ils se sont battus contre les Anglais soucieux de concrétiser leur rêve de domination du Caire au Cap et de contrôler ainsi toutes les routes maritimes vers l'Asie, le Boers n'ont trouvé d'autre politique sécuritaire que l'apartheid, le développement séparé des communautés raciales : une politique raciste parce que fondée sur la notion de pureté raciale et sur le souci de préserver cette pureté. La mise en œuvre de cette politique, inspire à Senghor, paradoxe quand précisément des Sud-Africains vitupèrent sa poésie, les versets suivants [1990 : 128] :

---

[1] En réalité, Senghor a su établir la différence entre création poétique et réflexion sur la création poétique. Il a maintes fois affirmé sa préférence pour celle-là, substance de ses recueils de poèmes au détriment de celle-ci contenue dans ses essais. C'est la raison pour laquelle, lors de sa communication au Colloque de Dakar, il a placé son différend avec Soyinka sous le signe de la différence qui, dans les années 1920 a prévalu entre les théoriciens de la Négro-Renaissance et les créateurs.
[2] Cité par Bernard Nganga. Op. cit. Page 73.
[3] Idem. Page 174.

Je voyais les peuples du Sud comme une fourmilière de silence.
Au travail. Le travail est sain, mais le travail n'est plus le geste
Le tam-tam ni la voix ne rythment plus les gestes des saisons.
Peuples du Sud dans les chantiers, les ports, les mines les manufactures
Et le soir ségrégés dans les kralls de la misère.
Et les peuples entassent des montagnes d'or noir d'or rouge – et ils crèvent de faim.
Et je vis un matin, sortant de la brume de l'aube, la forêt des têtes laineuses
Les bras fanés le ventre cave, des yeux et des lèvres immenses appelant un dieu impossible.
Pouvais-je rester sourd à tant de souffrances bafouées.

Ces versets sont extraits du recueil **Ethiopiques** publié en 1956. L'on ne peut que s'étonner qu'ils n'aient pas été lus par Mphahlele pour lui éviter la généralisation hâtive l'ayant conduit à assimiler poésie de la négritude et narcissisme romantique. Dans ce passe, les kralls dont il est question constituent l'environnement primitif des Bantous, antithèse de toutes formes de modernisme. Ce que Mphahlele a retenu, c'est ce que chantaient les tout premiers poèmes de Senghor, ceux insérés dans **Chants d'Ombre** : ***Que m'accompagnent koras et balafong***, **Le *Retour de l'enfant prodigue***… en un mot, l'Afrique des « pré-temps du monde ». C'est dans cette Afrique que les Boers entendaient maintenir les Bantous et de laquelle ces derniers voulaient s'extirper pour s'émanciper et participer à la gestion des affaires de leur pays. Rien d'étonnant que, dans cet ordre d'idées, Mphahlele ait écrit : « Ce que je n'accepte pas, c'est la manière dont une trop grande partie de la poésie inspirée par elle (la négritude) donne une vision romantique de l'Afrique, en en faisant un symbole d'innocence, de pureté et de primitivisme où l'art serait méconnu. Je ressens comme une insulte lorsque les gens insinuent que l'Afrique n'est pas non plus un continent qui connaît la violence ».[1]

Senghor et les promoteurs du mouvement de la négritude, au sortir de ce qu'ils ont nommé « la négritude-ghetto » ont choisi de ne pas répondre à la haine par la haine : « Ne faites pas de moi cet homme de haine pour qui je n'ai que haine », a écrit Césaire. Allant dans le sens de l'accord conciliant par-delà trois siècles de traite négrière et un siècle de colonisation, Senghor choisit de pardonner, comme le Christ pardonnant à ses bourreaux. Soyinka s'est prononcé sur les raisons de ce pardon.[2] Mais des critiques tels Marcien Towa en ont fait

[1] Traduit et cité par Bernard Nganga. Op. cit. Page 175.
[2] Dans le chapitre intitulé ***Le projet de la première négritude*** et inséré dans **Astres et désastres…** Janos Riesz se fondant sur un passage du livre de Soyinka, **The Burdun of Memory, the Muse of Forgivemens**. London/New York : Oxford University Press, écrit : « Wole Soyinka a souligné le fait qu'il ne faut pas voir Léopold Sédar Senghor exclusivement dans son rôle de poète et d'homme politique, mais de tenir également

l'aveu d'un échec, d'une démission face à la nécessaire lutte révolutionnaire au nom de l'émancipation. Ce qui est sûr, c'est que l'on ne saurait demander à un homme comme Mphahlele de pardonner. Senghor peut pardonner à « l'Europe blanche », singulièrement « à la France qui hait les occupants et m'impose l'occupation si gravement, » parce que le système de domination auquel il est soumis autorise l'espoir vers la prise en charge de leur destin par les colonisés. Mais l'apartheid n'autorise aucun espoir. Seule la violence révolutionnaire peut venir à bout de sa coercition. Aux colonisés a été reconnu le droit de revendiquer de meilleures conditions d'existence. A ceux qui sont « ségrégés dans les kralls de misère », il n'existe aucune perspective d'évolution vers un sort meilleur, l'apartheid étant considéré comme la condition sinon qua non de la survie du peuple boer. Dans ces conditions, toute possibilité de dialogue étant exclue, Mphahlele et, avec lui, les nationalistes sud-africains, ne peut qu'opposer à la violence raciste, la violence révolutionnaire [1]; ce qui motive encore ses réserves vis-à-vis de la poésie de Senghor.

Donc, Mphahlele a un grief contre Senghor qu'il ne partage pas avec Soyinka. De même, ce dernier en a un qu'il ne partage pas avec le Sud-Africain. Par ce grief, il se rapproche plus de certains adversaires francophones de Senghor que de ses collègues anglophones. En effet, comme Gabriel d'Arboussier, comme Frantz Fanon, il exprime sa désapprobation du choix de Sartre comme préfacier de l'anthologie de Senghor et écrit : « Que les déclarations les plus dogmatiques sur la vision potentielle de la Négritude aient été faites par des intellectuels européens, cela ne devrait pas nous surprendre. Et ces déclarations représentent, au plan idéologique, un coup de poignard dans le dos. Il y avait là une forme de justice poétique…

« Qu'elle (la Négritude) fut une chose qui devait exister par elle-même, qui méritait d'être considérée comme un produit et la justification de l'existence d'une terre et d'une civilisation différentes, ne vint pas d'esprit de Jean-Paul Sartre qui, en portant le toast de la Négritude finit littéralement par boire sous la table ».[2]

---

compte de ses aspirations, dans sa jeunesse, au sacerdoce, dans son désir de se faire prêtre ou guide spirituel ». Op. cit. Page 230.

[1] La lutte armée sera la voie choisie par les nationalistes sud africains pour se libérer de l'apartheid. Ils ont commencé par mener une lutte politique avec la création de partis pour se faire entendre : le Panafrican Congress Party, l'African National Congress. Mais ces partis ont été interdits et leurs dirigeants pourchassés et souvent emprisonnés, comme ce fut le cas pour le plus célèbre d'entre-eux, Nelson Mandela. La lutte armée n'a pas été déterminante mais elle a servi de ferment à l'opposition anti apartheid. L'inique système ne prendra fin qu'avec la pression internationale devenue insoutenable par les nations occidentales qui furent les plus sûrs soutiens du système.

[2] Traduit et cité par Bernard Nganga. Op. cit. Page 179.

Ainsi, comme Fanon, ce que Soyinka n'admet pas, ce n'est pas que Sartre ait préfacé l'anthologie, mais, qu'en la préfaçant, plutôt que d'en apprécier « la substantifique moëlle », il se soit couché sur le texte, pour reprendre la formule de Souleymane Bachir Diagne, pour donner de la négritude une présentation existentialiste.

Comme Ezechiel Mphahlele, comme Wole Soyinka, un autre écrivain anglophone, formule, mais par ricochets, des griefs contre la poésie de la négritude. Il a les mêmes griefs contre le poète sénégalais. Mais à ces griefs, il en ajoute un troisième : l'utilisation de la langue du colonisateur comme moyen d'expression de la création artistique. Il s'agit du Kenyan Ngugi wa Tchiong'o. Ses critiques ne sont pas formulés contre la négritude en particulier. Ce qui fait que Senghor n'est pas explicitement nommé. Le rejet de ses positions pas le Kenyan se lit en filigrane à travers ses essais. Les points de vue de wa Tchiong'o nous paraissent si intéressants [1] que nous avons choisi de les développer dans une étude en annexe au présent document.

Mphahlele, Soyinka et wa T'chiong'o sont des écrivains d'envergure. Certains critiques sont partis de leurs points de vue pour élaborer la thèse de l'opposition entre écrivains anglophones et écrivains francophones au sud du Sahara. Et de faire de la phrase « le tigre ne proclame pas sa tigritude. Il saute », le fondement de cette opposition. Cependant, celle-ci doit son existence, non à des manifestations objectivement vérifiables mais bien à ce qui est connu sous le nom de « l'esprit de Fachoda »[2]. Quand on y regarde de près, que l'on s'adonne à une analyse sérieuse de la création littéraire en Afrique subsaharienne, ce qui se révèle est bien l'identité des préoccupations des créateurs par-delà les barrières de langues. Plus d'un fait prouve cette identité, dont les trois suivants : la similitude entre négritude, d'une part, et *african personality* d'autre part, l'inexistence d'un front uni contre la négritude au sein de

[1] Ce qui ne signifie pas que les points de vue de Mphahlele et de Soyinka ne le sont pas.

[2] L'esprit de Fachoda est une expression utilisée pour signifier la rivalité entre Anglais et Français dans leur politique d'expansion en Afrique. Fachoda est une localité située dans le Soudan du Sud. Elle fut d'abord occupée par les Anglais avant d'être évacuée par ces derniers sous la pression des bandes esclavagistes arabes. Cette évacuation a créé un vide que les différentes puissances colonialistes européennes, Allemagne, Belgique, France ont cherché à combler. C'est une colonne française qui, la première arriva dans la localité le 10 juillet 1898, commandée par le Capitaine Marchand. Elle y sera rejointe le 18 septembre par une colonne anglo-égyptienne commandée par lord Kitchener. Les deux pays ont chacun une ambition continentale : l'Angleterre a son projet de chemin de fer allant du Caire au Cap et la France son projet de liaison de Dakar à Djibouti. Les deux colonnies sont sur le point d'en venir aux hostilités mais décident finalement de s'en remettre à leur chancellerie respective. C'est alors que le ministre français des Affaires Etrangères, Delcassé, ordonna au Capitaine Marchand d'abandonner la localité. Ultérieurement, un traité international a attribué la totalité du bassin du Nil à l'Angleterre.

l'aire anglophone, et, ici comme là, la formulation des mêmes griefs contre la poésie de la négritude.

Commençons par les griefs. Ce que des anglophones reprochent à la négritude, c'est sa nostalgie et son idéalisation du passé de l'Afrique, son invitation au « rendez-vous du donner et du recevoir » (Césaire) au « banquet de l'Universel » (Senghor), ce qui passe par le pardon, le choix de la langue du colonisateur comme moyenne d'expression.[1] Or, ce qu'il est donné de constater, c'est que ces mêmes reproches ont été formulés par des écrivains francophones, qu'ils aient pour noms Gabriel d'Arboussier, Cheikh Anta Diop, Frantz Fanon, Mongo Beti, Marcien Towa, Stanislas Adotevi. Existe-t-il dans l'aire anglophone un écrivain qui soit allé aussi loin dans la vitupération contre Senghor que Marcien Towa, Stanislas Adotevi, Condetto Nene Khaly Camara ou Passou Lundula ? Les participants au Séminaire de Paris sur la littérature négro-africaine d'expression française [2] ne sont-ils pas succédé à la tribune pour fustiger, sous l'œil satisfait d'Amadou Aly Dieng qui n'hésitait pas à censurer leurs textes pour les besoins de la cause, ce qu'ils considèrent comme des insuffisances d'une poésie qui ne serait d'aucune utilité pour la cause de la révolution à mener ?

Ainsi à la question « Les Francophones, pour leur part, ont-ils (…) fait preuve d'unanimisme pour (…) défendre » la négritude ? Bernard Nganga répond longuement : « … on peut dire qu'un Sembène Ousmane, notamment dans Vehi-Ciosane ou Blanche Genèse, partage entièrement le point de vue d'un Soyinka ou d'un Mphahlele au sujet de l'idéalisation de l'Afrique par les zélateurs de la négritude. Parlant de la littérature congolaise, J-B Tati Loutard note qu'elle « s'est développée en marge du courant de la Négritude »[3], encore que Tchicaya U'Tam'Si estime que la négritude est une affaire de génération et d'école ». Si les écrivains congolais ont en général adopté une attitude réservée par rapport à ce courant littéraire, ils se sont parfois montrés critiques (…). Dans un article récent, Koffi Anyinefa (…)

---

[1] Ngugi wa Tchiong'o sera le seul à formuler ce grief. En matière de création littéraire, il eut une politique linguistique plus radicale que ses collègues des autres territoires anglophones. Si ces derniers s'accommodaient d'une production en langue anglaise, il n'en allait pas de même pour le Kényan. Son hostilité envers une telle production finira par le conduire à mettre fin à sa carrière romancier pour se consacrer à la rédaction de pièces de théâtre en kikouyou.

[2] Cf. supra.

[3] Que la littérature congolaise se soit développée en marge de la négritude ne constitue point pour elle une originalité. En effet, faut-il le rappeler ? la négritude a vu le jour et s'est développée, non en Afrique mais à Paris en une période où une certaine censure empêchait la diffusion de certaines œuvres littéraires dans les colonies. Aussi, rien d'étonnant qu'au sein de celles-ci se soient développés des littératures sans influence des courants parisiens. Ce qu'il faut retenir est que, une fois la censure levée, la négritude, par ses thèmes, ne manquera pas d'influencer les créations littéraires négro-africaines au sud du Sahara comme dans la mer des Caraïbes.

montre que, contrairement à ce que pensent Senghor et Bernard Dadié, l'Africain-Américain n'est l'*alter ego* de l'Africain mais qu'il est un autre, remettant ainsi en cause ce qu'il est convenu d'appeler l'essentialisme racial dans lequel tous les Noirs se reconnaîtraient sans distinction (…) »[1].

Par conséquent, la formulation de griefs contre la négritude ne peut pas servir de fondement à une distinction entre anglophones et francophones. Et ce n'est pas non plus un front uni contre Senghor dans l'aire anglophone qui pourrait servir de fondement à cette distinction car ce front n'existe pas comme le constate Nganga qui, à la question « Les Anglophones ont-ils toujours parlé de la négritude d'une seule et même voix ? »[2], répond en citant Cyprian Ekwensi donnant la réplique à Soyinka : « Le tigre ne crie pas sa tigritude ; ceci est peut-être vrai lorsque le tigre n'éprouve pas le besoin de cirer. Mais il ne faut pas perdre de vue que, il y a vingt ans, lorsque la négritude fur formulée pour la première fois par le poète martiniquais, Aimé Césaire, il était indispensable pour l'homme noir de s'assurer qu'il était fier d'être noir parce que être noir était devenu quelque chose dont on avait honte, un état qui ne conférait pas de dignité. »[3]

Après l'insuffisance des griefs formulés contre la négritude et l'absence d'un front uni dans l'aire anglophone pour les formuler, examinons le dernier aspect qui sape les fondements de l'opposition créée par certains critiques à partir d'une prétendue différence de systèmes de colonisation : les convergences entre la négritude des francophones d'une part et l'*africain personality* d'autre part.

Tout comme, à cause des barrières que constituent les frontières imposées par les colonisateurs, les anglophones restèrent longtemps sans être informés des créations littéraires de leurs homologues francophones, ces derniers, de même, durent attendre l'indépendance des colonies africaines pour découvrir ce qui se produisait dans l'aire anglophone. Ainsi, durant toute la période coloniale, ils sont restés ignorants des œuvres de Blyden, de John Mensah Sarbah, de Caseley Hayworth de J.-B. Danquah. Il faudra attendre la traduction de

[1] Idem. Page 179.
[2] Idem. Page 178.
[3] Idem. Page 181.

Panafricanism or Communism[1] de George Padmore, de **Le Panafricanisme à l'épreuve des indépendances** de Colin Legum pour que ces noms soient connus des francophones. Mais, celui qui, le mieux, a contribué à faire connaître les intellectuels nègres anglophones est le Nigérian Abiola Irele avec sa communication au Colloque de l'UPS (Dakar, 1971) : ***Negritude et African personality***. Depuis, les traductions ont aplani bon nombre de barrières, dissipé bon nombre d'équivoques et l'on est surpris de la similitude entre les idées d'hommes qui, sans se connaître, face au même problème, l'impérialisme européen, ont eu à se déterminer […]

Et ce qui est vrai des penseurs, l'est également des poètes et romanciers. A propos des premiers, Bernard Nganga écrit : « Les spécialistes de la littérature africaine s'accordent généralement pour reconnaître que parmi les poètes ouest-africains de la première génération, les « poètes-pionniers » des années quarante, le Nigérian Denis Osadebay est celui qui se rapproche le plus des promoteurs de la négritude. Son poème « Young Africa's Plea » notamment, constitue un appel à la réconciliation, entre la race blanche et la race noire[2], tandis qu'un autre, intitulé « To the Women of Africa » exalte la femme noire comme le donne à entendre son titre. Dans ses poèmes « Piano and Drums » et « You laughed and laughed ans laughed », (« Tu n'arrêtais pas de rire », un autre poète nigerian Gabriel Okora, vante les mérite de l'Afrique traditionnelle qu'il représente tantôt comme un enfant, tantôt une vierge ou encore comme la mère. On retrouve ce dernier thème de la négritude dans le poème d'un troisième Nigerian, John Papper Clark, « Girl bathing » (« La baigneuse ». Pour Janhein Hahn, il n'y a pas le moindre doute que la strophe suivante tirée de « Agbor Dancer », autre poème de Clark, ne laisse subsister aucune équivoque sur la nature de cette poésie : « Si je pouvais tôt séparé de ma tribu/Libérer un scribe chargé de plomb, / Je répondrai à son appel communautaire, / Je me perdrais dans sa chaude caresse / Et j'enlacerai ensemble terre, ciel et chair (…) ». Enfin, bien que son nom soit avant tout associé à la dénonciation de la corruption si caractéristique de l'Afrique indépendante, le Ghanaen Ayi Kwei Armah, dans « Two Thousand Seasons » condamne sans appel les conquérants arabes et européens qui ont fait disparaître les valeurs originelles d'une Afrique pure, ce qui n'est pas sans rappeler Senghor par exemple ». [3]

---

[1] PADMORE (George).- **Panafricanisme ou communisme ? La prochaine lutte pour l'Afrique**. Traduit de l'anglais par Thomas Diop, Paris, Présence africaine, 1960, 471 pages.
[2] NGANGA (Bernard).- Op. cit. Page 182.
[3] Idem. Pages 182-183.

Au terme de cette énumération d'écrivains anglophones sous la plume desquels se trouvent développés les thèmes de la négritude, Nganga conclut : « Cette tentative de démonstration pourrait se poursuivre, mais cela ne s'impose pas ; elle aura atteint son but si elle a permis de comprendre que l'attitude vis-à-vis de la négritude ou de la tigritude ne doit pas être réductrice. C'est en effet se montrer simpliste que de vouloir s'obstiner à distinguer deux groupes d'Africains, les uns se reconnaissant dans la négritude et les autres dans l'*African personality*, qu'on nomme respectivement Francophones et Anglophones ».[1]

En définitive, les politiques d'administration coloniale, qu'elles soient française ou anglaise, ne servent en aucun cas de fondement solide à une quelconque distinction entre intellectuels nègres anglophones ou francophones au sud du Sahara. Quand Bernard Nganga écrit, par exemple : « Dans le domaine de l'éducation, les Français étaient parvenus à apprendre aux Africains que les Gaulois étaient leurs ancêtres [2] et à arracher à l'humaine condition Senghor qui hisse au rang de langue des dieux le français qu'il dit comprendre mieux qu'une autre langue »,[3] il fait apprécier une réalité qui se constate également chez les anglophones comme en témoigne Ngugi wa Tchiong'o dans son essai ***Writers in Politics*** [4], preuve que la pratique

---

[1] Idem. Page 183.

[2] En réalité, si les Français ont réussi à enseigner aux Africains que leurs ancêtres étaient les Gaulois, les Africains n'y ont jamais cru. Du reste, cet enseignement n'a pas dû toucher tous les écoliers africains de l'époque. Un ancien de William Ponty, Mamadou Dia, dans ses mémoires, confie n'avoir jamais appris une leçon contenant cette phrase.

[3] NGANGA (Bernard).- Op. cit. Pages 164-165.

[4] Dans ***Writers in Politics***, Ngugi wa Thiong'o écrit : « Ainsi l'enseignement dans nos écoles de la seule littérature européenne, et essentiellement de la littérature de l'impérialisme britannique, signifie que nos élèves et nos étudiants sont tous les jours confrontés avec la réflexion de l'Europe sur elle-même et l'image de l'Europe dans l'histoire. Nos enfants sont forcés de regarder, analyser, et évaluer le monde tel qu'il est fait et perçu par les Européens. Pis encore, ces enfants sont confrontés à une image déformée d'eux-mêmes et de leur histoire telle qu'elle est reflétée et interprétée dans la littérature impérialisme européenne (…). C'est cela, l'impérialisme culturel, un instrument d'oppression très puissant car il déforme la vision qu'un peuple peut avoir de son histoire et de la réalité du monde qui l'entoure. Ces reflets littéraires déformés, renforcés par les images religieuses de dieux et d'anges blancs régnant et chantant des hymnes dans le paradis tandis que des diables noirs se tordent de douleur en enfer à cause de leurs noirs péchés, toutes ces visions étaient destinées à nous conduire – et surtout les plus « instruits » et les plus christianisés d'entre nous – sur les chemins qui aboutissent à perte de confiance en soi et même à la haine de soi-même et à des attitudes indécises face à nos ennemis ». Traduit et cité par Jacqueline Bardolph in **Ngugi wa Thiong'o – l'homme et l'œuvre**. Paris, Présence africaine, 1991, pages 50-51. Ces lignes constituent le meilleur témoignage selon lequel la politique d'administration coloniale pratiquée par l'Angleterre dans ses possessions d'Outre-mer ne diffèrent en rien dans ses résultats de celle pratiquée par les Français. L'on a beaucoup glosé sur la particularité de l'enseignement primaire dans les colonies anglaises avec l'emploi des langues nationales. L'expérience avait été tentée par les Français au Sénégal avec l'école mutualiste de Jean Dard avant d'être abandonné. Une telle expérience, dit-on, a le mérite de scolariser l'enfant sans le traumatiser. Mais dans ses résultats, comment a-t-il été apprécié ? Bernard Nganga répond : « A l'inverse, on peut faire grief aux Britanniques de n'avoir pas donné une éducation complète aux Africains au seul motif que ces derniers ne devaient prétendre ni aux emplois ni encore moins aux salaires des Européens et ce, en conformité avec les principes de la discrimination raciale qui passe aux yeux de W. E. F. Wardt pour « le pire des maux engendrés par le colonialisme. » Il n'est pas inutile de rappeler au passage que les principes évoqués

d'une politique d'assimilation du colonisé au colonisateur a été une réalité de part et d'autre de La Manche.

Le malentendu a pu exister parce que des critiques ont comparé ce qui n'est pas comparable. Au lieu de situer Senghor et les poètes de la négritude par rapport aux écrivains négro-africains anglophones de leur génération, des critiques les ont situés par rapport à des écrivains moins jeunes qu'eux d'une génération. Ainsi, Jacques Chevrier écrit : « Enfin la Négritude est âprement contestée par les intellectuels noirs anglophones. Auteur de la célèbre boutade « Le tigre ne proclame pas sa tigritude, il saute sur sa proie », le Nigérian Wole Soyinka se fait le porte-parole du groupe de « l'African Personality » qui rassemble, face aux protagonistes de la Négritude, la jeune génération des écrivains anglophones : les Nigérians Chinua Achebe, Wole Soyinka, John-Pepper Clark et le Sud-Africain Ezechiel Mphalele. Réunis au sein du « Mbari Club », dans le cadre de l'université d'Ibadan, éditeurs de la revue *Black Opheus*, ces écrivains entendent, sans sa vouloir les frères ennemis de Senghor et de ses amis, prendre leurs distances par rapport à une idéologie que leur semble dangereuse à un double titre : d'abord par son caractère d'abstraction manichéiste, ensuite par sa dimension romantique, narcissique et subjective qui aboutit à faire de l'Afrique traditionnelle un symbole utopique d' innocence et de pureté, à jamais figé dans la dimension du mythe. Cette divergence est surtout importante en ce qu'elle reflète des réponses différentes à l'acculturation occidentale ».[1] A ces propos extraits de **La littérature nègre**, l'on pourrait opposer, comme pour faire ressortir qu'ils ne traduisent pas la réalité d'une opposition entre francophones et anglophones, ces considérations de Marcien Towa qui, dans son texte de conférence ***Civilisation industrielle et négritude*** écrit : « Il faut dire qu'il est inexact de prendre tous les auteurs noirs francophones, comme on le fait parfois, comme les partisans de la négritude. Ceci est inexact. Mongo Beti par exemple, s'oppose résolument à ce courant. Damas, nous l'avons déjà noté, n'accepte guère l'étiquette de la négritude [2]. De plus, le courant dominant de la FEANF (Fédération des Etudiants de l'Afrique Noire en France) est contre la négritude. Le texte le plus typique à cet égard, c'est sans doute celui d'Albert

---

ci-dessus sont les mêmes qui devaient justifier en Afrique du Sud dès 1911 la *job reservation* (la réservation des emplois), illustration parmi d'autres de l'apartheid dans le domaine de l'emploi. » Op. cit. Page 165.

[1] CHEVRIER (Jacques).- Op. cit. Pages 46-47.

[2] L'idée selon laquelle Damas « n'accepte guère l'étiquette de la négritude » est fort discutable. S'il est vrai que dans le Coran des années 1970, au plus fort de la polémique entre partisans et adversaires de la négritude, Césaire a cru bon de se démarquer de Senghor, lui reprochant d'avoir fait de leur entreprise commune, une idéologie et une métaphysique, Damas, à notre connaissance, ne s'est jamais dédit sur ses options des années 1930.

Franklin, paru dans un cahier de Présence Africaine, les étudiants noirs parlent, texte intitulé « La négritude, réalité ou mystification » avec en sous-titre « réflexion sur Orphée noir » [1].

Du reste, dans la suite de son développement sur « la montée de la grande poésie nègre » [2], sans se rendre compte qu'il fragilise sa position antérieure, Chevrier ajoute, sous le sous-titre « La poésie militante » où il traite des épigones de la négritude : « Vigoureusement opposés à leurs aînés, les poètes qui appartiennent à ce mouvement contestent une certaine vision idyllique de l'Afrique pré-coloniale (qu'ils croient trouver chez Senghor), estiment que « la poésie doit avoir pour but la vérité pratique » et préconisent un art révolutionnaire au service de la construction nationale ».[3]

« L'esprit de Fachoda », en matière de littérature négro-africaine s'est concrétisé à partir des prises de position de certains écrivains anglophones. Aujourd'hui, le débat est clos sur la question. Nul ne saurait plus développer la thèse selon laquelle à partir des différences entre les modes d'administration coloniale auxquels ils furent soumis, anglophones et francophones se différencient les uns des autres. Ce sont les principaux protagonistes qui, se prononçant sur la question, empêchent la poursuite du débat là-dessus.

C'est d'abord Chinua Achebe qui, se prononçant sur la négritude et l'*african personality* « place les deux notions sur le même plan lorsqu'il rappelle ce qui suit : « Vous avez tous entendu parler de l'*African personality* ; de la démocratie africaine, de la voix africaine du socialisme, de la négritude et j'en passe. Ce sont là des supports que nous avons créés à différentes périodes pour nous permettre de nous lever. Une fois debout nous n'en aurons plus besoin. Mais pour le moment il est naturel que nous ayons, le cas échéant, à opposer au racisme ce que Jean-Paul Sartre a appelé un racisme anti-raciste, pour dire non seulement nous avons les mêmes qualités que les autres mais que nous sommes bien meilleurs ».[4]

Poussant plus loin dans le sans de la négation d'une quelconque distinction entre anglophones et francophones, Wole Soyinka, dans une interview datée de février 1995, déclare, et sans ambages : « En fait, nous n'avons jamais été hostiles à la Négritude en soi. Non. Nous

---

[1] Op. cit. Page 38.
[2] Op. cit. Pages 93-95.
[3] Idem. Page 93. Les poètes dont il s'agit sont : Maxime N'Debeka, Paul Dakeyo, Frédéric Pacere Tinga.
[4] Traduit et cité par Bernard Nganga. Op. cit. Page 170.

croyions profondément en la spécificité des peuples différents, avec leurs caractéristiques propres. Je crois profondément en la pluralité des cultures – quand on entend parler de globalisation de l'économie, de globalisation de la culture et ainsi de suite, j'espère que cela ne signifie pas la fin de la variété des cultures. Et donc on peut parler de synthèse des approches culturelles spécifiques aux noirs d'Afrique et l'appeler Négritude si vous voulez. Ce que nous refusions alors était la célébration romantique de cette essence. Et nous pensions – et nous le pensons toujours – que c'était ce que Senghor et les autres faisaient à l'époque : ils idéalisaient et simplifiaient un monde très complexe et très riche. Et pourtant dans leurs écrits – leurs écrits sont très complexes et très riches – ils n'étaient pas simplistes ».[1]

Ainsi, Soyinka entend marquer sa différence qui s'explique, non par son appartenance à une ère linguistique mais par son appartenance à une génération. Ce que Senghor du reste a compris [2] lorsqu'il confie, dans le texte d'une conférence faite aux Antilles en février 1976, texte intitulé ***La négritude comme culture des peuples ne saurait être dépassée*** [1993 : 108] :

> *Je ne m'arrêterais pas la boutade de Soyinka car, heureusement et depuis 10 ans, entre écrivains francophones et anglophones d'Afriques noire, nous avons fait de grands progrès dans la lutte commune pour la renaissance de la culture noire. C'est Wole Soyinka qui, il y a moins de quinze jours, réunissait un séminaire d'écrivains noirs d'Afrique, d'Asie – il y avait des Noirs dravidiens et d'Amérique pour méditer sur « la spécificité de la culture noire » et il avait choisi Dakar. Et ce colloque a créé, enfin, une Union des Ecrivains du monde noir ouverte à toute la diaspora.*

---

[1] In **Présence africaine** n°154, 2è semestre 1996. Page 90.

[2] Il ne conteste pas les attaques dont la négritude a été victime. Mais il prend soin de ne pas les mettre au compte d'une différence entre francophones et anglophones. A propos de ces attaques, il écrit [1993 : 101] : *On peut s'étonner que, malgré des témoignages aussi vigoureux venant d'écrivains, d'artistes et de critiques aussi éminents, la Négritude ait été, depuis son affirmation, l'objet d'attaques non moins vigoureuses. Nous allons donc examiner celles-ci : leur nature et leurs motivations, voire leurs raisons.*
Les idéologues albo-européens, ceux d'Europe et d'Amériques, sont montés, tous et tout à tout, à l'assaut de la Négritude , dont ils ont deviné, très tôt et avec une remarquable sûreté de jugement, que c'était une idéologie. Et elle l'est. Il y a seulement qu'elle est fondée, non sur la race, mais sur l'ethnie. Comme vous le savez, l'ethnie est quelque chose de complexe : une symbiose de l'histoire et de la géographie, de la race et de la culture.
Les attaches venues du monde anglophone ont été parmi les plis caractéristiques, sinon les plus virulentes. C'est ainsi que Samuel W. Allen, dans une communication faite à l'université d'Indiana, en octobre 1966, écrivait : « L'accent que l'on fait porter sur le concept de « négritude » dans les écrits africains de langue française a inspiré une force contraire, de même intensité, dans le rejet de ce concept par les praticiens nigérians de l'art morose. Ils ont, avec leurs partenaires ghanéens, résisté en grande partie à ce qui leur semble être un impérialisme culturel, imposé par une source étrangère, c'est-à-dire par des Africains parlant français. Leur réaction a été résumée par Wole Soyinka dans sa remarque, souvent citée, que le tigre ne se pavane pas, cà et là, en criant sa « tigritude », et qu'alors, il n'y a aucune raison, pour le Nègre, de proclamer sa « négritude » : « The tiger does not stalk about crying bis tigritude.». C'est précisément une telle position, celle de Samuel W. Allen, qui illustre ce que nous avons nommé, dans le cadre de cette étude « l'esprit de Fachoda » : une opposition fabriquée de toutes pièces par des critiques, à notre avis, pas suffisamment informés des réalités de l'Afrique sous domination européenne.

RECEPTION PERSONNELLE D'UNE ŒUVRE POETIQUE : LEOPOLD SEDAR SENGHOR ET NOUS

La réflexion sur la poésie et la politique de Léopold Sédar Senghor nous a mené à une réflexion plus générale sur les éléments qui, souvent, et, parfois, peut-être, à tort, servent de fondements à cette poésie et à cette poétique. Cela ne saurait surprendre : la controverse à propos de Senghor a été suscitée par Senghor lui-même et entretenue par lui-même. En effet, si la polémique fut vive entre lui et ses adversaires d'une part, entre, d'autre part, ses partisans et ses adversaires, cela a résulté du fait qu'il a manqué de se comporter comme André Malraux envers la critique : prendre acte de tout ce qui a été dit, écrit, tout en se gardant d'infirmer, de confirmer ou de commenter. La polémique est née de ce qui paraît contradictoire dans la vie et l'oeuvre de Senghor : le militantisme pour « la défense et l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir », le choix d'une décolonisation sans rupture avec la métropole, la formulation d'une voie africaine vers le socialisme et l'engagement au nom de la francophonie. Ces différentes dimensions de l'homme ont considérablement nui à ce qu'il a souhaité être la dimension première : la création poétique.

Cette polémique se comprend aisément à la lumière d'une comparaison entre lui et ses deux amis, Aimé Césaire et Léon Gontran Damas. Ce dernier fut le compagnon obscur et a peu inspiré la critique : très tôt, il a mis fin à sa carrière poétique, n'a exercé qu'un bref mandat de député avant de se retrancher dans l'anonymat, se laissant reléguer dans l'oubli. Par là, Damas offre peu de prise à une critique s'assimilant à un procès. Césaire a eu un itinéraire comparable à celui de Senghor : longue période de création littéraire, longue carrière politique. Certes, les Martiniquais lui en ont voulu, lui reprochant son option en faveur de la départementalisation en lieu et place de l'indépendance avant d'opposer, par la suite, à sa négritude, la *créolité*.[1] Mais cela se passe dans le cadre d'une minuscule île des Petites Antilles. Avec Senghor, il en va autrement : que cela soit en France, aux Etats-Unis d'Amérique, en ex Union soviétique et, singulièrement, en Afrique, il a été vigoureusement, parfois violemment, contesté.

[1] Il s'agit là d'un mouvement lancé par de jeunes intellectuels martiniquais, des romanciers comme Chamoiseau, Confiant… en réaction contre la négritude de Césaire jugée réductrice. Les intéressés n'accordent aucune importance au lien avec l'Afrique noire et demande que la Martinique soit considérée comme un pays riche de divers apports, pas seulement de l'apport nègre. Toujours, réagissant contre Césaire, ils prônent une littérature rédigée en créole bien que ce soit leurs titres en français qui ont fait leur renommé. Contre Césaire, Chamoiseau a rédigé **Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle**.

Il est une période de la vie de Césaire sur laquelle la critique passe rapidement quand elle ne l'ignore pas. C'est la période qui a suivi son départ de la France après son échec au concours de l'agrégation et le déclenchement de la Seconde Guerre. Les rares critiques à donner des précisions sur la période ont, pour noms Lilyan Kesteloot,[1] Mbiwil A. Ngal,[2] Daniel Delas,[3] Romuald Fonkoua.[4] Ce qui l'on sait, c'est que Césaire, en compagnie de sa jeune épouse Suzanne, est retourné à Fort-de-France pour enseigner au lycée Victor Schoelcher en animer la revue **Tropiques**. Ce qui est fréquemment tu, c'est la nature des articles qu'il publie dans cette revue. Or, certains de ces articles s'inscrivent dans la droite ligne du combat pour « la défense et l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir » : ils développent des thèses chères à Senghor et pour lesquelles ce dernier est contesté. S'il n'a pas fait l'objet de contestation pour de telles thèses, c'est que la période 1940-1945 ne fut qu'une courte parenthèse dans sa vie. La revue **Tropiques** eut une existence éphémère. A partir de 1945, comme activité littéraire, Césaire se consacrera à la production de poèmes et de pièces de théâtre. Il rédigera deux essais, qui, quoique brefs, continuent de retenir l'attention : **Lettre à Maurice Thorez** et **Discours sur le colonialisme**, mais sut se garder de réflexions théoriques sur la négritude.

C'est, précisément, de cette réflexion que Senghor n'a pas su se garder. D'après ce que nous savons par la lecture du livre de Janet G. Vaillant, il a remporté un vif succès auprès des francophones à l'issue de sa communication au Premier congrès mondial des artistes et écrivains du monde noir. C'était en 1956. Mais ce succès ne doit pas faire oublier que, dès 1948, il avait fait l'objet d'une attaque de la part de Gabriel d'Arboussier. Et cette attaque sera suivie par bien d'autres car, à partir de 1956, le débat sur le destin de l'Afrique glisse du culturel vers le politique. Et, à partir de 1960, mettant à profit les moyens de l'Etat dont il

---

[1] Avec sa thèse de doctorat intitulée **Les Ecrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature**, Lilyan Kesteloot est généralement considérée comme ayant fait œuvre de pionnier. Cette thèse, à cause de son lieu d'obtention, l'Université Libre de Bruxelles, ne permit pas à son auteur d'accéder au rang de professeur dans une université française relevant du ministère de l'Education Nationale. Elle dut se contenter d'un poste à l'Université de Vincennes. L'Unesco la recrutera pour des postes d'enseignant, d'abord au Cameroun, ensuite, à l'Ecole Normale Supérieure de Bamako. Découverte par Senghor, elle sera débauchée pour aller enseigner à l'Université de Dakar. Aujourd'hui, elle est une spécialiste incontestée de la poésie de la négritude avec une série des monographies sur Senghor et Césaire.

[2] Mbiwil A. Ngal est un critique d'origine zaïroise qui s'est rendu célèbre avec la publication, en 1976, aux Nouvelles Editions Africaines de Dakar, d'une étude intitulée **Aimé Césaire. Un homme à la recherche d'une patrie**.

[3] Daniel Delas, après Paris X Nanterre, intégrera l'Université de Cergy-Pontoise à la création de cette dernière en 1992. Il y constituera avec Bernard Mouralis et Romuald Fonkoua une équipe qui fera beaucoup pour la connaissance de la littérature nègro-africaine ; en particulier, des écrivains de la négritude.

[4] Aujourd'hui, Mouralis et Delas sont professeurs émérites. Fonkoua qui était le plus jeune de l'équipe a quitté Cergy.

disposait, il va choisir de se défendre et ce sera la polémique. Ainsi, après le Festival panafricain d'Alger, il prépare, deux ans durant, la réplique et convoque, à Dakar, le Colloque sur la négritude. Césaire, invité à participer à la rencontre, décline l'offre, estimant que la controverse sur la controverse ne fera pas avancer le débat. Autrement dit, le débat sur la négritude était devenu un débat inutile.

C'est bien ce que Senghor a refusé, finissant par confondre sa vie avec le combat pour la négritude. Cela ne peut se comprendre que si l'on se réfère à l'orientation qu'il a imprimée à sa vie. Etait-il prédestiné ? Il serait hasardeux de le soutenir. Mais le choix de Basile Diogoye et l'exploitation que Senghor sut faire de ce choix, par la suite, expliquent sa destinée. Diogoye aurait pu le laisser poursuivre le séjour au Royaume d'enfance en compagnie de l'oncle Waly et des jeunes bergers sur les *bolongs* et les *tanns* avant de l'initier au négoce et d'en faire un homme d'affaires avisé à l'instar de ses aînés René, Adrien et Pierre. Mais il eut une autre idée. Estimant l'influence de l'oncle sur le neveu néfaste, il arrache ce dernier au clan matériel pour le confier, d'abord, à l'abbé Dubois, de Joal, ensuite aux Pères du Saint Esprit de la Mission catholique de Ngazobil. Là s'arrête son initiative et commence celle de son fils. Le modèle, dans ce Sine rural, traditionnel, est celui qui, comme Basile Diogoye, est « maître-de-terre », « maître-du-mil » et « maître-des-bestiaux ». Mais la fréquentation de l'école a fait découvrir, à Senghor, un autre modèle : le père blanc, le missionnaire. Or, ce dernier est à la fois prêtre et instituteur. Aussi, âgé à peine d'une dizaine d'années, fera-t-il le choix qui déterminera le cours de son existence : devenir prêtre ou professeur ou, au mieux, prêtre et professeur. Le vœu sera, partiellement, contrarié par le Père Lalouze. Il sera réalisé grâce à l'intervention d'Aristide Prat : ses brillants résultats au Cours Secondaire Laïc de Dakar lui font obtenir une bourse d'études pour Paris et c'est là que se réalisera son destin, car toute sa vie sera consacrée à l'enrichissement de choix effectués durant le séjour parisien, entre 1928 et 1956.

A Paris, Senghor entre en contact avec une intense vie intellectuelle. Il en profite : lit et se découvre ; lit et découvre les autres et les autres, Français comme Georges Pompidou, américains comme certains intellectuels de la Négro-Renaissance, Antillais comme Césaire ou Guyanais comme Damas lui font découvrir de nouveaux horizons culturels. Mieux, vont l'inciter à s'engager et ce sera, de sa part, la formulation de la négritude et la conversion au socialisme : un engagement culturel et un engagement politique. Il aurait pu s'en arrêter là. Il aurait alors connu le sort de ses pairs présidents d'Afrique : Houphouët-Boigny, Modibo

Kéïta, Amadou Ahidjo, Sékou Touré ; des hommes que peu de choses immortalise. Estimant que c'est le meilleur qu'il faut à l'Afrique, il a choisi de prolonger l'action par la création littéraire et la réflexion ; par l'écriture. Ce qui fit sa gloire. Et il ne s'y est pas trompé qui s'est prononcé plus pour son œuvre poétique que pur ses essais.

C'est sur cette œuvre que nous avons choisie comme sujet de réflexion. En la concevant, Senghor s'est fixé un double objectif : créer une nouvelle poésie nègre de langue française et écrire aussi bien pour son peuple que pour le peuple de France. La réalisation de ce double objectif suppose la symbiose entre l'utilisation de la langue française et une création qui soit l'illustration de l'esthétique négro-africaine. Or, ce qu'il est donné de constater est qu'il y a eu moins de débat sur l'esthétique – il y en a eu quand même que sur la pensée philosophique et l'action politique. Rares sont, en Afrique noire, les critiques qui se sont livrés à un procès de la création poétique senghorienne. Mais nombreux sont ceux qui, contestant la négritude et la voie africaine vers le socialisme, en sont arrivés à un rejet pur et simple de la poésie.

Plus haut, nous soutenions que Senghor, personnellement, est à l'origine de la controverse. Cependant, il a vite compris que l'opposition frontale n'était pas la meilleure stratégie pour faire avancer ses idées. En Afrique noire, ses adversaires, voire ses détracteurs se recrutaient aussi bien dans les pays francophones que dans les pays anglophones et il était critiqué pour ses choix. Avec eux, à l'approche de ses soixante-dix ans, il va choisir de privilégier le dialogue pour aplanir les différends. Cela lui réussira ce qui fait que, lorsqu'on s'intéresse à l'étude de son œuvre et de son action, on se tend compte qu'elles sont étudiées avec moins de passion, plus d'objectivité.

La conclusion nous ramène au titre de l'étude : **L'Oeuvre poétique de Léopold Sédar Senghor : Esthétique de la réception et procès de la création** ; à ce titre et au titre de l'essai de Hans Robert Jauss : **Pour une esthétique de la réception**. Le rapprochement entre les deux titres est destiné à examiner, en guise de conclusion, L'oeuvre poétique de Léopold Sédar Senghor à la lumière des thèses énoncées par le Maître de l'Ecole de Coblence.

Senghor n'a pas fait qu'entretenir la controverse. Il la suscite également. Entre lui et ses contempteurs se situe une querelle de générations. L'homme est de son temps et a voulu imposer ses idées. Il a commencé à formuler sa pensée dans la période de l'entre-deux-guerres. Originaire d'une colonie, il a voulu rompre avec une certaine politique, celle de

l'assimilation et s'est fixé des objectifs, aussi bien culturels, littéraires que politiques. Il a conçu la culture comme l'alfa et l'oméga de son action et son engagement au nom de la culture l'a conduit à formuler ce qui, par la suite, pour lui, est devenu une idéologie : la négritude.

L'idéologie de la négritude est formulée en réaction contre l'eurocentrisme de ceux que le penseur sénégalais nommait les Albo-Européens. Ceux-ci, pour légitimer leur domination, avait décrété que l'homme noir n'a rien apporté contre contribution à la civilisation. C'est en réagissant contre cette thèse que Senghor va proclamer les valeurs de la négritude. Pour ce faire, il va se fonder sur ce qu'il eut à vivre et à voir dans son univers sérère : l'organisation familiale, l'organisation sociale, les us et coutumes, les pratiques religieuses. Mais, il ne se limitera pas à cela. Dans son entreprise pour démontrer l'existence d'une civilisation négro-africaine originale, il va s'appuyer sur les travaux des ethnologues et c'est de là que lui viendront des idées qui vont susciter la polémique.

L'ethnologie, au départ, ethnographie, a, comme précurseurs, deux penseurs du siècle des Lumières : Montesquieu et Rousseau. Avec leurs œuvres, **L'Esprit des lois** pour celui-là, **Le Contrat social** pour celui-ci, ils vont développer l'idée selon laquelle, bien que semblables, les hommes, réagissant en fonction de leur milieu naturel à la surface de la terre, se diversifient se différencient les uns des autres par des pratiques originales dans tous les domaines. Leur idée sera méprisée par des penseurs qui vont se doter de méthodes d'analyse et d'interprétation des sociétés humaines et, partant, créer une science sociale. L'ethnologie connaîtra ses heures de gloire au début du XX^{è} siècle. Elle va se spécialiser et se fragmenter pour donner naissance à deux catégories de chercheurs : les américanistes et les africanistes.

Ce sont les africanistes que lisent Senghor et son groupe de **l'Etudiant noir**. En Afrique occidentale, en particulier, au Soudan français, terre chargée d'histoires et berceau de plusieurs foyers culturels, chaque ethnie va avoir son africaniste : Tauxier, pour les Bamanans, Griaule et Dieterlen, pour les Dogons, l'abbé Dupuis, pour les Sonrhaïs, Christine Seydoux, pour les Peuls. Cependant, il est une seconde catégorie d'ethnologues qui, soucieux de vues plus générales, va s'intéresser aux primitifs en général, aux Africains, dans leur globalité. Ils ont pour noms : Maurice Delafosse, Leo Frobenius, Lucien Lévy-Bruhl. Ce sont eux que Senghor lit et il les lit, différemment d'un Fily Dabo Sissoko, par exemple.

Senghor et Fily Dabo Sissoko ont ceci de commun qu'ils sont des ruraux. Mais des ruraux qui, au sortir de l'école française, assument leur héritage différemment, réagissent différemment face aux traditions du terroir. Fily Dabo Sissoko s'est toujours présenté, avec fierté, « malinké et fétichiste ». Pour lui, la tradition ne comporte aucune scorie, aucun élément caduc et, par conséquent, doit être entretenue comme telle ; aux apports culturels étrangers de s'en accommoder. En revanche, Senghor s'est toujours voulu « métis culturel », conciliant en sa personne ce que l'oncle Waly lui a appris du culte des Pangols et des Ancêtres avec l'enseignement des pères missionnaires de Ngazobil et de Dakar. Le syncrétisme religieux est si puissant chez lui qu'il a demandé, à Armand Guibert, au cours d'une interview de ne pas lui poser une question tendant à l'amener à préciser son choix entre le christianisme d'importation européenne et l'animisme ancestral. Et il en est des autres aspects de la vie comme il en est de la religion. Ce que propose Léopold Sédar Senghor et que récuse Fily Dabo Sissoko, c'est ce programme de renaissance culturelle qui mènerait à redécouvrir les valeurs civilisatrices du monde noir pour n'en retenir que les éléments fécondants.

Cette différence fondamentale entre les deux penseurs va avoir des conséquences sur leur lecture des ethnologues. Fily Dabo Sissoko les lit pour engager la polémique avec eux chaque fois qu'il estime que leur point de vue sur l'homme noir est erroné. Il est fétichiste et ne s'en cache pas, estimant que « les caractéristiques essentielles du fétichisme peuvent supporter sans honte la comparaison avec toutes celles des autres religions. L'existence de Dieu créateur est admise de tous, Dieu Unique, Omnipotent »[1]. Pour cette raison, quand certains ethnologues présentent le fétichisme pour ce qu'il n'est pas, Fily Dabo Sissoko ne manque pas de réagir en faisant remarquer : « Les amateurs qui disent que les fétichistes sont des polythéistes ont menti, ou se sont trompés. Les fétiches n'ont jamais été considérés comme des dieux, mais comme des instruments que certaines pratiques ont doué de vertu capable de s'élever à l'immanence suprême. »[2] De même, Lucien Lévy-Bruhl, un des plus grands africanistes français attribue à l'homme noir une mentalité prélogique en concevant et en rédigeant son livre **La Mentalité primitive**. Fily Dabo Sissoko lui donne la réplique pour réfuter ses thèses, à travers « une volumineuse correspondance ». Lévy-Bruhl a écrit sur l'Afrique pré-coloniale. Jugeant ses écrits, Fily Dabo Sissoko fait remarquer : « Ce monde,

[1] **Les Noirs et la culture**. Op. cit. Page 23.
[2] **Une page est tournée, première série « Voix sans échos »**. Page 16.

naguère inexploré, a bénéficié – mais dans un sens de cristallisation fâcheux, des beaux travaux de Lucien Lévy-Bruhl ».[1]

Donc, des ethnologues, Fily Dabo Sissoko a une lecture critique, abondant dans leur sens quand ils lui paraissent pertinents, n'hésitant pas à se démarquer d'eux, ouvertement, quand leurs analyses et conclusions lui paraissent entachées de subjectivisme. C'est cette lecture critique qui fait défaut à Senghor. Certes, en réaction contre la thèse de la mentalité primitive, il écrira : « la raison est égale chez tous les hommes. L'esprit ne peut être prélogique encore moins analogique. »[2] Mais cette idée ne sera jamais développée. Senghor est un grand lecteur et, ce qui l'a desservi dans l'exploitation des livres pour formuler sa pensée, c'est que, évitant la polémique, il pratique ce qui pourrait s'assimiler à une forme de grappillage : il lit et retient des africanistes tout ce qui peut illustrer ses idées. En aucun cas, exception faite quand il lit Marx, il ne réfute, il ne conteste. Est révélatrice de cette attitude, sa lecture de l'Allemagne Frobenus. Il lui sait gré d'avoir reconnu que chaque peuple possède sa païdeuma. Mais il passe sous silence le mépris de l'intéressé à l'égard des « primitifs ». Indirectement, Wole Soyinka le lui reproche qui donne de l'Allemand une autre perception. Le Nobel de littérature ne méconnaît pas l'apport de Frobnius à la réhabilitation des cultures africaines. Mails il souhaiterait que soit également retenue l'image d'un homme qui, malgré sa conviction que l'Afrique noire n'est pas un continent sans une culture, n'arrive pas à taire son eurocentrisme.[3]

En définitive, se limitant à lire pour ne retenir que ce qui sous-tend ses thèses, en ne réfutant pas, Senghor donne l'impression d'être un complexé, un assimilé avec ses citations d'Arthur de Gobineau, du comte de Keyserling, de Teilhard de Chardin. C'est parce qu'il n'a pas critiqué ses sources que beaucoup n'ont pas compris qu'il ait écrit : « l'émotion est nègre comme la raison hellène » et appelé Gobineau à la rescousse pour soutenir les talents d'artiste de l'homme noir. De là à l'assimiler à un philosophe de l'irrationnel, voire à un penseur raciste, il n'y avait qu'un pas. Le pas fut allègrement franchi et cela a nui à la réception de sa poésie.

---

[1] SISSOKO (Fily Dabo).- **Coups de sagaie. Conttroverse sur l'Union Française**. Paris, Editions La Tours du Guet, 1955. Page 13.
[2] Cf. **Liberté 1** dans ***Vues sur l'Afrique Noire. Assimiler non être assimiler***. Page 44.
[3] Cf. le discours de Suède de Soyinka : **Que ce passé parle à son présent**.

Comme a nui à la réception de sa poésie son programme de décolonisation. En ce domaine, en matière de décolonisation, il était en avance sur ses homologues africains siégeant au Palais-Bourbon. Très tôt, il a perçu que l'évolution des relations entre la France et les Territoires d'Outre-mer ne pouvait déboucher que sur l'indépendance de ces territoires. Mais, après avoir fixé l'indépendance comme terme de l'évolution, il en a différé l'acquisition et c'est ce que les militants du PAI comme ceux de la FEANF avant eux ne lui ont pas pardonné. A deux reprises, l'occasion d'accéder à l'indépendance s'est offerte. A deux reprises, Senghor en a repoussé l'échéance. La première fois, c'était au Congrès du Parti du Regroupement Africain (PRA) qui s'est tenu à Bobo Dioulasso.[1] Amenés par le Nigérien Bakary Djibo, tous les partis sections territoriales du PRA, y compris l'Union Progressiste Sénégalaise optent pour l'indépendance d'abord, la fédération avec la France ensuite. Senghor est mis en minorité et s'en tient à l'idée d'un exécutif fédéral à Dakar plus autonome dans ses prises de décisions avec le maintien des relations privilégiées avec la France. La seconde fois, c'était au référendum de septembre 1958. La Constitution de la Vè République, dans sa première version, retenait le point de vue de Houphouët Boigny et rejetait celui de Senghor. L'occasion lui était donnée de faire comme la Guinée. Il s'y refusa. Voilà la raison pour laquelle, à ce jour encore, lui qui a mené la baille de la décolonisation continue d'être présenté par Amadou Aly Dieng comme celui qui a voté contre l'indépendance. Et c'est la raison pour laquelle, chaque fois qu'il en a eu l'occasion, il s'est efforcé d'empêcher l'accès à la poésie de Senghor n'hésitant pas à aller, jusqu'à censurer, lors des colloques sur la poésie négro-africaine, les communications portant sur la poésie de Senghor. Contre ces communications, il recommande la lecture de **Négritude et Négrologues**, même si l'auteur de ce pamphlet a nuancé sa critique contre Senghor, ou celle des deux livres de Marcien Towa, **La Poésie de la négritude, approche structuraliste** et **Léopold Sédar Senghor, négritude ou servitude**. ?

En définitive, la réception de la poésie de Senghor a porté des choix idéologiques et politiques de ce dernier. Cependant, des critiques ont apprécié cette poésie en la concevant pour ce qu'elle : une création libre de l'esprit et non pour ce qu'on aurait voulu qu'elle fût : une œuvre de propagande contre la France.

[1] En réalité, Senghor ne pouvait pas aller dans le sens de la majorité des congréssistes de Bobo-Dioulasso. La faiblesse du PRA, comparé au RDA découle du fait que, exception faite de l'Union Progressiste Sénégalaise, et de la SAWABA du Niger, les partis qui le constituent sont tous minoritaires dans leur territoire respectif. Du reste, Bakary Djibo, à l'époque, député du Niger paya de son poste son engagement en faveur de l'indépendance, le colonialisme n'ayant pas hésité à favoriser son rival Hamani Diori lors du référendum du 28 septembre 1958.

ESTHETIQUE DE LA RECEPTION : LEOPOLD SEDAR SENGHOR FACE A LA POSTERITE

Léopold Sédar Senghor a-t-il réussit à concrétiser son projet poétique ? A-t-il réussi à créer cette nouvelle poésie négro-africaine de langue française dont il eut l'ambition dans le courant des années 1930 ? A-t-il réussi à produire pour son peuple et le peuple de France ?

A cette question, quelques critiques répondent par la négative. Parmi eux, Cheikh Anta Diop a été sans concession. D'après l'auteur de **Nations nègres et culture**, la poésie de Senghor est une poésie de la démission. Elle souffre de deux insuffisances : elle est rédigée en français alors que la décolonisation suppose la création d'une littérature négro-africaine en langues africaines ; elle se veut conciliante envers la France quand il s'agit, au contraire, de s'affranchir totalement de la tutelle de cette dernière.

L'opposition de Cheikh Anta Diop au poète Senghor sera partagée par certains étudiants d'Afrique noire en France, animateurs d'un séminaire sur la littérature négro-africaine d'expression française à Paris, en 1962, Amady Aly Dieng et Condotto Nene Khaly Camara, en particulier. Lors de ce séminaire, Dieng ne s'en prend pas directement à Senghor. Il choisit de l'atteindre par ricochets, à travers des déclarations dans lesquelles, sans le nommer, il le critique ou en choisissant de censurer les passages d'une communication, celle de Mame Pathé Diagne, venu de Dakar assister au séminaire, passages dans lesquels Senghor se trouvait comparé à Mao-Tsé-toung. Au contraire, Camara, tout en reconnaissant l'influence de Senghor dans le monde des lettres négro-africaines, n'en estime pas moins que la poésie de ce dernier, tout comme sa politique, n'expriment en rien les attentes de l'Africain colonisé.

Cependant, celui qui ira le plus loin dans le rejet de Senghor sera Marcien Towa. L'auteur de **Poésie de la négritude**. **Approche structuraliste** reconnaît en Senghor un grand poète, mais un grand poète traitre à la cause africaine. Dans les ouvrages qu'il lui a consacrés, comme dans les conférences au cours desquelles il a eu à parler de lui, Towa reproche à la poésie de Senghor d'être l'illustration de la phrase « l'émotion est nègre comme la raison hellène » et, par conséquent, la reconnaissance de la supériorité du Blanc sur le Noir, l'allégeance de l'esclave à son maître.

D'autres voix s'élèveront contre cette poésie, pour en souligner ce qu'elles considèrent comme des insuffisances ; en particulier, du Congo-Brazzaville, celles de Henri Lopès et de Jean-Baptiste Tati Loutard.

Mais, que cela soit en Europe (France, Allemagne, Pologne), en Amérique[1] (Canada, Etats-Unis, Brésil), en Asie (Inde)[2] ou en Afrique (Mauritanie, Sénégal, Mali, Côte-d'Ivoire, Cameroun, Congo-Brazzaville, Congo Léopoldville), des voies se sont élevées pour reconnaître en l'homme un grand poète.

Pour bien comprendre la raison pour laquelle Senghor, contrairement à Césaire, n'a pas toujours bonne presse, il faut se rapporter au chapitre « Le Procès de la communication. Indices textuels » de **Pour une Poétique de la négritude**. Michel Hausser l'introduit en écrivant : « Dire que le texte est saisi dans un procès de communication est une banalité d'évidence, tant il est assuré que tout message est délivré par un émetteur à l'intention d'un ou de plusieurs récepteurs. On l'oublie parfois lorsque le message est un texte littéraire, ce qui est dommageable puisque le procès de communication oriente le texte. Il est admissible de ne pas en tenir compte lorsqu'on pratique une analyse linguistique ou sémantique dont le but est de dégager un certain fonctionnement du texte, voire, plus généralement du langage. Cette omission est plus suspecte dans les essais d'analyse sémiotique. Elle n'est pas de mise lorsque

---

[1] Pour ce qui est de la réception en Amérique, nous avons particulièrement insisté sur l'accueil réservé à Senghor par la critique aux Etats-Unis. Cependant, peut-être, avec la Francophonie, les universités canadiennes du Québec en particulier au sein desquelles furent crées des chaires de littérature francophone, se sont intéressées à l'œuvre du poète sénégalais. Dans le courant des années 1970, Daniel Garot publie **Senghor critique littéraire**. Aujourd'hui, c'est surtout Fernando Lambert de l'Université Laval qui apparaît comme le grand spécialiste de Senghor au Canada. Il ne s'est pas contenté de lire ses textes. Il s'est rendu sur le terrain, au Sénégal, en pays sérère, pour approfondir sa documentation sur la poésie de Senghor. On lui doit **Ethiopiques de Senghor**, Editions Présence africaine**,** Paris 1997. En Amérique du Sud, c'est au Brésil que se note une réception de la poésie de Senghor. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette réception n'est pas le fait de la communauté nègre pourtant très importante dans ce pays. Elle se note sous la plume d'un professeur au nom à consonnance polonaise : Célina Scheinowitz. Elle est , d'après son éditeur français, L'Harmattan, chez qui elle a publié **L.S. Senghor Elégies,** (Paris 2009) professeur de langue et de littérature française à l'Université Fédérale de Bahia (UFBa-Brésil) et à l'Université de l'Etat de Feira de Santana (UEFS-Brésil), elle a traduit des poètes francophones en portugais et est l'auteur d'une dizaine de livres (individuels et collectifs) et d'une centaine d'articles, parus dans des revues spécialisées, sur Linguistique contrastive, littératures francophones et poésie brésilienne. On lira en annexe l'équipe qu'elle a consacré à « l'originalité de l'écriture de Senghor » et à la pratique de l'élégie par le poète sénégalais.

[2] Actuellement, la présence française en Inde parait fort négligeable. Pourtant, avant d'être considéré comme le joyau de l'empire colonial britanique, l'Inde a d'abord été, avec Duplex, française. Même lorsqu'elle a été cédée en l'Angleterre, la France y a conservé des comptoirs qui, jusqu'en 1951, continuaient d'envoyer députés et sénateurs au Parlement français. Ajourd'hui, dans le domaine des lettres, la présence française dans ce pays est surtout attestée par Gloria Saravaya, de l'Université de Pondichéry et auteur d'une série d'études, des livres, des articles sur Senghor et Césaire.

la recherche est axée sur la production de valeurs. Il faut reconnaître, en effet, que le procès de communication participe à la délivrance des significations et, plus encore, des valeurs ».[1]

Or, généralement, les détracteurs de Léopold Sédar Senghor se fondent plus, non sur l'esthétique de ses poèmes, que sur les valeurs que ces poèmes n'auraient pas exprimées. Ainsi, à la base de l'antagonisme entre Senghor d'une part, Cheikh Anta Diop et Amady Aly Dieng, d'autre part, se notent des raisons d'ordre subjectif et d'ordre objectif. D'ordre subjectif : Cheikh Anta Diop ne pardonne pas à Senghor de ne l'avoir pas suffisamment soutenu à propos de ses thèses sur l'Egypte nègre [2] et Amady Aly Dieng rend le député du

---

[1] HAUSSER (Michel).- **Pour une Poétique de la négritude**. Paris, Editions Silex, 1988, page 99.

[2] Pendant longtemps, il y a eu divergence entre Cheikh Anta Diop et Senghor à propos de la « négritude » de l'Egypte antique. L'égyptologue a soutenu jusqu'à la fin de sa vie que la civilisation pharaonique était une civilisation à cent pour cent négro-africaine ce qui remettait en cause bon nombre de thèses européennes sur l'origine de la civilisation.Au contraire, disciple de Paul Rivet, sans pour autant être en total désaccord avec son compatriote, Senghor demandait que sa position soit nuancée en reconnaissant que la civilisation pharaonique était une civilisation métisse comme les civilisations d'Akkad, de Sumer, de Mohanjo-Dara et de Harapa. En fait, comme l'a démontré l'historien des civilisations, Pathé Diagne, la divergence n'était pas si profonde que cela comme l'atteste un passage de **L.S.Senghor ou la Négritude servante de la Francophonie**. Sous le sous titre « Dialogue intertextuel entre Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop, il écrit : « Le dialogue entre Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop relève de la relation intertextuelle, comme dirait Michaïl Balkin le critique soviétique. Diop construit son œuvre à partir de 1949 avec ses études linguistiques, **Alerte sous les Tropiques**, **Nations nègres et culture**, P.A. 1954, **L'Unité culturelle de l'Afrique noire (systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique)** P.A. 1959, **L'Afrique noire précoloniale**, P.A. 1960, **Vers une idéologie de l'Afrique noire,** février 1952, **Les Fondements économiques et culturels d'un Etat Fédéral d'Afrique noire**. Diop a tôt établi le dialogue au sens de Balkin avec l'oeuvre de Senghor qu'il révise, tout en l'utilisant, dès ses premières études sur les langues du Sénégal, P.A. 1949, et dans **L'Afrique précoloniale** en ce qui concerne l'analyse des institutions, des valeurs de civilisation ou d'Art. C'est toutefois lui qui, avec **L'Unité culturelle de l'Afrique noire (Domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'Antiquité classique)**, fonde ici les études comparées, en renouvelant Bachofen, Morgan ou Engels.

Ce n'est pas un hasard si en 1974 dans la préface de l'édition nouvelle de **Fondements culturels et économiques d'un Etat Fédéral d'Afrique noire** publié en 1960 Cheikh Anta Diop prend soin, en ayant le Senghor de **Fondements culturels de l'Africanité** publié en 1966 dans sa ligne de mire, de rappeler qu'il est « certain qu'à l'époque, les députés malgaches et le leader camerounais Ruben Um Nyombe mis à part, aucun homme politique africain noir francophone n'ose encore parler d'indépendance, de culture, oui, de culture et de Nations Africaines. Les déclarations qui ont cours aujourd'hui à ce sujet frisent l'imposture et sont pour le moins des contre-vérités flagrantes ».

Ce texte, dont il faut peser les termes mis en exergue ici, corrige et révise en 1974 Léopold Sédar Senghor auteur en 1966 d'un ouvrage au titre significatif de **Fondements de l'Africanité Négritude et Arabité** qui lui-même constituait une lecture révisée de **Fondements culturels et économiques d'un Etat Fédéral d'Afrique noire** de Cheikh Anta Diop jusqu'au titre. Cece dit, Senghor, qui n'a jamais théorisé l'indépendance comme Diop, a parlé de culture dès 1937 pour le moins. En témoignent sa conférence de la Chambre de Commerce, ses textes publiés dans **La Communauté française impériale**, son article intitulé ***Défense de l'Afrique noire*** et paru dans la revue **Esprit**, en 1945, ou l'**Anthologie de la poésie nègre et malgache**.

Diop tient sur les mêmes thèmes un discours il est vrai différent et de plus en plus contrasté. Dans **Fondements de l'Africanité, Négritude et Arabité**, Léopold Sédar Senghor fait un grand pas et une véritable incursion sur le terrain de Diop en systématisant ses idées sur la Préhistoire de l'homme tout en « révisant » **Nations Nègres et culture** publié en 1954 et **l'Unité culturelle de l'Afrique noir**e publié en 1960.

A l'idée centrale de l'Antériorité des civilisations nègres, titre d'un des ouvrages majeurs de Cheikh Anta Diop, Léopold Sédar Senghor va opposer l'idée non moins centrale du « caractères métissé des grandes civilisations ». Dans, **Fondements de l'Africanité, Négritude et Arabité** fruit d'une conférence donnée non pas par hasard dans la capitale de l'Egypte en 1966, Senghor, qui ne le cite pas, reprend et révise l'essentiel des thèses de l'auteur des **Nations nègres et culture**, publié en 1954. Le chapitre consacré aux « convergences ethniques »,

Sénégal responsable de la suppression de sa bourse d'étude en 1958 en ne s'opposant pas à l'administration coloniale quand celle-ci exerçait des brimades contre les militants du PAI à l'approche du référendum sur la Communauté Franco-Africaine. Opposition d'ordre objectif : Cheikh Anta Diop et Amady Aly Dieng ne pardonnent pas à Senghor d'avoir différé l'indépendance du Sénégal en préférant à celle-ci « l'indépendance dans l'interdépendance avec le peuple de France ». Pour ces raisons, et pour les deux hommes, l'œuvre de Senghor, poétique, politique ou philosophique, ne peut être qu'une somme de contre-valeurs. Cela explique la critique très sévère de la poésie de Senghor par l'auteur de **Nations nègres et culture**.

De tous les détracteurs de Senghor, il est reconnu que c'est Marcien Towa qui est le plus virulent, celui que l'on cite constamment lorsqu'on s'attaque à Senghor et que l'on soit incapable de trouver soi-même des arguments. Cependant, une lecture attentive fait découvrir une réalité : ce ne sont pas les qualités de poète de Senghor que récuse Towa. Il a, explicitement, reconnu : « Senghor est un grand poète ». Le Senghor après lequel il en a est le Senghor penseur et homme politique, plus le politique que le penseur. Son opposition à ce Senghor a, comme fondement, la manière dont ce dernier a conçu l'évolution des relations entre la France et ses anciennes colonies au lendemain de la Seconde Guerre. Rien d'étonnant qu'Amady Aly Dieng cite, constamment, Towa quand il est question de critiquer Senghor. Ce qu'ils dénoncent est ce qu'ils considèrent comme une sorte d'inféodation au colonialisme et au néo-colonialisme.

Or, Cheikh Anta Diop, Amady Aly Dieng, Marcien Towa peuvent être considérés comme des «leaders d'opinions ». Ils sont plus proches des jeunes des années 1960-1970 que ne l'est Senghor lequel en ces années d'après indépendances fait figure de conservateur. Leur rejet de Senghor s'assimile donc, non à un rejet de la poésie de Senghor en elle-même, mais au rejet des valeurs que prône cette poésie. Ce n'est donc pas la poésie en tant que telle qui est en cause, mais l'homme Senghor. C'est ce que démontre Michel Hausser à l'appui de son « procès de la communication » quand il écrit : « Un fait s'impose : notre relation avec

---

l'idée de « l'Afrique berceau de l'Humanité « enpruntent thèmes et tires à Cheikh Anta Diop.**Civilisation et barbarie** : anthropologie sans complaisance de Cheikh Anta Diop, publié en 1981 et dédié à Alioune Diop, est, à son tour, une révision globale de la paléontologie et de l'approche senghorienne, si l'on peut dire, de la préhistoire. Il suffit de relire les deux textes ». Op. cit. Pages 180-181.

l'œuvre de quelque ordre qu'elle soit, est informée, partiellement, par notre appréhension du procès de la communication (…). Vérification peut en être faite. Tel poème commençant par :

Ecoutez les abois balles des chiens dans les halliers noirs de mon ventre

est proposé à une assistance d'étudiants africains comme étant de Césaire. Aussitôt, de leur part, curiosité, intérêt, questions, commentaires. Lorsque le même poème est rendu à son véritable auteur, Senghor, l'attention fléchit, l'indifférence apparaît, voire le dédain, sinon l'hostilité. On a beau montrer que des poèmes de Césaire procèdent d'un modèle analogue, ainsi :

Angoisse tu ne descendras pas tes écluses dans le bief de ma gorge

l'assistance reste médiocrement réceptive. L'énoncé de Césaire est, comme tel, indépendamment de toute signification, valorisé, celui de Senghor, déprecié. L'assistance reçoit non pas un écrit mais une écriture ».[1]

A cette phase de l'argumentation, il paraît utile de rappeler le double objet que s'était fixé Senghor en formulant son projet poétique : d'une part, créer une nouvelle poésie nègre de langue française et d'autre part, écrire pour son peuple et pour le peuple de France. L'objet a-t-il été atteint ?

Les exemples cités ci-dessus incitent à répondre de manière négative et de manière affirmative. En ettet, des différents détracteurs identifiés, seul Cheikh Anta Diop dénie à Senghor les qualités de poète. Les autres lui reconnaissent ces qualités et arrivent même parfois à le considérer comme un grand poète. Seulement, ils estiment qu'il n'a pas écrit pour son peuple. En effet, selon eux, la langue dans laquelle il a produit sa poésie fait qu'il n'atteint pas ce peuple – ils occultent, allègrement, le fait qu'eux aussi ont formulé leurs critiques dans cette langue – En second lieu, et c'est le grand grief, cette poésie n'atteint pas le peuple noir parce qu'elle n'exprime pas ses préoccupations dont, en particulier, son aspiration à la liberté et sa lutte pour accéder à cette liberté. Ils en arrivent à conclure que celui qui a réellement écrit pour son peuple est Césaire.

[1] HAUSSER (Michel).- Op. cit. Page 100.

Cependant, la question : l'objet a-t-il été atteint ? reçoit une réponse affirmative dans la plupart de ces. Il est de notoriété publique qu'à la suite des cours du Pr Paul Rivet auxquels il a participé, Senghor a placé le métissage au centre de son programme culturel : métissage biologique, certes, mais, aussi et surtout, métissage culturel. La poésie qu'il a voulu créer est une poésie métisse et cet aspect est perçu par la plupart des critiques français, si bien perçu qu'il finit parfois par devenir un stéréotype réducteur que dénonce Delas dans sa lecture de ***L'Absente***. Recevant Senghor sous la coupole de l'Académie française, Edgard Faure affirme, avec force, la réussite de ce métissage, à travers une tirade strucutée de manière à rendre expliques l'apport français et l'apport nègre : « Vous avez réalisé une symbiose, un métissage.

-Entre la prosodie française structurée par la succession syllabique vouée à la catharsis de la signification, exposée à la faiblesse de la densité émotionnelle et à l'atomie auditive.

-et la métrique africaine tramée par l'alternance et la succession des accents, attentive à la musicalité de la syllabe sonore et de ses jeux, appliquée à produire un effet de signification globale où l'interprétation lexicologique est dosée en même temps que les autres modes de transmission du contenu sémantique ; exposée en revanche, à la fluidité de l'intelligence, à l'ambiguïté du message »[1]

De même, en Afrique noire, des voix se sont fait entendre pour reconnaître la réussite du projet poétique senghorien. Sur ce point, se note une double évolution de l'intelligentsia : évolution menant à mieux appréhender la poésie négro-africaine, évolution menant à apprécier la poésie de Senghor pour ce qu'elle est non pour ce que l'on aurait voulu qu'elle fût.

La première évolution se fonde sur le passage d'une période caractérisée par une forme d'assimilation à la culture française à une période faite de prise de conscience de valeurs civilisatrices négro-africaine. Papa Guèye Ndiaye renseigne là-dessus qui, après avoir relaté la période où lui et ceux de sa génération étaient « absorbés par le roman de Tristan, Montaigne ou Sully Prudhome », écrit : « Mais voici que la libération culturelle nous a imposé le devoir de nous pencher désormais sur nous-même pour mieux nou connaître et nous comprendre, pour ne plus laisser aux autres le soint partial de nous expliquer et de nous commenter. Et

[1] FAURE (Edgard).- Discours d'accueil de Léopold Sédar Senghor à l'Académie Française Paris, Le Seuil, 1984.

nous avons commencé de relire notre histoire avec d'autres yeux, de réécouter avec plus d'attention et défi, nos « bibliothèques » qui allaient « bruler », notre littérature enfin. De la partie orale de celle-ci, nous recherchions des documents sonores et écrits, vivants et morts. Nous nous attelions à une tâche de reconstruction.

« Mais la littérature écrite en langue française était déjà là. Nous avons repris les livres, les plaquettes, la plume à la main et l'attention en éveil. Nous nous sommes aperçus alors que, par-delà la langue empruntée, il y avait une spécificité et une beauté qui n'appartenaient qu'à nous.

« Notre charge d'enseignant nous amena, avec la réforme de nos programmes universitaires, à étudier nos poètes et nos romanciers ».[1]

Telle est donc la première évolution. La seconde est celle de ces critiques qui, comme Stanislas Adotévi, Wole Soyinka, Henri Lopes, Jean-Baptiste Tati Loutard ont commencé par s'opposer à Senghor pour finir, sans pour autant se renier, le reconnaître comme un grand poète.

Au jourd'hui, le succès de Senghor, poète à l'échelle internationale, est attesté par deux faits : des indices et des témoignages.

. A travers le mot « indices » sont entendus « critères d'évaluation de la notoriété ». Parmi eux, figurent, en bonne place, trois chiffres que le poète lui-même nous a fournis, c'était le 23 janvier 1985. Le chiffre est relatif au gain que lui a procuré la publication de ses oeuves poétiques. A notre question pour savoir si, au XXè siècle, l'écrivain pouvait vivre de sa plume, sa réponse fut :

> *Je vous dirai que je ne me suis jamais préoccupé d'argent. Je peux seulement vous dire que les éditions du Seuil m'ont versé cinq millions l'année dernière. C'est beaucoup pour un poète.*

Que la publication de ses œuvres lui ait procuré une telle somme atteste que celle-ci se vendent bien, tout comme l'atteste le nombre de rééditions dont ces œuvres ont fait l'objet.

---

[1] NDIAYE (Papa Guèye).- **Ethiopiques. Etude critique et commentée**. Op. cit. Page 5.

D'autre part, et c'est le deuxième chiffre, Le Seuil a indiqué à l'auteur le nombre d'exemplaires du volume **Poèmes**, en édition de poche, vendus :

> *Je peux vous dire tout simplement que de mes poèmes en livre de poche, on a vendu en quelques années soixante dix mille exemplaires alors que Pierre Emmanuel que nous pleurons encore et qui était le plus grand poète d'après la génération des surréalistes, a écrit quelque part que, quand un recueil de poèmes est lu à six mille exemplaires, c'est un succès.*

Le chiffre de « soixante dix mille » est un bon indice pour évaluer le succès de Senghor auprès de ses lecteurs. En l'espace d'une année, il a presque doublé car, au cours de l'émission « Livre d'Or sur Radio France Internationale »[1], il a déclaré à Philippe Sainteny qui l'interrogeait sur l'accueil que les Français réservaient aux œuvres des écrivains négro-africains :

> *Dans mon cas, je sais combien de mon livre de poche de* ***Poèmes*** *a été vendu : mon éditeur vient de me dire que le livre de poche été vendu à quelque cent vingt mille exemplaires.*

Après les indices, les témoignages. Ils sont nombreux et trois ont été sélectionnés pour figurer dans ce chapitre. Ils sont, par ordre chronologique, formulés par Michel Hausser (1991), Alain Ricard (1995) et Daniel Delas (2007).

Hausser, pour se déterminer sur la notoriété de Senghor le situe par rapport à Césaire, un « phare », Brière et Socé des « minores » et procède à une évaluation « en comptabilisant tirages et traductions, rééditions, ainsi que les études consacrées à chacun d'eux ».[2] Son en quête le mène au constat suivant : « Malheureusement les éditeurs se dérobent en général à ce genre d'enquête. Les chiffres dont je dispose concerne Le Seuil, donc Césaire et Senghor sont trop anciens pour que je puisse en faire état. La notoriété de Senghor y apparaît nettement supérieure à celle de Césaire (tirages et langues de traduction). L'écart a dû se creuser depuis l'élection de Senghor à l'Académie française en 1983. Hommages officiels plus nombreux pour les quatre-vingts ans de Senghor en 1986 que pour les soixante-dix ans de Césaire en 1983. Les congressistes du colloque Césaire de novembre 1985, à Paris, réclamaient (à tort ou à raison) l'inscription d'une œuvre de Césaire à l'aggrégation des Lettes. Ce fut Senghor qui

[1] Emission réalisée à l'occasion du 86è anniversaire de Senghor.
[2] HAUSSER (Michel).- Op. cit. Page 105.

l'obtint ». [1] C'est également Hausser qui fait constater que le succès de Senghor ne se limite pas à la France. Avec les indépendances, le Sénégal en fait un titre de gloire car, écrit-il : « Les gloires naguère africaines, commencent à être revendiquées comme gloires nationales. Senghor, poète noir, tend à céder la place à Senghor, poète sénégalais ».[2]

Il n'en reste pas moins qu'en 1995, Ricard reconnaît en Senghor, moins qu'un poète noir, moins qu'un poète sénégalais, un poète africain. Dans l'univers de « la poésie francophone », il n'hésite pas à qualifier le XX^{è} siècle, « le siècle Senghor »[3] dans la mesure où : « Pendant plus de trente ans, de **Chants d'Ombre** (1945) et d'**Hosties noires** (1948) à **Elégies majeures** (1970) en passant par **Ethiopiques** (1956) et **Nocturnes** (1961), l'œuvre de Léopold Sédar Senghor a dominé la poésie francophone d'Afrique et je pourrai ajouter qu'elle la domine encore aujourd'hui, alors que vient de sortir une édition définitive de ses poèmes, préparée par l'auteur lui-même et comprenant de nombreux inédits (1990) »[4]. Hausser se fonde sur les résultats d'une enquête qu'il a menée auprès des éditeurs et sur des événements comme l'élection de Senghor à l'Académie française, l'inscription de ses œuvres au concours de l'agrégation des Lettres pour affirmer la grande notoriété du poète sénégalais. Ricard, lui, fournit les raisons de cette notoriété ou, plutôt, reconnaissant que Senghor « domine encore aujourd'hui » « la poésie francophone d'Afrique » écrit : Cette réussite surprenante a été atteinte de divers manières. Il y a tout d'abord un succès populaire dans les écoles : tous les écoliers africains lisent Birago Diop et L.S.Senghor, qui apparaissent aujourd'hui dans les manuels de français hexagonaire. Pas un diseur de poèmes qui n'ait inscrit à son repertoire ***Femme noire***».[5]

Enfin, le témoignage de Daniel Delas. Il n'est pas relatif à la poésie de Senghor tout particulièrement, mais à la négritude en général. Cependant, cela n'enlève rien à sa valeur si l'on sait que le rejet de la poésie de Senghor a, pour fondement, le rejet de la négritude. La poésie de la négritude, Marcien Towa en offre une belle illustration, est critiquée au nom des thèses formulées par Senghor à props de la négritude. Or, sur ce point, Delas écrit : « Aujourd'hui, avec le recul du temps, ce sont les anathèmes de Sékou Touré traitant la

---

[1] Ibidem.
[2] Idem. Page 106.
[3] L'expression fera fortune par la suite. Elle est choisie par André-Patient Bokiba pour servir de titre à un ensemble de textes traitant des différentes dimensions de Senghor. C'était en 2001, à l'Université Marien Gouabi de Brazzaville. En 2003, Marcelin Vounda Etoa, à son tour publiera les « Actes du colloque international des 16 et 17 avril 2003 à Yaoundé » sous le titre **Le siècle de Senghor**.
[4] RICARD (Alain).- Op. cit. Pages 188-189.
[5] Idem. Page 189.

Négritude d' « anesthésie mystifiante » ou d'Adotévi, intellectuel béninois, décrétant que « La Négritude est morte de n'avoir pas atteint son but » qui semblent dépassées et entachés de parti-pris… »[1]. Ce témoignage sera approfondi dans la communication consacrée à la postérité « américaine » de Léopold Sédar Senghor losque Delas se prononce sur les points de vues de certains intellectuels africains installés aux Etats-Unis et qui se sont spécialisés dans des études consacrées à ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui la « post-colonie ».

Léopold Sédar Seghor a conçu un projet poétique à la fin des années 1930. L'ayant concrétisé, il a émis, un vœu : continuer à vivre dans la mémoire collective des hommes grâce à ses poèmes. Exprimant ce vœu, il exprimait, du coup, sa préférence pour son œuvre poétique, comparée à son œuvre en prose. Le vœu a-t-il été exaucé ? En d'autres termes, qu'est-ce que la postérité semble le plus retenir de Senghor ? Est-ce la création poétique senghorienne qui inspire, le plus, les exégètes ou les autres dimensions de la vie de l'homme : la pensée et l'action ? La réponse à ces questions peut être fourni par l'examen d'un corpus constitué d'ouvrages, d'articles, de textes de communications s'inscrivant dans le cadre de l'abondante glose qu'il a inspirée.

Sous la direction d'André-Patient Bakiba, le Département de Littératures et Civilisations Africaines de l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville (Congo), a publié le collectif intitulé **Le Siècle de Senghor** et en a indiqué la structure par la précision suivante : « Trois entrées ont été ici arbitrairement retenues pour l'exploration de l'univers senthorien, la réception de l'œuvre critique et poétique de Senghor, la négritude , sur le double plan de sa vocation historique de sursaut identitaire et de la postérité controversée de son idéologie et divers aspects de la dimension politique de la pensée et de l'acrion du poète-président ».[2] Pour une étude complète sur la postérité littéraire de Senghor, ces trois entrées peuvent être complétées par une quatrième, celle qui ferait découvrir les études consacrées à la vie et à l'œuvre de l'homme ; les biographes.

---

[1] DELAS (Daniel).- **Léopold Sédar Senghor. Le Maître de langue**. Page 253.
[2] Op. cit.Page 8.

Par conséquent, comme critères d'évaluation, sont retenus les quatre axes suivants :

- une vie dans le siècle : l'homme et l'œuvre,
- réception de l'œuvre poétique et critique,
- définitions et approches de la négritudes,
- dimension politique de la pensée et de l'action.

A la lumière de ces quatre entrées seront examinés et classés :

- les ouvrages consacrés à Senghor ces dix dernières années [1]
- les actes de cinq colloques
- les textes constituant le contenu de deux collectifs

I. LES OUVRAGES

La recherche biographique a permis de retenir vingt-quatre titres d'ouvrages publiés sur Senghor depuis son décès survenu le 20 décembre 2001.

1.Ouvrages consacrés à l'homme et l'œuvre

● Jean-Michel Dijan. – **Léopold Sédar Senghor – Genèse d'un imaginaire francophone**, Gallimard, 2005

● Hervé Bourges. **Léopold Sédar Senghor – Lumière noire**, Mengès, 2006

● Christian Roche. – **Léopold Sédar Senghor – Le Président humaniste**,

● Simon Njami .- **C'était Senghor**, Fayard, 2006,

● Janet G. Vaillant. – **Vie de Léopold Sédar Senghor …**[2], Karthala, 2006,

●Daniel Delas.- **Senghor – Le Maître de langue**, Aden, 2006,

● Baïdi Dioum.- **La Trajectoire de Léopold Sédat Senghor. Du terroir à l'Universel**, L'Harmattan, 2010,

● Romuald Fonkua.- **Léopold Sédar Senghor**, Perrin, 2012.

2.Ouvrages consacrés à la réception de l'œuvre poétique et critique

● René N. Gnaléga.- **La Cohérence dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor**, Nouvelles Editions Ivoiriennes, 2001.

---

[1] Cet intervalle de temps n'est pas choisi au hasard. Il correspond à la décennie qui a suivi la disparition du poète.

[2] 2006 correspond à la date de parution de la traduction de cette biographie en français.

●Barthélémy Kotchy.- **La Correspondancze des arts dans la poésie de Senghor**, Nouvelles Editions Ivoirienne, 2001.
● Nimrod.- **Tombeau de Léopold Sédar Senghor**, Privat, 2003.
●Pierre Brunel .- **Léopold Sédar Senghor – Poésie complète, édition critique,** Planète libre, CNRS Editions, 2007.

3.Ouvrages consacrés aux définitions et approches de la négritude

● Buata Malela. – **Comme les lamantins vont boire à la source. Le mythe de l'Afrique unitaire**, Homnisphères, 2003.
● André – Patient Bakeba. – **Le Paratexte dans la littérature africaine francophone …**, L'Harmattan 2006.
● Lilyan Kesteloot.- **Césaire et Senghor, un pont sur l'Atlantique**, l'Harmattan, 2006.
●Armand Guibert et Nimrod.- **Léopold Sédar Senghor**, Seghers, 2006.
● Andra Julien Mbem.- **La Quête de l'Universel dans la littérature africaine de Léopold Sédar Senghor à Ben Akoi,** L'Harmattan, 2007.

4.Ouvrages consacrés à la dimension politique de la pensée et de l'action

●Christian Roche.- **L'Europe de Léopold Sédar Senghor**, Privat, 2001.
● Aliou Camara.- **La Philosophie politique de Léopold Sédar Senghor**, L'Harmattan, 2006.
● Sophie Courteille.- **Léopold Sédar Senghor et l'art vivant du Sénégal**, L'Harmattan, 2006.
● Souleymane Bachir Diagne.- **Entre Exil et royaume, lectures de Léopold Sédar Senghor**, Maisonneuve et Larose, 2006.
● Souleymane Bachir Diagne.- **L'Art africain comme philosophie**, Riveneuve, 2006.
● Chaker Lajili.- **Bourguiba Senghor, deux géants de l'Afrique**, L'Harmattan, 2006.
● Pape Moussa Samba.- **Léopold Sédar Senghor – Philosophe de la culture**, L'Harmattan, 2011

II. LES ACTES DE COLLOQUES

1.**Un autre Senghor**, textes réunis par Jean-François Durand du Centre d'Etudes du XX^{è} siècle, axe francophone et méditérranéen, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 1999. Les

actes de ce colloque regroupent, au total, douze communications, toutes consacrées à la poésie. Ce sont :

●Jean-François Durand : ***Léopold Sédar Senghor : Romantismes***.
● Jean-Claude Blachère : ***Entre les eaux, Senghor***.
● Roger Little : ***L'Absente de tout Senghor un enjeu intertextuel***.
● Boubacar Camara : ***Lecture de l'Elégie des Alizés***.
● Véronique Rouquette : ***Le lyrisme amoureux dans « Chant pour Signare ».***
● André Coli : ***La poésie de Léopold Sédar Senghor à l'épreuve fanonienne***.
● Serge Bourjea : ***Les noms de Senghor***.
● Alioune Diané : ***(Re) lire l'honneur dans Hosties noires, éthique d'une pratique littéraire***.
● Amade Faye ***La beauté seereer : du modèle mythique au motif poétique***.
● Jean Sévry : ***La réception de Senghor en Afrique anglophone***.
● Kenneth A. Harrow : ***Le « A New York » de Senghor : phallogocentrisme et négritude.***

2.**Senghor en son éternité**, textes recueillis par Lise et Paul Sabourin avec le concours de Philippe Valois, actes du Colloque du 15 février 2002, organisé par le Cercle Richelieu – Senghor de Paris. Les actes de ce colloque regroupent dix communications (et douze témoignages) qui, toutes se rattachent à la rubrique « dimension politique de la pensée et de l'action ». Ce sont :

● Doudou Diop : ***Mondialisation et Civilisation de l'Universel***
●Bernard Poirot-Delpech : ***Senghor à l'Académie française***
●Gabriel de Brolie : ***Senghor et la langue française***
● Jacques Chevrier : ***Senghor, militant de la francophonie***
●Salah Statié : ***Senghor le Magnifique***
● Henri Lopès : ***Les confessions d'un enfant de la négritude***
● Max Jallade : ***Senghor parlementaire eurafricain***
●Paulin Joachim : ***Senghor et la décolonisation***
Fernand Wibaux : ***Senghor Président du Sénégal***
● Michel Aurillac : ***Senghor homme d'Etat***.

3. **Le Siècle de Senghor**, actes du colloque international des 16 et 17 avril 2003 à Yaoundé, réunis et publiés par Marceline Vounda-Etoa. Au total, onze communications réparties comme il suit :

3.1.Communications consacrées à la réception de l'œuvre poétique et critique

● Gervais Mendo Zé : ***La répétition dans les* Poèmes *de Senghor***

●Marcelline Nnomo : ***Senghor, Chantre de la femme et de l'Afrique***.

● Rachel Efoua Zengue : ***Léopold Sédar Senghor et la poésie nègre***

● Paré Daouda, ***Rythmes et musiques dans les poèmes de Senghor***,

● Angèle Roberte Tsoungui et Plycarpe Oyié Nazie, ***Intuition dramatique et écriture fantastique chez Léopold Sédar Senghor***.

3.2.Communications consacrées à la dimension politique de la pensée et de l'action

● Mokoko Gobina : ***Léopold Sédar Senghor et l'humanisme***

● Jean-Fançois Durand : ***Léopold Sédar Senghor : poésie et politique ou l'exigence de l'Universel***

● Richard Laurent Omgba : ***Identité culturelle, civilisation de l'universel et mondialisation***

● Jacques Chatue : ***Senghor et la raison, ou l'idée d'un legs proprement philosophique du senghorisme théorique***

●Pascal Bekolo Bekolo : ***L'Université des mutants : une université récupérable ?***

● Hubet Mono Ndjana : ***Senghor la cigale***

4.**Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique**, actes de la Journée scientifique internationale, Liège, 30 octobre 2006, textes réunis par Daniel Latin. Au total, huit communications réparties comme il suit :

4.1. Communications consacrées à la réception de l'œuvre poétique et critique

● Lilyan Kesteloot : ***Senghor, critique littéraire et promoteur de la littérature négro-africaine***

● Amadou Faye : ***Interférences du champ littéraire seereer sur l'écriture de Senghor***

4.2.Communications consacrées aux définitions et approches de la négritude

● Daniel Delas : ***La négritude de Sartre n'est pas celle de Senghor. Les enjeux d'une poétique***

● Buata Bundu Malela : ***De Senghor à Glissant. Lecture croisée de deux positions dans le microcosme littéraire à Paris***

● Dominique Ranaivoson : ***L'ombre de Senghor plane-t-elle toujours sur les lettres africaines francophones ?***

4.3.Communications consacrées à la dimension politique de la pensée et de l'action

● Daniel Latin : ***En guise d'introduction. Quelques repères de la trajectoire de Léopold Sédar Senghor dans le champ afro-francophone***

● Amadou Ly : ***Les projets de Senghor : la poésie, la politique et l'économie au service d'un idéal***

● Salaka Sanou : ***Senghor entre interculturalité et intertextualité. Le dialogue des cultures comme fondement de sa pensée***.

5.**Senghor et sa postérité littéraire**, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis et présentés par Dominique Ranaivoson. Au total, huit communications réparties comme il suit

5.1.Communications inspirées par la réception de l'œuvre poétique et critique

● Boniface Mongo-Mboussa : ***Peut-on encore célébrer l'Afrique ?***

● André-Patient Bokiba : ***Henri Lopes et Léopold Sédar Senghor : de la contestation à la célébration***

● Nicolas Martin-Granel : ***Senghor et les écrivains congolais : le malentendu***

5.2.Communication inspirée par la dimension politique de la pensée et de l'action

● Julien de Saint-Jores : ***La primitivité de Léopold Sédar Senghor***

● Dominique Ranaivoson : ***L'Anthologie et ses descendants : filiations et émancipation de la poésie noire***

● Jean-Michel Devésa : ***Senghor aux Antilles, d'hier à aujourd'hui***

● Daniel Delas : ***Actualité de la négritude ou la postérité « américainne de Senghor***

La huitième communication, celle de Mohamed Daoud, ***Littérature maghrébienne et littérature négro-africaine : différence ou indifférence*** se veut réflexion sur « le silence et le désintérêt qui caractérisent la réception des littératures négro-africaines au Maghreb »[1]et pour cette raison, n'a pas été retenue dans le classement.

III. LES COLLECTIFS

1. Le Siècle Senghor. Au total seize contributions réparties comme il suit :

1.1.Contributions inspirées par la réception de l'œuvre poétique et critique

● Robert Jouanny : ***Aux sources du lyrisme de Senghor* : les Poèmes perdus**

● Daniel Delas : ***La poétique senghorienne de la translation***

● Jean-Baptiste Tati Loutard : ***Senghor et le surréalisme***

●Robert Mondo Kibwa-Tuba : ***Une esthétique de la différence : le « surréalisme négro-africain » de Léopold Sédar Senghor***

[1] **Senghor et sa postérité littéraire** . Op. cit. Page 6.

● Antoine Yila : ***Poétique de la co-naissance dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor***

● Alpha-Noël Malonga : ***Corps féminins et fonctions dans la poésie de Léopold Sédar Senghor***

● Alphonse Mbuyamba Kankolongo : ***La réception critique de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor au Congo Kinshasa***

● André Patient Bokika : ***Léopold Sédar Senghor préfacier***

1.2. Contributions inspirées par différentes définitions et approches de la négritude

● Kashala Mwepu Kashadidi : ***La négritude, poème le plus beau et le plus perenne de Léopold Sédar Senghor***

● Nyembwe Tshikumambila : ***La négritude senghorienne : résistance aux critiques***

● Bernard Nganga : ***Les Africains anglophones et la négritude ou le paradoxe de l'assimilation***

● Abbé François Wambat : ***Sur un mot de Senghor***

1.3.Contributions inspirées par la dimension politique de la pensée et de l'action

● Pierre Nzete : ***La vision senghorienne du français et des langues négro-africaines***

● Richard-Gérard Gambou : ***La métaphysique des mœurs de Léopold Sédar Senghor***

● Bernard Makolo Muswaswa : ***L'husmanisme de l'universel dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor***

●Lecas Atondi-Monmondjo : ***Léopold Sédar Senghor, humaniste et visionnaire de l'utopie ?***

3. **Ethiopiques numéro spécial, 10è anniversaire, Senghor d'hier à demain.** Au total, quatorze contributions réparties comme il suit :

3.1. Contributions inspirées par la réception de l'œuvre poétique et critique

● Issiaka Ahmadou Singaré : ***Poésie senghorienne : du séminaire de Paris et de l'actualité d'une œuvre***

● A. Raphaël Ndiaye : ***Léopold Sédar Senghor : de la genèse à la parturition du poème, les étapes d'une démarche poétique***

● Tié Emmanuel Toh Bi : ***Etude mythocritique de la mort dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor***

● Konan Roger Langui : ***La femme senghorienne et tradition orphique***

● M'Bouh Seta Diagana : ***Les poètes mauritaniens et Senghor***

● William Souny : ***L'héritage ambigu : Léopold S. Senghor et William J.F. Syad***

● Janos Riesz : ***Quelques aspects de la réception allemande de l'œuvre de Senghor en Allemagne***

3.2. Contributions inspirées par la dimension politique de la pensée et de l'action

● Robert Furlong : ***Le poète-président Senghor et l'île Maurice***

● David K. N'Gorang : ***Senghor, l'Etat, la pensée, et la poésie une stratégie de « de-classement » dans le champ littéraire***

● Sylvie Coly : ***Littérature, vers une civilisation de l'universel ?***

● Abou Bakr Moreau : ***Foi religieuse, inspiration poétique et activité politique chez Léopold Sédar Senghor***

● Amadou Ly : ***L'humanisme senghorien***

3.3.Contribution inspirée par les définitions et approches de la négritude

● Hanèta Vete-Congolo : ***La négritude de la créolité : de la filiation de l'être créole***

Tableau récapitulatif

Publications, contributions, communications	HOE (1)	OPC (2)	DAN (3)	DPA (4)	**TTL (5)**
I.Ouvrages généraux, publication	8	4	5	7	**26**
II. Actes de colloques, communications, contributions					
1.-**Un autre Senghor**, Centre d'Etudes du XX^{è} siècle, axe francophone et méditérranéen, Université Paul Valéry – Montpellier III, 1999.		11			**11**
2.- **Senghor en son éternité**, Cercle Richelieu – Senghor, 15 février 2002				10	**10**
3.- **Le Siècle de Senghor**, Université de Yaoundé, 16-17 avril 2003		5		6	**11**
4.- **Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique, Journée scientifique internationale**, Liège, 30 octobre 2006		2	3	3	**8**
5.- **Senghor et sa postérité littéraire**, Cerisy-La-Salle		3		4	**7**
6.- **Ethiopiques, 10è anniversaire, Senghor d'hier à demain**		8	1	5	**14**
7.- **Le Siècle Senghor**, Université Marien Ngouabi de Brazzaville, 2001		8	4	6	**18**
Total	**8**	**41**	**13**	**41**	**10**

LEGENDE

1.Ouvrages inspirés par la vie et l'œuvre de Senghor (biographies)

2.Contributions ou communications inspirées par la réception de l'œuvre poétique et critique

3.Contributions ou communications inspirées par les différentes définitions ou approches de la négritude.

4.Contributions ou communications inspirées par les dimensions politiques de la pensée et de l'action.

COMMENTAIRE

L'enquête a porté, au total, sur 103 manifestations identifiées sous forme de publications de livres, d'actes de colloques ou de contributions à des collectifs. L'examen des résultats du dépouillage permet de conster ce qui suit, de 2000 à 2012 – Senghor est décédé le 20 décembre 2001 et le centième anniversaire de sa naissance a été célébré en 2006.

1.des livres continuent d'être publiés sur Senghor et s'inscrivent dans une lignée qui remonte aux années 1960 quand, d'une part, Jean Rouss et, d'autre part, Ernest Milcent et Monique Sordet publiaient les premières biographies de Senghor. En effet, les sur vingt-six livres publiés, huit, soit un peu plus du quart des publications (5, 15 %) sont inspirés par la vie et l'œuvre de Léopold Sédar Senghor. Ces biographies, ce qui les sauve d'être des redites, sont rédigées sous différents éclairages :

1.1.certaines, comme celles ayant pour auteurs Janet G. Vaillant ou Daniel Delas, Simon Njami, cernent l'homme dans la totalité de son individualité, faisant découvrir, après l'enfance et la période des études, Senghor, à la fois poète, penseur et homme d'action ; sur ce point, retient en particulier, le travail de fourmi effectué par J.G. Vaillantr qui, pour certains détails, a consulté des proches de Senghor, compulsé des documents aux Archives Nationales du Sénégal, pris connaissance des rapports de police sur les promoteurs du journal **l'Etudiant noir**. En ce qui concerne le poète, la biographe révèle les influences, tant françaises – Barrès, Baudelaire, Rimbaud – que négro-américaines – Du Bois – subies pas Senghor et la genèse et l'évolution de sa création poétique qui, née de ses sentiments personnels de jeune exilé en France dans le courant des années 1930 s'est, progressivement, enrichie de ses différentes expériences personnelles : vie amoureuse, prisonnier de guerre, député. Enfin, celle biographie, l'une des plus exhautives à ce jour est à consulter pour les précisions sur la poétique de Senghor qu'elle fournit. La biographie dont Delas est l'auteur possède la même démarche (recherche minutieuse sur certains aspects de la vie de Senghor) mais se démarque de l'œuvre de Vaillant par ses remarques sur la poésie de Senghor, sa poétique, ses rapports avec la musique et les arts plastiques.

1.2. d'autres, comme celle de Jean-Michel Dijan et Hervé Bourges s'attachent plutôt à mettre en exergue l'irremplaçable contribution de Senghor à la formulation de la francophonie

2.Si, durant la période concernée, aucun livre n'est exclusivement consacré au poète, à l'exception de **Tombeau de Léopold Sédar Senghor**,et encore, l'œuvre poétique continue d'inspirer les participants aux colloques organisés sur Senghor comme les contributeurs aux collectifs qui lui sont consacrés. Sur le total des 103 études recensées, 41 sont inspirées par l'examen de la poésie et de la poétique de Senghor, soit près de la moitié du total.

3. De même, ce sont 41 communications ou contributions qui sont inspirées par les dimensions politiques de la pensée et de l'action. Or, si l'on sait que l'on ne saurait traiter de ces cimensions sans se referer aux poèmes, tant il est vrai que les différentes dimensions de Senghor – poétique, politique et philosophique – sont indissociables, alors, on est amené à conclure à une grande audience du poète, dix ans après sa disparition.

4. Le dernier constat qu'autorise l'interprétation du tableau est relatif aux études consacrées aux définitions et approches de la négritude. Comparées aux autres, elle retiennent l'attention par le nombre plutôt réduit. Cela se justifie : de la négritude comme idéologie, il n'y a plus grand-chose à dire comme l'a reconnu Papa Samba Diop introduisant sa contribution intitulée ***La négritude senghorienne. Une rétrospective historique*** [1] : « Traiter de la négritude plus de soixante ans après la naissance du concept, c'est fatalement revenir sur un thème connu ».

En définitive, pour répondre à une question de Dominique Ranaivoson (l'ombre de Senghor plane-t-elle toujours sur les lettres africaines francophones ?), il ne serait pas excessif de répondre par l'affirmative : dix ans après sa disparition, l'on ne saurait encore parler d'un oubli de Senghor. Son départ volontaire du pouvoir, son élection à l'Académie française, la célébration de ses quatre-vingt-dix ans, comme celle du centenaire de sa naissance ont donné l'occasion de revisiter son œuvre, ce qui traduit l'actualité de celle-ci. Cela même à la conclusion suivante susceptible d' être intitulé « engagement et permanence ».

L'année 2011 est celle du dixième anniversaire de la disparition de Léopold Sédar Senghor. L'occasion est opportune pour se poser la question : que restt-il de sa poésie ? La réponse à cette question qui renvoie à une interrogation sur la postérité du poète peut être amenée de deux manières : répondre en se prononçant sur ces intellectuels qui continuent à vulgariser son œuvre, ou bien répondre en se prononçant sur l'actualité de cette œuvre poétique. Nous

[1]**Senghor en son éternité**. Op. cit.

avons choisi la seconde. Les participant au Séminaire de Paris ont exprimé leur préférence pour une poésie illustrée par des écrivains comme Mamadou Traoré (Ray Autra), David Diop, Amadou Moustapha Wade, Nene Khaly Camara, Assane Sylla… et leur rejet de la poésie de Senghor. Dans le courant des décennies 1960-1970, une maison d'aditions, les Editions Maspéro, avait ouvert ses portes à Paris avec, comme objectif, la diffusion de la littérature termondiste, et Nene Khaly Camara y publia **Amazoulou** en réaction contre **Chaka** de Senghor. Mais, exception faite de Davie Diop, aucun de ces poètes qui ont délibérément choisi de placer leur art sous le signe du réalisme socialiste dans une version africaine n'est plus évoqué de nos jours. Aucune anthologie ne mentionne leur nom. Alors se pose la question de savoir la raison pour laquelle celui que les participants au Séminaire de Paris ont voué aux gémonies a réussi à inscrire son nom parmi les grands classiques de l'humanité, tant il est vrai qu'il est objectivement impossible de rédiger un texte sur la poésie mondiale sans mentionner le nom de Senghor. Une série de réponses peut être donnée à cette question.

D'abord, se débarrassant de tout complexe de colonisé, il a eu, comme projet, la création d'une nouvelle poésie nègre de langue française. Un nationalisme étriqué aurait pu l'amener à rédiger ses poèmes en sérère. Il aurait, du coup, choisi de ne pas être lu, ni par la totalité des Sénégalais, ni par lesAfricains, ni par le reste du monde. Retenant que le poète, plus qu'un « maître-de-tête », est « un maître-de-langue », il a investi la langue française que la colonisation lui a imposée, en a inspecté les subtilités, maîtrisé les qualités : se l'est appropriée pour en faire le mode d'expression privilégié de ses « idées-sentiments ».

Puis, contrairement à une opinion très répandue, il a su faire de ses poèmes l''expression des revendications légitimes de son peuple. Même Marcien Towa a été obligé de reconnaître que si l'on juxtapose les vers dans lesquels Senghor dénonce le colonialisme, on obtiendrait le plus grand poète anticolonialiste négro-aficain. Un participant a fait allusion au poème ***Tyaroye*** inséré dans **Hosties noires** pour le faire considérer comme une exception de poème engagé dans l'œuvre de Senghor. En réalité, l'engagement contre le colonisateur se lit même dans les poèmes de jeunesse comme ***Perceur de tam-tam***. Il n'a cessé d'inspirer tant que la lutte pour la décolonisation a duré, comme l'attestent ces fragments de poèmes rédigés à quatre étapes de son itinéraire.

Avant la guerre, ses préoccupations sont, en premier lieu, d'ordre culturel. Cela ne l'empêche pas d'élever, quand cela est nécessaire, le ton, pour dénoncer les iniquités du capitalisme avec

ses deux conséquences : la colonisation et l'économie de traite. Ainsi, dans le poème ***Le retour de l'enfant prodigue*** inséra des **Chants d'Ombre**, il s'exclame :

> « *Eléphant de Mbissel, j'applaudis au vide des magasins autour de la haute demeure.*
> *J'éclate en applaudissements ! Vive la faillite du commerçant !*
> *J'applaudis à ce bras de mer déserté des ailes blanches*
> *(…)*
> *Je brûle le séco, la pyramide d'arachides domimant le pays*
> *Et le wharf dur, cette volonté implacable sur la mer ».*

1945 marque la fin de la Seconde Guerre. En janvier de cette année, Senghor n'est pas encore député et à cette date, il rédige le poème « Prière de paix » qui clôt le recueil *Hosties noires*. Le deuxième strophe de ce poème est exclusivement consacrée à la critique du christianisme en tant que religion ayant choisi d'être l'auxiliaire du colonialisme, de la conquête coloniale et de la traite négrière, tandis que la troisième strophe constitue l'une des plus vigoureuses condamnation de la France colonialiste.

> *Ah : je sais bien qu'elle aussi est l'Europe, qu'elle m'a ravi mes enfants comme un brigand du Nord des bœufs, pour engraisser ses terres à canne et coton, car la sueurdu nègre est fumier.*
> *Qu'elle aussi a portté la mort et le canon dans mes villages bleus, qu'elle a dressé les miens les uns contre les autres comme des chiens se disputant un os*
> *Qu'elle a traité mes résistants de bandis et craché sur les têtes-aux-vastes desseins ».*

Onze années après la publication de ces vers, paraît *Ethiopiques*. Senghor est député. Dans son poème *Chaka*, il fait de l'épopée du héros zoulou une épopée anticolonialiste. Certes, c'est l'apartheid qui est dénoncé mais, en filigrane, se lit la dénonciation du capitalisme et de la colonication, terreau sur lequel il a germé :

> *« Peuples du Sud dans les chantiers, les ports, les mines les manufactures*
> *Et le soir ségrégés dans les kraals de la misère.*
> *Et les peuples entassent des montagnes d'or noir d'or rouge – et ils crèvent de faim ».*

L'on peut se limiter à ces trois extraits tout en retenant que l'engagement en général, l'anticolonialisme en particulier, constituent l'un des thèmes de la poésie senghorienne. Seulement, et c'est là la troisième raison pour laquelle sa poésie reste actuelle là ou celle de beucoup de ses contempteurs a sombré dans l'oubli, il a su éviter de limiter sa poésie à la

seule dénonciation des méfaits de la Traite et de la colonisation. Pour mieux cerner le sens de son engagement, il faut se reporter à un passage de son essai *Dialogue sur la poésie francophone*. Il y écrit :

> *Encore sur les bancs du « cours secondaire » à Dakar, j'ai vécu le mythe, essentiel, de l'Afrique. D'une part, l'Afrique, depuis cinq siècles, comme le Christ, crucifiée par la traire des nègres et la colonisation, mais l'Afrique rédimée et, par ses souffrances, rachetant le monde, ressuscitant pour apporter sa contribution à la germination d'une civilisation panhumaine….*

L'appréciation de ces lignes amène à déduire que ce qui différencie Senghor de ses cadets réside dans le fait que, visionnaire, il a conçu « la mission du Poète » comme un moyen « pour pophétiser la cité de demain, qui renaîtra des cendres de l'ancienne ». Les participants au Séminaire du Paris assignaient, comme fin ultime à la colonialisation, la libération et l'instauration d'un régime fondé sur le socialisme scientifique. L'évolution des pays qui, à l'époque, leur servaient de référence (l'Union Soviétique, la Chine, les démocraties populaires, et, en Afrique, les régimes dits révolutionnaires, anti-impérialistes,anti-colonialistes), a prouvé qu'ils avaient tort. Senghor savait la fin de la colonisation inéluctable et avait envisagé l'après-colonisation avec des rapports fondés sur le dialogue et l'accord conciliant. Dans un poème de jeunesse intitulé ***Camarade***, il avait exprimé sa volonté de sortir de sa négritude pour aller vers l'Autre, le Blanc, ce qui l'exempte de la gravissime accusation de racisme porté contre lui par Marcien Towa :

> *Je veux traverser ton abord*
> *Rêche, tes flèches gouailleuses.*
> *(…)*
> *Plonger jusqu'à ton cœur, jusqu'à tes entrailles sensibles.*

Et la manière dont se termine le poème ***In Memoriam*** sur lequel s'ouvre **Chants d'Ombre** est suffisamment explicite de cette volonté d'enter en contact avec les autres pour engager le dialogue

> *Que de ma tour dangereusement sûre, je descende dans la rue*
> *Avec mes frères aux yeux bleus*
> *Aux mains frères .*

D'autres poèmes seront rédigés pour magnifier les vertus de ce dialogue : les strophes VI et VII de ***A l'appel de la race de Saba***, le dernier vers du poème ***Au Guélowâr***, les derniers versetsde la strophe V du poème ***Prière de paix…*** Avec ces poèmes, Senghor se révélait en avance sur les participants au Séminaire de Paris ; par-delà la colonisation qu'il a combattue, aussi bien en théoricien, en poète qu'en homme d'action, il avait déjà couvié à ce dialogue des cultures qu'il n'a jamais cessé d'appeler de ses vœux. Par là, sa poésie s'est faite l'expression de son humanisme.

Une dernière raison qui consacre l'actualité de cette poésie découle de l'illustration des thèmes éternes de la création poétique que sont : la Femme, l'Amour, l'Amitié. Cette dernière raison nécessiterait un long développement. Après avoir rappelé la beauté de poèmes comme ***Femme noire***, ***Nuit de Sine***, la beauté des élégies inspirées par Jean-Marie, Georges Pompidou, Philippe Maguilen Senghor, qu'il nous suffise de citer ce passage qui fait de Senghor le plus grand poète de l'amour de la littérature négro-afrinaine. Rien n'y est dit de manière explicite, tout y est suggéré, ce qui autorise différentes interprétations comme le versets du ***Cantique des Cantiques*** qui a inspiré cette pièce. Nous aurions pu citer toute la dernière strophe. Mais nous avons préféré nous limiter aux sept derniers versets.

> *Tu es mon bois sacré, mon temple tabernacle, tu es mon pont de lianes mon palmier*
> *Ta taille entre mes coudes, je contemple j'ai traversé mon pont de courbes harmonieuses*
> *Je monte cueillir les fruits fabuleux de mon jardin, car tu es mon échelle de Jacob.*
> *Quand ta bouche odeur de goyave mûre, tes bras boas m'emprisonnent contre ton cœur et ton râle rythmé*
> *Lors je crée le poème : le monde nouveau dans la joie pascale.*
> *La noire et belle, parmi les filles de Jérusale .*

En définitive, comme l'a conçu un poète français du XX^{è} siècle, Paul Valéry, témoin de son temps, Senghor, également, a conçu la poésie comme l'art majeur, activité intellectuelle transcendant les contingences de l'actualité pour s'inscrire dans la durée. L'auteur de ***La Pythie***, de ***Charmes*** est, aussi, l'auteur de la phrase : « Les grands hommes meurent deux fois, une fois, comme hommes et une fois comme grands ». Senghor fut un grand homme et il s'est éteint le 20 décembre 2001. Il a légué à la postérité une œuvre prodigieuse constituée d'essais et de poèmes. Depuis plus d'une décennie, son éditeur, Le Seuil, a mis fin à la réédition de la

série des **Liberté**. Mais les poèmes continuent de faire l'objet d'une large diffusion à travers le monde. Ainsi, le poète ne s'y était pas trompé qui, sa vie durant, a exprimé sa préférence pour ses poèmes au détriment de son œuvre en prose. En effet, ce sont ses poèmes qui continuent à le maintenir présent dans notre mémoire collective, aussi bien par leur beauté que par leur message d'humanisme.[1]

---

[1] Enrichissons ce chapitre sur Senghor face à la postérité par un témoignage. Il est de Boubacar Boris Diop et est extrait de son étude. ***Le Sénégal entre Cheikh Anta Diop et Senghor***. L'auteur se déclare « à titre personnel (…) un disciple de Cheikh Anta Diop et le parallèle qu'il établit entre l'égyptologue et le poète s'en ressent. Il n'empêche. Certes, les lignes qui suivent, les dernières de l'étude, sont fort discutables : « Selon le joli mot du philosophe, « L'avenir dure longtemps ». Il nous arrive de tendre l'oreille à ses murmures, qui restent confus et comme venus de trop loin. Ce n'est pas une raison pour le brusquer. Pour l'heure il importe juste que chacun dise sa préférence entre Senghor et Cheikh Anta Diop.
Sans doute ne faut-il pas enfermer pour toujours les deux hommes dans une vaine adversité. Il serait toutefois malhonnête de faire comme s'il n'y avait jamais eu de désaccord sérieux entre eux. Enfin de compte, on peut dire que si Senghor a des admirateurs – le grand poète les mérite largement – Cheikh Anta Diop, lui, a des disciples. Ceux-ci s'emploient à tirer toutes les conséquences de son enseignement ouvert à tant d'aventures et à la fierté d'être soi-même. Il faut ajouter que l'influence de Diop s'est très vite étendue loin de l'espace francophone pour s'imposer dans le monde entier. Sur ce plan, aucune comparaison ne semble possible entre son éternel rival et lui ».
Cependant, malgré l'attachement au « maître », la préférence avouée pour sa personne, ce qui, par moments, fait donner dans le subjectivisme, Boubacar Boris Diop a, sur Senghor, le témoignage suivant : « On partira modestement de décembre 1981 : Senghor vient de se retirer du pouvoir et il ne reste à Cheikh Anta Diop que quatre années à vivre.
« Dès que le poète désencombre l'horizon, a lieu une discrète de senghorisation. Les sous-préfets commencent à s'intéresser beaucoup moins à Léo Frobenius et aux grandes orgues de la poésie claudélienne. Senghor va d'ailleurs passer les vingt dernières années de sa vie à Verson, en Normandie. Avec une élégance rare, il tiendra le pari de ne jamais intervenir dans la vie politique du Sénégal.
« Quand il est élu le 29 mars 1984 à l'Académie française, les Sénégalais en éprouvent, dans leur majorité, une grande fierté. Lorsqu'il lui arrive de revenir au Sénégal pour participer à une manifestation culturelle, sa présence, dans un théâtre ou ailleurs, provoque des attroupements : les citoyens ordinaires tiennent à lui marquer leur sympathie. Les hommes de culture, en particulier les artistes plasticiens se mettent à regretter publiquement son départ. On sent comme une discrète nostalgie de l'ère senghorienne surtout en raison de ses réalisations en faveur de la culture (…). Il faut ajouter à tout cela un signe qui ne trompe pas : les vrais inconditionnels de Senghor sont ceux qui l'ont pratiqué au quotidien. Ils n'ont absolument rien de commun avec les flagorneurs qui sévirent jadis dans l'entourage présidentiel. Leur sincérité ne peut être mise en doute. Et eux se souviennent d'un leader politique d'une certaine rigueur morale, attentif à tout et à tous mais surtout d'une exquise courtoisie. On peut ajouter que malgré ses longues années à la tête de l'Etat du Sénégal, Senghor ne s'est pas enrichi.
« Enfin, pour les jeunes qui ne le connaissent que de nom, il est une figure tutélaire, celle du grand écrivain. Nombre d'entre eux savent par cœur ses poèmes ***Femme noire*** et ***Joal*** ».

CONCLUSION GÉNÉRALE

Léopold Sédar Senghor a eu une destinée exceptionnelle. Il a traversé le XX^{è} siècle en lui imprimant sa marque. Plutôt que de subir, passivement, l'histoire, il a contribué à la faire, en tant que penseur et homme d'action, en tant que poète ayant su mettre une esthétique au service d'un message, celui de la négritude. L'histoire qu'il a contribué à faire, avant d'être celle de l'humanité, a été, d'abord, la sienne car, celle-ci, par sa longévité et sa densité, peut être présentée comme une histoire au miroir du XX^{è} siècle.

Tout a commencé dans la première décennie du siècle dernier. Celui qui n'était pas encore sorti du « Royaume d'enfance » se savait-il prédestiné ? Né au sein d'une riche famille de traitants, il aurait pu, comme son père, Basile Diagoye, comme ses frères René, Pierre ou Adrien, s'investir dans les affaires, dans le commerce avec les maisons bordelaises et faire fortune. Il ne le fit pas. Sans doute fasciné par ces deux figures qui, dans les campagnes françaises sous la Quatrième République, n'ont cessé de se vouer une sourde adversité, celle du curé et de l'instituteur, il a, tôt, choisi le chemin à suivre. A Joal, comme à Djilor, en cette zone rurale peuplée en grande partie de sérères, paysans à l'âme fortement animiste, pratiquant aussi bien l'agriculture, l'élevage que la pêche, le curé et l'instituteur constituent des ruptures d'avec la tradition et, à travers leur sacerdoce, incernent le modernisme. Comme eux, très jeune, Senghor aura à cœur de rompre avec la tradition pour accéder à un modernisme en gestation dans les colonies ; d'où son choix, à l'âge de sept ans : il ne sera ni paysan, ni commerçant ; il sera « prêtre ou professeur » ou, mieux, « prêtre et professeur ».

Diagoye, à son tour, a-t-il préssenti que cette enfant que lui a donné sa dernière épouse, Gnilâne Ndjémé Bakhoum, n'était pas comme ses autres enfants ? En aristocrate aisé acquis au changement, il ne fera pas obstacle au vœu du petit Sédar. Confié, dans un premier temps, à l'abbé Dupuy de la Mission Catholique de Joal, il fréquentera, par la suite, le Petit Séminaire de Ngazobil. Il y acquiert un goût prononcé pour la lecture, activité intellectuelle propice à susciter la réflexion. Ses bons résultats le désignent pour aller poursuivre ses études au Collège Séminaire Libermann de Dakar. Là, un incident de parcours se produit. Son esprit rebelle l'opposant souvent au directeur du saint lieu, il en est exclu « pour manque de vocation ». Un pan du têve de jeunesse s'écroule. Mais, si avec ce renvoi, le futur clergé sénégalais a perdu un fleuron, le Sénégal, l'Afrique et même le reste du monde gagnent au change. Admis à poursuivre sa formation au Cours Secondaire Laïc de la capitale de l'A.O.F.,

Senghor y obtient le baccalauréat et, grâce à la solliciture d'Aristide Prat, à l'intervention de sa belle-sœur Hélène Conté auprès de son frère René et à l'accord de Diogoye vieillissant, il se rend à Paris pour les études supérieures.

Dans la capitale française se réalise son ambition : le succès au concours de l'agrégation de grammaire et son intégration dans le corps des fonctionnaires français en qualité de professeur de lettres. Il serait resté « pasteur de têtes blondes » si, au moment où il effectuait ses études, il n'avait pas rencontré entre autres personnes, des « frères de couleur » ; ces Nègres de la Diaspora, originaires des Etats-Unis d'Amérique, des îles de la Mer des Caraïbes et de la Guyane. De cette rencontre est née la négritude avec, comme objectif, réhabiliter l'homme noir à travers « la défense et l'illustration des valeurs civilisatrices du monde noir. » Défendant ces valeurs, Senghor rédigera des essais, les illustrant, il composera des poèmes.

I. GENÈSE ET ÉVOLUTION D'UNE ŒUVRE POETIQUE

Les premiers poèmes de Léopold Sédar Senghor sont rédigés alors qu'il n'a pas encore terminé ses études universitaires, probablement entre 1928 et 1933. Ces poèmes nous sont, aujourd'hui, connus, grâce à deux recueils : **Poèmes divers** et **Poèmes perdus**. Il s'agit de textes inspirés par l'exil qui engendre une série de sentiments : la solitude, l'angoisse, la peur ; sentiments vécus en Tourraine, au fil des saisons dont, en particulier, l'hiver et le printemps. Derrière ces sentiments, en filigrane, trois thèmes que développeront les poèmes iltérieurs : la résistance aux séductions françaises symbolisées par le printemps de Tourraine, la négritude, mais, surtout, la femme : dans ces poèmes de jeunesse sont magnifiées : « une négresse blonde », « une Antillaise », mais aussi, cette présence féminie, toujours suggérée sans que jamais soit mentionné un nom propre et, enfin, cette « Salimata Diallo », « une beauté peule » qui préfigure Isabelle et Soukhéïna, Naëtt, la princesse de Belborg. Par les thèmes abordés, **Poèmes divers** et **Poèmes perdus** annoncent les poèmes de la maturité.

Par les thèmes, pas par le style car, à partir de 1933 s'opère un fléchissement dans la création poétique senghorienne. Illustrer les valeurs civilisatrices du monde noir conduit à la formulation d'un projet poétique : créer une nouvelle poésie nègre de langue française. Cela suppose la rupture d'avec une première forme de poésie nègre faite de mimétisme et qui s'était développée dans les colonies françaises de la Mer des Caraïbes à l'Océan Indien en

passant par l'Afrique noire. Senghor s'affranchit de l'influence des « Grands Classiques », de Baudelaire, en particulier. Il se met à l'écoute des poésies orales ouolof et sérère, découvre la poésie de La Négro-Renaissance et finit par opter pour une écriture ayant, pour caractéristiques, le parallélisme asymétrique fondé sur « des répétitions qui ne se répètent pas », la mélodie et le rythme. Les thèmes qui avaient inspiré **Poèmes divers** et **Poèmes perdus** ne sont pas abandonnés. Seulement, ils sont développés avec une nouvelle densité à travers une écriture plus solennelle empruntant son originalité au verset. D'autre part, ils sont enrichis par le thème de l'engagement militant. C'est avec ces différentes modifications que s'effectue le glissement d'une poésie placée sous le signe de l'imitation vers une poésie frappée du sceau de l'originalité. L'illustration en est le recueil **Chants d'Ombre** qui, avec **Pigments** de Léon Gontran Damas et **Cahier d'un retour au pays natal** d'Aimé Césaire, marque la naissance de ce qui, ultérieurement, deviendra la poésie de la négritude. Le recueil est placé sous le signe du souvenir, de l'exil, du pardon et du dialogue. Du pardon et du dialogue, parce que la situation du poète exige un choix entre l'Afrique et l'Europe, choix qu'il préfère transcender en prônant « l'accord conciliant » dans un monde fondé sur la concorde entre Blancs et Noirs.

Cependant, pour l'instant, le cours de l'histoire en décide autrement. En Allemagne, Adophe Hitler accède au pouvoir, ambitionne de redessiner la carte de l'Europe, promet aux Allemands un « Reich de mille ans », plonge l'humanité dans les affres de la Seconde Guerre mondiale. L'Afrique apporte se contribution à la lutte contre le nazisme, la barbarie. Sans comprendre ce qui leur arrive, des soldats noirs – négro-africains et négro-américains sont précipités dans un conflit entre Blancs. Senghor magnifie leur combat, compare leur sacrifice à celui du Christ et compose **Hosties noires**.

L'Allemagne nazie est vaincue. La France ne peut sous estimer l'aide que lui ont apportée ses colonies dans sa lutte pour se libérer du joug étranger. Elle ouvre une nouvèle ère en cherchant à associer leurs ressortissants à la gestion de leurs affaires domaniales. A l'Empire français se substitue l'Union française. Passées du statut de colonies à celui de Territoires, les possessions d'outre-mer sont autorisées à élire des députés pour aller les représenter au Palais-Bourbon et débattre du contenu à donner à l'Union française. A son corps défendant, Senghor est élu député. Cela aura une influence sur sa création poétique sur deux plans. Lors de sa captivité, il avait entendu parler d'une jeune guyanaise du nom de Ginette, fille de Félix Eboué, gouverneur du Tchad avant de devenir Gouverneur général de l'A.O.F. A la

Libération, l'occasion lui est donnée de la rencontrer. Elle est la secrétaire particulière de Marius Moutet, minitre de la France d'Outer-mer. Ce dernier favorise le mariage entre les deux jeunes gens. Pour Senghor, c'est un grand triomphe car, fait exceptionnel pour l'époque, un Nègre d'Afrique réussissait à obtenir la main d'une jeune fille nègre originaire d'Amérique. Ce mariage lui inspire le recueil **Chants pour Naëtt** : après **Chants d'Ombre** et **Hosties noires**, « le poète s'amuse » et chante sa Dame. Mais, sa nouvelle vie de couple ne le distrait pas de son engagement pour la promotion de l'Afrique. Du reste, le ménage est vite défait. Le divorce prononcé, Senghor épouse Colette Hubert. A partir de cet instant s'opère une fusion entre amour et combat politique, fusion qui se manifeste par la composition du revueil **Ethiopiques** avec les ***Epîtres à la princesse***.

La lutte parlementaire débouche sur l'indépendance du Sénégal. Alors qu'il est président de la République, Senghor publie **Nocturnes** qui retient l'attention par trois aspects : la permanence du terroir perçu comme source d'inspiration poétique, la reprise sous le titre de ***Chants pour signare*** de **Chants pour Naëtt** avec les modifications qu'exige le changement de la personne chantée (avec le divorce suivi du remariage, celle-ci n'est plus Ginette mais Colette) et, enfin, l'apparition d'un genre nouveau sous la plume du poète : l'élégie.

Dans **Nocturnes** se trouvent insérées cinq élégies. A celles-ci viendront s'ajouter, sous la forme d'une plaquette à diffusion très restreinte, **Elégie des Alizés**. Puis, ce sera un long silence, la gestion des affaires de la Cité, l'exercice solitaire du pouvoir depuis l'élimination de Mamadou Dia de la scène politique, amenant à mettre en sourdine la création poétique. Puis, survient un fait qui n'a pas manqué d'être un déchirement pour le poète : la séparation d'avec l'être aimé, Colette. Qu'est-ce qui a motivé cette séparation ? Senghor, toujours discret quand il s'agit de révélation sur sa vie privée, n'a pas fourni de réponse à cette question. Il a préféré extérioriser les sentiments et les impressions que cette séparation lui a inspirés en composant **Lettres d'hivernage**.

L'âge avançant, il songe à composer **Les Grandes Elégies** et **Poèmes d'Octobre**. Les recueils resteront à l'état de titres, donc de projets, comme est demeuré à l'état de projet, **Chanson du Farba Kaymor**. Le chant du cygne sera constitué par **Elégies majeures**, un recueil qui s'est constitué au fil des ans avec la réunion en un volume de six longs poèmes dont le premier date de 1974 et le dernier de 1980.

En définitive, l'on retiendra que l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor s'est constituée, progressivement, sur un demi siècle à la lumière d'un ensemble de données : la formation universitaire reçue, l'exil parisien, la négritude, la lutte pour la décolonisation et l'édification nationale, les sentiments personnels. Et, des années 1930 aux années 2000, cette œuvre sera appréciée à la lumière de différents horizons d'attente. Une structure a été élaborée. Elle comprend, au total, dix recueils de poèmes [1] que l'édition défintive ramène à sept [2] avec la publication de **Œuvre poétique**. Or, depuis les travaux de l'Ecole Constance, en particulier, de ceux de Hans Robert Jauss, la structure de l'œuvre ne suffit pas pour faire accéder un ensmble de textes, à la qualité d'œuvre : la structure crée par Senghor n'a accédé à la qualité d'œuvre qu'à partir de sa concrétisation par le public-lecteur. Cette concrétisation s'est effectuée de différentes manières amenant à concevoir la création poétique comme répondant aux aspirations du public-lecteur ou en déphasage avec les aspirations de ce public.

II. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE POÉTIQUE DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR : FUSION DES HORIZONS D'ATTENTE.

Les horizons d'attente dont il s'agit sont les deux identifiés par Jauss : « l'horizon d'attente littéraire » et « l'horizon d'attente social », en d'autres termes, ce qu'a réalisé Senghor et comment cette réalisation a été appréciée par le public-lecteur.

D'emblée, une réalité s'impose : le premier recueil de Senghor, **Chants d'Ombre**, a été chaleureusement accueilli par la critique, contrairement aux premiers recueils publiés par Damas et Césaire, **Pigments** et **Cahier d'un retour au pays natal**, lesquels passèrent inaperçus au moment de leur publication. Cela peut s'expliquer par le fait que des circonstances favorables à la diffusion d'une œuvre négro-africaine étaient crées au lendemain de la Seconde Guerre. Ce dont Senghor avait bénéficié et dont n'avaient pas bénéficié Césaire et Damas, c'est le regain d'intérêt de la France pour ses colonies, l'appui des milieux de la gauche catholique, en particulier, de l'équipe de la revue **Esprit**, le concours d'une maison d'édition qui, bien qu'étant à ses débuts, était déjà suffisamment dynamique, Le Seuil et son directeur, Paul Flammand avec lequel Senghor s'était lié d'amitié.

---

[1] Ces recueils sont, dans l'ordre de création qui n'est pas l'ordre de publication : **Poèmes perdus**, **Poésies diverses**, **Chants d'Ombre**, **Hosties noires**, **Chants pour Naëtt**, **Ethiopiques**, **Nocturnes**, **Lettres d'hivernage**, **Elégie des Alizés** et **Elégies majeures**.

[2] Les sept recueils sont : **Poèmes perdus**, **Chants d'Ombre**, **Hosties noires**, **Ethiopiques**, **Nocturnes**, **Lettres d'hivernage** et **Elégies majeures**.

A ces facteurs d'ordre exogène s'ajutant la valeur intrinsèque du poète. La France coloniale, dans sa « mission civilisatrice » outre-mer, pouvait être fière de Senghor. En lui, il a produit un agrégé de grammaire, un professeur de lettres, un député d'un grand talent oratoire, un essayiste dont les écrits sur l'art, la littérature, la culture servent de référence et, enfin un poète. Pour toutes ces raisons, Senghor doit être assimilé, annexé au domaine français. Des hommes y oeuvrent, tels Robert Delavignette qui assure sa promotion professionnelle en lui faisant acquérir un poste de professeur à l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer ; ou Marius Moutet qui lui assure une promotion sociale en facilitant son mariage avec Ginette Eboué. Les Editions du Seuil favorisent la promotion littéraire en publiant ses poèmes et voient leur action relayée par celle des critiques et de la presse. En cette année 1945, année de la publication de **Chants d'Ombre**, c'est bien une dizaine de revues qui commentent le recueil et les critiques qui s'y prononcent mettent l'accent sur l'originalité de l'œuvre, l'univers imaginaire du poète, sa maîtrise de la langue française, sa pratique du verset qui amène à le comparer à certains poètes hexagonaux contemporains. Avec ce public-lecteur français, bien que réduit par son nombre, s'opère une première fusion des horizons d'attente.

La seconde fusion s'opère avec le public afro-antillais de Paris, avec les anciens de l'équipe de **l'Etudiant noir**, avec ceux qui, avec le temps, les ont rejoints autour de **Présence africaine**, au sein de la Société Africaine de Culture. Il s'agit d'un public constitué de Nègres de souche et de Nègres de la Diaspora. Tous sont animés de la même volonté : promouvoir la renaissance culturelle du monde noir, réhabiliter l'homme noir en tant que producteur de culture. Or, **Chants d'Ombre** s'inscrit précisément dans le cadre de l'exécution de ce programme : le programme de la négritude. Aussi, ne peut-il que faire l'objet d'un accueil favorable. En particulier, aux Antillais comme aux Guyanais, ce que **Chants d'Ombre** fait découvrir, ce sont les réalités d'un continent auquel, de manière sentimentale, ils se rattachent ; surtout, les réalités d'ordre historique et culturel. La lecture d'un poème comme **Que m'accompagnent kôras et balafong** va, par exemple, permettre à un Aimé Césaire de découvrir ses « ancêtres bambara », de découvrir ceux qui, jadis, « sentaient sous l'aiselle la démangeaison de la lance », qui furent « docteurs à Tombouctou, Askia-le-Grand étant roi » quand ils n'étaient pas « possesseurs de huit cents chameaux ».

Hosties noires et **Chants pour Naëtt** n'ont pas bénéficié du même accueil enthousiaste que **Chants d'Ombre**. Mais, lorsqu'en 1956, paraît **Ethiopiques**, la même ferveur de la critique se manifeste, comme une dizaine d'années auparavant. Entre temps, fait notable, avec ***Orphée***

noir, l'un des plus grands philosophes français de l'époque, Jean-Paul Sartre, avait donné à la jeune poésie négro-africaine ses lettres de noblesse. Le public de 1956 était, encore, celui de 1945 ; public qui, en cette année de la publication d'**Ethiopiques** organisait le Premier Congrès Mondial des Artistes et Ecrivains du Monde noir. Que la publication du recueil ait eu lieu la même année que cette manifestation, la première du genre, n'a pas manqué de faire apprécier celui-là davantage par la critique et par les lecteurs.

La période allant de 1960 à 1980 n'est pas aussi stérile que cela puisse paraître. Léopold Sédar Senghor continue de produire. **Nocturnes**, **Elégié des Alizés** et **Lettres d'hivernage** font suite à **Ethiopiques**, de même que **Elégies majeures**. Mais ces recueils, même si leur publication ne passe pas inaperçue, ne font pas l'objet de glose aussi fournie que **Chants d'Ombre** et **Ethiopique**. Senghor ne manque pas de déplorer ce qu'il considère comme le peu d'intérêt pour son œuvre par les Français. Ce « peu d'intérêt » se justifie historiquement. Avec la perte des colonies à la suite de la vague des indépendances de 1960, l'Afrique et, avec elle, Senghor, s'est éloignée de la France. Les Négro-Africains qui étaient à assimiler se sont détachés de l'ensemble français pour devenir autres. Aussi, même si leurs productions continuent d'intéresser, ce n'est pas avec la même accuité, comme au temps où il fallait donner forme et densité à l'Union Française. Cependant, à partir des années 1980 se note un regain d'intérêt pour le poète sénégalais. De cela, il sera question ultérieurement. Continuons à fixer l'attention sur ces années 1940-1960 pour apprécier une autre réception de sa poésie.

III. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE POÉTIQUE DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR : DISTANCE CRITIQUE DANS L'EXAMEN

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le contour du public-lecteur subit une modification. Les conséquences de la guerre y sont pour beaucoup. Celle-ci a ruiné les puissances d'Europe occidentale, favorisé la supprématie des Etats-Unis d'Amérique et de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques. La Conférence de Yalta a consacré la division du monde en deux blocs antagonistes séparés par le rideau de fer et la détention de l'arme atomique par les deux nouvelles puissances au sortir du conflit, a installé l'humanité dans un climat de « guère froide », sur un « équilibre de la terreur ». Ces différents événements auront des répercussions sur les relations entre colonisateurs et colonisés. Ceux-là seront obligés de lâcher du lest, de déserrer le corset des restrictions jusque là imposées à ceux-ci qui en profitent pour revendiquer des droits autres que celui d'être reconnu comme

producteurs de culture. A partir de cet instant va se créer, au sein de l'intelligentsia afro-antillaise de Paris, un clivage entre « une vieille garde » et une « génération charnière ».

La « vieille garde », avec Senghor, Césaire et Damas au Palais-Bourbon, va doubler son combat culturel d'un combat politique. Elle est pour la fin de la colonisation. Mais la voie choisie pour parvenir à cette fin, le parlementarisme, ne donne pas satisfaction à la « génération charnière ». Celle-ci, droit que ne manquera pas de lui reconnaître Senghor, « entre dans la vie l'injure à la bouche ». Pour elle, l'URSS est un modèle, tant sur le plan idéologique que sur les plans économique, social et culturel. Son anticolonialisme se teinte de marxisme-léninisme et ses revendications, d'ordre politique, se résument en ces mots : liquidation du capitalisme et du colonialisme, indépendance nationale et planification économique. Ce sont ces données qui vont influencer sa perception de la poésie de Senghor.

Ainsi, alors que la presse et la critique françaises continuent de voir en Senghor un grand poète, assurent sa promotion et son insertion dans le sous-champ littéraire afro-littéraire de Paris, des critiques vont s'élever et des dissidences se produire. Senghor commence à compter des contempteurs : Gabriel d'Arboussier, David Diop, Cheikh Anta Diop, Mongo Beti qui n'a pas hésité, les années après, à reconnaître qu'il fut jaloux de son succès. Le parallèle est fréquemment établi entre sa poésie et celle de Césaire : alors que celle-ci retient l'attention par son engagement sa faille, la sienne ne serait que vaines jérémiades, expression de la soumission du laquais à son maître blanc. Poésie de la démission, poésie de l'inauthentique, … telles sont quelques unes des caractéristiques trouvées pour qualifier cette poésie. La dissidence culmine en 1962 avec le séminaire organisé à Paris par la Fédération des Etudiants Africains en France (FEANF) : tour à tour, sous pa présidence du président de la fédération, Amadou Aly Dieng, le Guinéen Condotto Nene Khaly Camara, le Sénégalais Cheikh Aliou Ndao entre autres, se succèdent à la tribune pour rejeter ce qu'ils considèrent comme une poésie qui ne milite pas en faveur de la libération de l'homme noir.

Cette dissidence entamée à Paris à partir de 1949, va se poursuivre sur le territoire français avec le Camerounais Paul Dakeyo qui, dans la préface de son anthologie intitulée **Poésie d'un monde nouveau** voit en Senghor « un faux prophère ». Mais, à partir des années 1960, c'est sur le continent africain que la contestation va se manifester et ce, sur différents fronts, contestation formulée par des intellectuels tant francophones qu'anglophones.

Ils sont nombreux, du côté francophone, à contester la poésie de Senghor, pas pour ce qu'elle est, mais parce qu'elle est l'œuvre d'un homme qui leur est antipathique pour des raisons essentiellement d'ordre politique. Entre eux existe un point commun : ils se veulent « révolutionnaires ». Mais ne donnent pas à la révolution le même contenu. C'est au nom d'un nationalisme intransigent que Sékou Touré s'en prendra aux entreprises culturelles de Senghor. Au Sénégal, ce sont plutôt les anciens féanfistes qui mènent la charge contre « le président-poète ». Dans cet univers francophone, deux cas retiennent particulièrement l'attention : celui de Marcien Towa d'une part, d'Henri Lopes et de Jean-Baptiste Tati Loutard, d'autre part. Marcien Towa est l'un des rares critiques négro-africains à critiquer Senghor en s'appuyant sur la création poétique. Dans les deux livres qu'il consacre à cette critique, **Poésie de la négritude. Approche structuraliste** et **Léopold Sédar Senghor. Négritude ou servitude**, à travers des citations extraites des quatre premiers recueils de Senghor, il s'évertue à faire de ce dernier le nègre qui se reconnaît inférieur au Blanc et assume fièrement cette infériorité afin de se faire délivrer, par « ses maîtres », un brevet d'humanité. Mais, ce qui ressort de la lecture des deux titres ci-dessus mentionnés est que Towa est un philosophe, il n'est pas un critique littéraire. Et le philosophe qu'il est ne peut éviter d'être sectariste – la structure de **Poésie de la négritude**, à travers le déséquilibre sur lequel se fonde les études consacrées à Damas et à Senghor, d'une part, et celles consacrées à Césaire, d'autre part, en témoigne de manière explicite – d'où l'immense effort intellectuel déployé pour établir une distinction radicale entre « négritude senghorienne » et « négritude césairienne », distinction que reprend un autre philosophe, mais cette fois, malien, non plus camerounais, Mamadou Lamine Traoré dans sa thèse de doctorat de spécialité sur la géomancie.

Henri Lopes et Jean-Baptiste Tati Loutard se démarquent de Marcien Towa et de Mamadou Lamine Traoré par plus d'un point. En premier lieu, ils sont des littéraires, donc des créateurs et, par conséquent, savent établir la distinction entre une œuvre littéraire et une propagande politique. Ensuite, ils sont plus libres dans leur engagement marxiste. Henri Lopes, le romancier et Jean-Baptiste Tati Lutard le poète, sont les représentants d'une littéraire qui, à une phase de son développement qui se situe dans le courant des décennies 1970-1980, a voulu se démarquer de la négritude pour affirmer son autonomie. Ils ne nient pas les qualités de Senghor, poète, mais lui reprochent, eux et les autres poètes congolais de l'époque, ce qu'ils considèrent comme trois insuffisances : l'évocation du glorieux passé précolonial de l'Afrique, glorieux passé qui, pour eux, n'est pas une réalité, mais un mythe, la notion de

« littérature nègre » qui, non plus, ne répond à aucune réalité, mais doit être remplacée par celle de « littérature nationale » et, enfin, l'idée d'une poésie – d'une création littéraire – fondée sur la couleur de la peau. Que Lopes et Tati Loutard, à l'inverse de Towa et de Traoré, ne soit pas des dogmatiques permit le dialogue entre eux et Senghor et une meilleure perception de la part – selon l'avis même de Lopes – de la négritude et de la poésie qui en est issue.

Telles étaient les critiques formulées par les intellectuels francophones qui, pour certains, avec un intellectuel anglophone, le romancier Kényan Ngugui Va T'chiongo, se trouvent d'accord sur une idée allant à l'encontre de celle de Senghor : la nécessité de créer une littérature nègre en langues africaines. Comme eux et, encore, contrairement à Senghor, il est partisan d'une littérature de combat au détriment d'une littérature qui se laisserait appréciée par ses seules valeurs intrinsèques. Mais, par l'intermédiaire d'Ezechiel Mphalele et de Wole Soyinka, les intellectuels anglophones tels que les ont présentés les spécialistes européens de la littérature négro-africain, mus par « l'esprit de Fachoda » ont deux griefs contre leurs homologues francophones partisans de la négritude : « l'idéalisation » de l'Afrique précoloniale à travers la poésie et la proclamation de la négritude. Mphalele est originaire d'Afrique du Sud et ne peut comprendre que soit idéalisé un univers qui, pour lui comme pour ses concitoyens noirs durant la période de l'apartheïd est assimilable à une ghetto dans lequel s'obtine à les reléguer le pouvoir des Boers. Soyinka, contrairement à ce qu'une certaine critique a voulu lui faire dire, reproche à Senghor, non sa poésie, mais le discours sur sa poésie. Le poète sénégalais et le dramaturge nigérian ont fini par comprendre que leur opposition était une réédition de l'opposition entre deux militants de la Negro Renaissance, Allan Locke, le thoricien et Langston Hughes, le créateur. Cette compréhension réciproque a favorisé leur rapprochement et leur réconciliation. Senghor rédige la préface du recueil **Indiare** et, conformément à son habitude, en profite pour annexer son auteur, Soyinka, au domaine de la négritude.

En définitive, concomittamment à la reconnaissance de sa gloire, en 1948 lors de la publication de l'anthologie préfacée par Sartre, et en 1956, lors de la parution d'**Ethiopiques**, s'amorçant une dissidence contre la poésie de Senghor. Elle a eu ses ténors, relayés dans les salles de classes et dans les amphithéâtres des universités par des professeurs de français et de philosophie sous le couvert du nationalisme et du marxisme. D'avoir écrit « l'émotion est nègre comme la raison hellène », d'avoir fondé sa politique de la décolonisation, non sur la

sempiternelle vitupération du colonialisme et de l'impérialisme, mais sur le pardon, préalable au dialogue et à l'accord conciliant enfin, d'avoir proposé la négritude comme une idéologie négro-africaine et le socialisme africain comme voie de développement ont valu à Senghor la condamnation de sa poésie. Ainsi se sont opérées, avec cette poésie, ce que Jauss a appelé : « la création de la norme » et « le rejet de la norme » et ce, entre 1949 et 1980. Cependant, à côté de cette création et de ce rejet existe une « troisième chaîne de réception ».

IV. LA TRANSMISSION DE LA NORME

La dissidence, le rejet de la norme n'a pas empêché que la critique continue dans sa lancée des années 1940 et de continuer à apprécier la poésie comme celle-ci doit l'être : une œuvre littéraire, une œuvre de création dont la finalité est l'extraction de la Forme de la Matière, l'utilisation particulière du langage pour faire accéder à un univers propice aussi bien au rêve qu'à la réflexion. Senghor, avec Césaire etDamas, ne s'est pas limité à créer une norme. Il a exercé une telle influence sur la postérité qu'il a réussi à la transmettre et à la faire vivre par d'autres créateurs et, surtout à continuer de la faire évaluer par la critique littéraire.

Ainsi, en Afrique noire, alors que sous l'influence du marxisme, beaucoup d'intellectuels affichaient leur préférence pour Césaire et leur rejet de Senghor, d'autheniques créateurs, des poètes, contribuaient à faire connaître sa poésie à travers des articles dans les journaux et les revues. Parmi eux, le Sénégalais Lamine Diakhaté et le Dahoméen Olympe-Bêly Quenum. Leur action sera poursuivie par des universitaires comme Papa Guèye Ndiaye, Makhili Gassama, Oumar Sankaré, Amadou Lamine Sall du Sénégal, Thomas Melone du Cameroun, Barthélémy Kotchi N'Guessan de Côte d'Ivoire et, surtout, le Tchadien Nimrod. Récemment, le Congolais Andr2-Patient Bokiba, de l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville, saisissant l'occation de la disparition du poète sénégalais, a rassemblé les textes de huit professeurs de nationalités différentes sous le sous titre **Réception de l'œuvre poétique et critique de Léopold Sédar** pour en faire la première partie d'un ouvrage collectif au titre très suggestif : **Le Siècle de Senghor**. Cette initiative reprenait des actions similaires ayant eu, pour cadre, l'Université Cheikh Anta Diop du Sénégal avec des ouvrages collectifs portés à la connaissance du public grâce à la revue **Ethiopiques** que publie la Fondation Léopold Sédar Senghor.

Hors d'Afrique, c'est encore les universités qui continuent de « visiter » l'œuvre poétique de Senghor. Elles profitent des événements marquants de la vie du poète pour actualiser la glose sur cette œuvre ; des événements comme : sa démission volontaire de ses fonctions de président de la République en 1980, son élection à l'Académie française, la célébration de son quatre vingt dixième anniversaire, sa disparation et la célébration du centenaire de sa naissance. Parmi les universités françaises qui ont contribué au rayonnement de la poésie figurent : l'Université de Paris XIII Val-de-Marne, l'Université Paul Verlaine-Metz, l'Université Paul Valéry Montpellier III. Ces universités, sous la direction des professeurs Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier, Jean-François Durand, Dominique Ranaivoson, au terme de colloques qu'elles ont organisées, ont produit des ouvrages collectifs sous les titres **Léopold Sédar Senghor. Africanité – Universalité**, **Un autre Senghor**, **Senghor et sa postérité littéraire**. Une autre université française qui se distingue par les travaux consacrés à Senghor et à sa poésie est celle de Cergy-Pontoise avec l'équipe constituée par les professeurs Bernard Mouralis, Daniel Delas et Romuald Fonkua – équipe aujourd'hui dispersée, Mouralis et Delas ayant fait valoir leur droit à la retraite, Fonkua s'étant établi en Allemagne. Des trois, Delas est celui qui a le plus produit sur Senghor : outre la biographie qu'il lui a consacrée, **Léopold Sédar Senghor. Le maître de langue**, il a saisi l'occasion de différentes rencontres, tant en France qu'hors de la France, pour se prononcer sur différents aspects de la poésie et de la poétique de Senghor. Avec lui s'est développée ce que l'on pourrait nommer « la réception de la réception » : la lecture de **Ethiopique**. **Etude critique et commentée** de Papa Guèye Ndiaye lui a inspiré **Lecture blanche d'un texte noir**. **Daniel Delas lit l'Absente de Léopold Sédar Senghor**. Il s'ensuivit une polémique entre lui et le critique sénégalais qui réagit avec la publication de [ ] dans la revue **Ethiopiques** ; de même, saisissant l'occasion du cinquantenaire de la publication de l'**Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française** et celle de « La Journée scientifique internationale » de Liège, il produit un article et une communication pour faire ressortir ce en quoi, même si ***Orphée noir*** de Jean-Paul Sartre a contribué à donner à la poésie de la négritude ses lettres de noblesse, il a également posé, et durablement, l'un des fondements de la contestation de Senghor.

Enfin, hors d'Afrique et hors de France, le poète Senghor a inspiré plus d'un critique. Le 30 octobre 2006, l'Université de Liège organise une « Journée scientifique internationale » avec huit communications dont les textes furent réunis par Danièle Latin sous le titre **Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique**. Au Canada, Fernando Lambert de

l'Université Laval publie **Ethiopiques de Senghor**, au Brésil, Celina Scheinowitz consacre une étude exhaustive à ses élégies avec la publication de **L.S.Senghor. Elégies**, tandis qu'en Inde, par le passé, colonie française avec Duplex, Gloria Sarawaya s'y est fait spécialiste de sa poésie.

De tout ce qui précède, il ressort que Léopold Sédar Sezngh or est un poète majeur du XX^{è} siècle. A partir des années 1980, les Editions du Seuil mettent fin à la publication de ses œuvres en prose. Aujourd'hui, la série des **Liberté** ne peut plus être consultée qu'en bibliothèque, tout comme **La Poésie de l'action** et **Ce que je crois**. Mais **Œuvre poétique**, dans le courant de la décennie 1990-2000 a déjà fait l'objet de rééditions. L'on parle de moins en moins de la négritude en tant que concept, mais les références à la poésie se poursuivent. Cette poésie a eu ses contestataires. Mais, ce qui reste indéniable est qu'elle a été à l'origine de la « création d'une norme » et que sa vitalité a assuré la « transmission de la norme ». Si le poète a pu accéder à une telle postérité, c'est qu'il a su soustraire sa poésie des contingences politiques. Certes, la politique l'a enrichie, mais elle a su rester art et non propagande comme l'aurait souhaité une certaine critique. De 1960 à 1980, Senghor a usé de son statut de chef d'Etat pour créer les conditons d'une large diffusion de sa poésie. Aujourd'hui, avec la réception faite de cette poésie, notamment en France et en Afrique, c'est elle qui aide à découvrir le politique. Décembre 2011 marquera le dixième anniversaire de la disparition. Comme pour signifier qu'il n'a pas été oublié, la revue **Ethiopiques** a déjà annoncé qu'elle lui consacre un numéro spécial. Voilà qui témoigne de son actualité, actualité qui est plus celle du poète que du penseur ou du politique.

UNIVERSITE DE CERGY-PONTOISE

ECOLE DOCTORALE DE DROIT ET SCIENCES HUMAINES

THESE DE DOCTORAT D'ETAT

Ancien régime
Arrêté du 5 juillet 1984, dispositions transitoires, alinéa 1

ETUDES AFRICAINES

présentée et soutenue par :
ISSIAKA AHMADOU SINGARE

L'ŒUVRE POETIQUE DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR ESTHETIQUE DE LA RECEPTION, PROCES DE LA CREATION

(Volume 2 ANNEXES)

Sous la direction du Pr Daniel Delas

JURY :

Pr Daniel DELAS	**Université de Cergy-Pontoise**	**Directeur de thèse**
Pr Papa Samba DIOP	**Université de Paris-Est**	**Examinateur**
Pr Christian CHAULET-ACHOUR	**Université de Crgy-Pontoise**	**Examinateur**
Pr Oumar SANKHARE	**U. Cheikh Anta Diop Dakar**	**Rapporteur**
MCF /HDR Dominique RANAIVOSON	**U. Lorraine**	**Rapporteur**

DATE DE SOUTENANCE : 15 décembre 2012 ; Salle des thèse

INTRODUCTION

La rédaction des annexes, au nombre de dix, répond au souci d'approfondir l'étude sur la réception de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor sans pour autant créer dans le développement des parties qui pourraient être considérées comme des digressions, des excroissances. Elles sont, dans leur présentation, structurées de manière à être lues à travers trois volets.

Le premier volet est consacré à notre réception personnelle de l'œuvre de Senghor. Il comprend les trois premières annexes. Nous n'avons nullement la prétention d'être un critique littéraire. Mais, notre pratique du métier de professeur de lettres modernes, notre réflexion sur certains auteurs, certains thèmes, nous a souvent conduit à produire des textes après lecture de ceux des autres. D'autre part, il nous a été donné de participer à des rencontres – nationales ou internationales – et de produire des contributions. C'est dans ce cadre que les trois annexes de ce premier volet se proposent de mettre en exergue l'originalité de Senghor aussi bien politique que poète. Comme politique, Senghor eut à siéger au Palais-Bourbon de 1945 à 1958. Par ses prises de position en tant que parlementaire il a su créer la différence entre lui et les autres députés de l'espace francophone au sud du Sahara ; différence d'avec les trois députés sénégalais qui l'ont précédé – Blaise Diagne, Galandou Diouf et Lamine Guèye – mais, également, différence d'avec ceux qui, comme lui, sont arrivés au Palais-Bourbon en 1945. De ces différences, il sera question dans le texte que nous avons rédigé à l'occasion de la célébration de la naissance de l'homme et que nous avons intitulé ***Par-delà paradoxes et controverses : le combat d'un député nègre au Palais-Boubons***. Enfin, comme poète, Léopold Sédar Senghor a eu un projet : créer une nouvelle poésie nègre de langue française. Dans la formulation de ce projet, l'épithète « nouvelle » retient l'attention. Elle suppose l'existence d'une poésie nègre de langue française antérieure à la poésie de la négritude. Pourquoi la volonté de rupture du poète sénégalais ? A cette question répond l'annexe : ***Colonisation française et création littéraire*** qui sera suivie de ***La période de juvenilia : les thèmes annonciateurs***, où il sera question des premiers pas de Senghor en poésie.

Le second volet est constitué par les annexes IV, V, VI, VII, VIII , qui doivent leur unité au fait qu'ils développent des compléments de la réception de l'œuvre poétique de Senghor dans

un pays, le Mali, et par différents critiques : Papa Guèye N'diaye, du Sénégal, Ngugi wa T'iongo, du Kénya, Paul Dakeyo, du Cameroun, Célina Schnechowitz du Brésil..

A propos de la réception au Mali, un dossier a été créé, constitué par des textes susceptibles d'éclairer sur les relations entre Senghor et les Maliens. Ces derniers sont sortis amers de la décevante expérience de regroupement politique que fut la Fédération du Mali. Leurs intellectuels formés en France ont été, pour la plupart d'entre-eux, fortement influencés par le marxisme à la suite de leur militantisme au sein de la FEANF. Les extraits de journaux regroupées dans ce dossier font découvrir la manière dont, progressivement, le Mali est passé de l'hostilité envers celui qui, pendant longtemps, fut considéré comme plus français que les Français à un accueil plus favorable de sa poésie.

Après le dossier Mali, nous avons prévu une annexe qui peut être considérée comme un complément à la réception de l'œuvre de Senghor en Afrique anglophone. Elle est essentiellement consacrée à un écrivain kenyan dont les points de vues en matière de décolonisation, de politique culturelle, de création littéraire constituent des antithèses des positions de Senghor. Il s'agit de Ngugi wa T'iongo. Ce dernier est de la même génération que le Camerounais Paul Dakeyo, poète, éditeur et auteur d'une anthologie. Il a son point de vue sur la poésie des promoteurs de la négritude. Ce point de vue rejoint, par moments, celui de wa T'iongo, pour abonder, par la suite, dans d'autres sens. Nous avons jugé nécessaire de l'exposer.

De l'autre côté de l'Atlantique, le Brésil. Ce pays, comme bon nombre d'autres pays du continent américain, ceux de l'archipel des Caraïbes, les Guyanes, entretiennent avec l'Afrique noire, des relations tissées par la Traite négrière. Par l'intermédiaire des « métropoles » que furent Lisbonne, Londres et Paris, leurs intellectuelles de couleur son entrés en contact avec leurs homologues africains. Ces contacts furent beaucoup dans la diffusion des œuvres négro-africaines outre-Atlantique. Cependant, il ne s'agira pas des points de vue d'un négro-brésilien sur la poésie de Senghor mais d'un passage du livre d'un professeur de ce pays qui a soutenu une thèse de doctorat d'Etat en France du nom de Celina Scheinowitz. Le passage en question que nous avons intitulé ***Une lecture brésilienne de la poétique de Léopold Sédar Senghor***.

Le dernier volet est constitué par deux annexes. Il n'y est pas question de la réception de Senghor exclusivement, mais des rapports entretenus par avec les intellectuels négro-africains et deux pays de l'ex bloc soviétique : l'URSS et un de ses satellites, la Pologne. La manière dont l'œuvre poétique de Senghor y a fait l'objet de réception fait ressortir le contraste entre une réception fondée sur des critères idéologiques et une réception fondée sue le nationalisme. L'URSS, devenue, au lendemain de la Seconde Guerre, deuxième puissance du monde, ne pouvait pas se désintéresser de l'évolution en cours en Afrique. Elle avait des contacts suivis avec la « turbulente génération charnière », ces étudiants qui, dans le courant des années 1940-1960 ont succédé à Senghor et à ceux de sa génération au Quartier latin. L'adhésion de la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France (FEANF) à l'Union Internationale des Etudiants (UIE) [1] favorisa ces contacts. Mais ce n'était pas « les têtes brûlées » de la FEANF qui représentaient l'Afrique au Parlement français. C'étaient plutôt des députés et des sénateurs parmi lesquels Senghor. L'URSS voulut établir un contact avec ce dernier par le biais de la Société Africaine de Culture et de Présence africaine. L'entreprise échoua et Senghor ne fut pas présent au Congrès de Tachkent.[2] Il n'empêche, même si la négritude en tant qu'idéologie sera combattue au nom du marxisme-léninisme par Moscou, les Soviétiques, grâce aux traductions, pourront prendre connaissance des œuvres des poètes de la négritude et des critiques se prononcer sur cette œuvre. L'annexe intitulée ***Réception de l'œuvre poétique en Union des Républiques Socialistes Soviétiques*** est consacrée aux relations entre Senghor et le marxisme, d'une part et entre les Soviétiques et la Société Africaine de Culture, d'autre part. Ces premiers développements seront complétés par un troisième qui sera consacré à une étude de la poésie senghorienne par une critique littéraire soviétique.

En Pologne, la réception fut autre : elle fut plutôt favorable, fondée sur une nécessité de comprendre une poésie venue d'ailleurs. Les Polonais, malgré la chappe de plomb qui s'est abattue sur leur pays après l'instauration du Rideau de Fer, n'ont pas oublié qu'il sont une

---

[1] Union créée le 17 novembre 1945 à Prague. Avec, à sa tête, Alexandre Chélépine qui, par la suite, sera chef du KGB, elle a été, pour Moscou, un moyen pour infiltrer et contrôler l'ensemble des mouvements de jeunesse à travers le monde : en Europe, en Afrique et en Amérique Latine particulièrement. Un de ces thèmes principaux, dans ces années de l'immédiat après-guerre, a été la décolonisation et le soutien des peuples opprimés. Avec la chute de l'Union Soviétique, privée de financement substantiel, elle connaît le déclin même si elle conserve son accréditation auprès de l'UNESCO.

[2] Conférence organisée du 1er au 7 octobre 1958 sous l'égide de l'URSS et sous le nom Conférence des Ecrivains Afro-Asiatique. Son organisation se situe après celle du Festival du Film Afro-Asiatique qui eut lieu dans la même ville dans le courant du mois d'août. A travers ces deux manifestations, l'URSS a cherché à combler son absence de deux grandes rencontres qui avaient rassemblé les responsables du Tiers-Monde : la Conférence de Bandoung et la Conférence des Ecrivains Asiatiques (New Dehli).

nation sous domination et quand une académicienne polonaise se prononce sur l'œuvre poétique de Senghor, elle le fait à la lumière d'un rapprochement entre deux formes de nationalismes littéraires, l'africaine et la polonaise comme cela est développé dans l'annexe ***En marge de la réception en Union Soviétique : la réception en Pologne***.

Les différentes annexes permettront de mieux étayer ce qui a été longuement développé à travers les pages de cette thèse : la réception de la poésie de Senghor a énormément souffert des choix politiques et idéologiques de son auteur. Et, chaque fois qu'un effort intellectuel est fait pour s'élever au-dessus de querelles partisanes, ce que le critique saisit, apprécie, c'est bien ce que le poète a ambitionné de réaliser avec ses pairs des années 1930-1950 : créer une nouvelle poésie nègre de langue française.

ANNEXE 1
UN ASPECT DE LA VIE DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR , L'ACTIVITÉ PARLEMENTAIRE : UN DÉPUTÉ NÈGRE AU PALAIS BOURBON

Léopold Sédar Senghor a siégé, comme député du Sénégal au Palais Bourbon, de 1945 à 1958. La période concernée, si elle fut brève, moins de quinze années, elle n'en est pas moins riche en événements. En effet, elle met fin à une longue période de léthargie durant laquelle, solidement implantée dans ses possessions d'outre-mer, la France exploitait à sa guise ses colonies, sans avoir de compte à rendre à qui que ce soit. A partir de 1945 s'amorce le mouvement d'émancipation politique des colonies françaises sub-sahariennes dans le cadre du parlementarisme. Trois évolutions majeures vont caractériser ce mouvement : dès 1946, l'évolution du statut de sujet au statut de citoyen ; en 1956, l'évolution du statut de colonie au statut de l'autonomie et, en 1958, l'évolution du statut d'autonomie au statut de souveraineté nationale et internationale. Et Senghor a marqué de son sceau, à travers son action et ses prises de position, chacune de ces évolutions, d'où les questions suivantes dont les réponses constitueront la matière de cette tranche de vie :

Comment s'est effectuée cette triple évolution qui vit des hommes au départ privés de tout droit, conquérir, progressivement, leur liberté ? Comment Léopold Sédar Senghor est-il devenu un acteur majeur du processus d'émancipation des colonies françaises d'Afrique Noire ? Comment s'est-il fait porte-parole de ses électeurs ?

I. LE PROCESSUS D'ÉMANCIPATION DE L'AFRIQUE NOIRE SOUS DOMINATION FRANÇAISE.

A la fin du XIX^{è} siècle, la France s'était taillé un immense empire colonial au sud du Sahara, qui s'étendait de l'Atlantique et au lac Tchad d'une part, des côtes éburnéo-guinéennes aux confins du Tibesti d'autre part : au total, douze colonies réparties entre deux fédérations : celle de l'Afrique Occidentale Française (AOF), avec Dakar comme capitale et celle de l'Afrique Equatoriale Française (AEF) avec Brazzaville comme capitale. Au lendemain de la Grande Guerre, la Société des Nations (SDN) lui avait confié la tutelle d'une partie du Togo et du Cameroun, deux colonies enlevées à l'Allemagne. L'administration et la gestion de cet ensemble monolithique étaient fondées sur l'économie de traite, le travail forcé : l'exploitation des colonisés soumis au régime de l'indigénat.

Cette situation allait changer avec la tournure prise par les événements en France en 1940. Dans le courant du mois de juin de cette année, l'Allemagne nazie occupe les ¾ du territoire français. Réfugié à Londres, le général Charles de Gaule refuse la défaite et lance le fameux « Appel du 18 juin » incitant à la résistance contre l'occupant. L'Appel s'adresse aussi bien aux F.F.I. (Forces Française de l'Intérieur) qu'aux FFL (Forces Françaises Libres) ; donc, aux immenses potentialités qu'offrent les possessions d'outre-mer. L'AEF, d'abord, entraînée par Félix Eboué, puis, l'AOF après les réticences du gouverneur Boisson, répondent à l'Appel et les « tirailleurs sénégalais » se battront sur tous les fronts et apporteront une contribution décisive à la libération de la France du joug nazi.

Cependant, bien avant cette libération, une prise de conscience s'était effectuée dans les milieux dirigeants français : la colonisation ne peut plus être conçue comme par le passé. Soucieux d'en finir avec tout ce qui rappelle Vichy, dès 1942, le Comité Français de Libération Nationale décide de mettre fin aux brimades et exactions dont sont victimes les colonisés : discrimination raciale, travail forcé... Et de Gaule qui le présidera à partir de 1943 convoque la Conférence de Brazzaville (30 janvier – 8 février) dont les résolutions marquent une étape importante dans le processus d'évolution politique des colonies françaises au sud du Sahara. Ces résolutions ne donnent nullement entière satisfaction car, sans ambages, elles écartent toute possibilité de gouvernement autonome, la République restant une et indivisible ; cependant, elles créent les conditions d'une participation des Africains « à la gestion de leurs propres affaires », leur reconnaît le droit de vote et le principe de leur représentation à la future Assemblée constituante.

En mars 1945, le ministre des Colonies crée la Commission Monnerville (du nom de celui qui le préside, Gaston Monnerville, un Guyanais) chargée d'étudier la représentation des colonies à cette assemblée. Deux assemblées constituantes furent élues, la première, en octobre 1945, la seconde, en juin 1946 et une constitution est adoptée le 28 septembre 1946. Avec ce texte, il n'était plus question d'« Empire colonial français » mais d' « Union Française », ni d' « indigènes », mais d' « autochtones » ; il n'était plus question de « colonies » ce mot étant remplacé par les expressions « Départements d'Outre-Mer », « Territoires d'Outre-Mer », « Territoires associés » et « Etats associés ». Ces innovations d'ordre terminologique n'avaient pas qu'une valeur symbolique, elles s'accompagnaient de réelles avancées politiques. Ainsi, le Préambule de la Constitution fonde l'Union française sur « l'égalité des

droits et des devoirs » entre la France et les peuples d'outre-mer de sorte que, celle-ci, « écartant tout système de colonisation fondée sur l'arbitraire, garantit à tous l'égal accès aux fonctions publiques et l'exercice individuel ou collectif des droits et libertés. » Tandis que le titre VIII, bien que comportant bon nombre d'insuffisances, reconnaissait aux Territoires d'outre-mer le droit d'élire des représentants au Parlement et les dotait, chacun, en plus d'une assemblée territoriale, d'un statut particulier fixé par la loi. En d'autres termes, avec la Constitution de 1946, comme le reconnaîtra Marius Moutet dans une déclaration le 3 octobre, les ressortissants des DOM-TOM jouissaient de l'égalité des races, de la suppression de l'indigénat, de l'attribution de la qualité de citoyen, de la suppression du Travail sur réquisition et de l'institution d'assemblées locales.

La période comprise entre 1946 et 1956 est marquée par l'immobilisme, en matière de décolonisation, du côté français : immobilisme qui justifie, en grande partie, la tournure prise par les événements tant en Indochine, à Madagascar qu'en Afrique du Nord. L'ancienne métropole estime-t-elle qu'avec les avancées de la Constitution de 1946, elle en a suffisamment fait ? Soucieuse de préserver la République une et indivisible, elle n'engage plus, dix ans durant, des actions d'envergure de peur que des réformes ne viennent remettre en cause ce credo jacobiniste. Ce sera sa faiblesse, faiblesse dont la conséquence, à court et à moyen terme, sera la perte de toutes les colonies devenues Territoires d'outre-mer ou Etats associés.

Les Sub-sahariens, face à cet immobilisme, réagissent différemment des Indochinois, des Malgaches et des Algériens : à l'insurrection armée transformée par la suite, sauf à Madagascar, en lutte de libération nationale, ils préfèrent couler leur action dans le cadre des institutions. A leur arrivée à Paris, leurs représentants s'étaient, sur suggestion de Houphouët Boigny, affiliés à trois grands partis métropolitains afin d'obtenir le maximum de réformes en leur faveur. Ces partis étaient : la Section Française de l'Internationale Ouvrières (la SFIO), le Mouvement Républicain Populaire (le MPR) et le Parti Communiste Français (le PCF). Rapidement, face aux atermoiements des politiques français quand il s'agit de reconnaître des droits aux Africains, ils se rendront compte que ces partis, plutôt que d'appuyer et de faire aboutir leurs revendications, se servaient plutôt d'eux lors des divergences franco-françaises à l'Assemblée nationale. Aussi, se sentant à l'étroit dans le giron de ces différentes formations, ils décident d'unifier leurs forces en créant un parti politique à l'échelle des fédérations de l'AOF et de l'AEF. L'idée est du Sénégalais Lamine Guèye. Elle sera récupérée par

l'Ivoirien Houphouët-Boigny et aboutira, en octobre 1946, à la création du Rassemblement Démocratique Africain (RDA) avec une section territoriale dans chaque « colonie ». Mais l'idéal unitaire sera un échec : le ministre des Colonies, Marius Moutet, réussit à tenir à l'écart les députés affiliés à la SFIO : Lamine Guèye et Léopold Sédar Senghor du Sénégal, Fily Dabo Sissoko du Soudan Français, Barry Diawandou de la Guinée Française. Le RDA ne regroupa que les élus africains affiliés, comme Houphouët-Boigny, au Parti Communiste. Il aura, par la suite à rivaliser avec un autre regroupement d'élus africains, celui des Indépendants d'Outre Mer (IOM) crée par le Dahoméen Sourou Migan Apithy mais, par la suite, récupéré par le Camerounais Ajoulat et Senghor.

Ainsi, dans la seconde moitié de la décennie 1950, les élus subsahariens au Palais Bourbon se trouvent repartis entre trois groupes parlementaires : la SFIO, le RDA et les IOM. A partir de 1956, le cours des évènements se précipite. Face à l'exacerbation des nationalismes en Indochine et en Afrique du Nord, la France se soucie de maintenir l'Afrique noire hors des turbulences : avec la Loi-cadre adoptée le 23 juin 1956 elle accorde le régime de semi-autonomie aux Territoires d'Outre-Mer. Mais ce nouveau statut sera vite dépassé. En 1958, la IVe République se révèle incapable de résoudre le problème colonial. A la suite d'un coup d'Etat, le Général de Gaulle est rappelé aux affaires. Il propose aux Français une nouvelle constitution qui offre aux Africains le choix entre la rupture de tout lien avec la France ou « l'indépendance dans l'interdependance ». Le 28 septembre 1958, les TOM subsahariens sont placés devant le choix, avec la possibilité de voter OUI ou NON au référendum. Qu'ils aient voté OUI ou NON, tous accèdent à l'indépendance dans le courant de l'année 1960. La colonisation directe prend fin et, avec elle, la présence des députés subsahariens au Palais-Bourbon. Pour Senghor débute une seconde phase de sa carrière politique : la brève expérience de la Fédération du Mali, sujet qui sera également traité dans une autre annexe.

II. LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR, ACTEUR MAJEUR DU PROCESSUS D'ÉMANCIPATION DES COLONIES FRANÇAISES D'AFRIQUE NOIRE.

Léopold Sédar Senghor a, maintes fois, confié être entré en politique à son corps défendant : « Je suis tombé en politique par effraction », aimait-il dire. Cela se vérifie-t-il à la lumière d'un examen de son parcours, des années 1930 à 1945. La réponse à cette question peut être, à la fois, oui et non. Non, si l'on se fonde sur ce qui fait, avant 1939, de sa part, un réel militantisme de gauche et une confidence faite à sa belle-sœur Hélène mais, surtout, sur certains de ses écrits de commande dans lesquels il s'est prononcé sur ce que doivent être les

rapports entre la France et l'Outer-mer après la Seconde Guerre. Oui, si l'on ne considère que ce qui fut son objectif, depuis son arrivée en France : mener une carrière d'universitaire, en enseignant et en écrivant. Les lignes qui suivent jetteront donc un éclairage sur : la manière dont l'homme est « tombé en politique », sa rupture d'avec la tradition des représentants du Sénégal au Palais-Bourbon à son combat pour la réalisation de l'Union Française.

1. La tombée en politique

L'engagement politique ne fut pas totalement absent des préoccupations de Senghor avant 1949. Dans **La Poésie de l'action**, il confie à Mohamed Aziza avoir été, au départ, monarchiste. Par la suite, toujours d'après ses déclarations, son condisciple Georges Pompidou l'a couverti au socialisme et, socialiste, il restera jusqu'à la fin de ses jours. Sa conversion s'est traduite, alors qu'il était professeur au lycée René Descartes de Tours, par le militantisme. En effet, en 1936, le Front Populaire, une coalition des forces de gauche arrive au pouvoir. Beaucoup de mesures sont adoptées allant dans le sens de l'amélioration des conditions de vie et de travail du monde ouvrier. Face à la montée des fascismes avec les raffermissements du pouvoir d'Adolphe Hitler en Allemagne, les intellectuels de gauche se mobilisent. Sans adhérer au Parti Communiste, Senghor va s'intéresser à l'action sociale de la CGT (Confédération Générale des Travailleurs) et se mettre au service des opprimés du système capitaliste : « Plusieurs fois par semaine, à la Bourse du Travail, il enseigne le français et la littérature aux ouvriers. » Le programme politique du Front Populaire, essentiellement orienté vers l'épanouissement de l'homme cruellement ébranlé par la crise économique et financière ne laisse pas indifférent le jeune professeur de lettres : « L'esprit du Front Populaire dont les dirigeants ont des aspirations qui ne sont pas seulement matérielles ne peut que séduire Léopold Senghor. Inspirées de l'humanisme laïque, toutes sortes d'innovations (...) rejoignent les préoccupations personnelles de l'Africain et l'invitent à s'engager plus en avant dans le militantisme ».[1] Et il s'engagera si en avant que, finalement, sous l'influence de ses collègues militants du Front Populaire, il votera, la seule fois de sa vie, peut-être, communiste, lors des élections législatives de 1936, d'après Ernest Milcent et Michel Sordet [2]. C'est sans doute ce militantisme de gauche qui lui inspire, l'année suivante, alors qu'il se trouvait en vacances au Sénégal, la déclaration faite à Hélène Konté, épouse de son demi-frère René : « Je te le dis, il faut qu'un jour le Sénégal soit libre, et je veux être

[1] MILCENT (E) et SORDET (M.) Op.cit. Page 64.
[2] Ibidem.

l'ouvrier de cette indépendance.[1] Voilà qui est assez explicite pour reconnaître que des intentions politiques, la politique n'était pas totalement absente des préoccupations de Senghor. Cela se trouve confirmé par un dernier élément : ses réflexions sur le devenir des rapports entre la France et ses anciennes colonies, réflexions consignées dans la troisième partie de son essai ***Vues sur l'Afrique noire ou assimiler non être assimilé*** rédigé entre 1944 et 1945.

Toutefois, malgré ces trois faits : son engagement aux côtés des forces de gauche, la déclaration faite à Hélène et les propositions concernant l'avenir des rapports entre l'Hexagone et l'Outre Mer, la politique n'était pas la priorité pour Senghor. Qu'on se le rappelle : très tôt, contrairement, à ses aînés Pierre, René et Adrien qui, dans le sillage de Basile Diogoye, s'étaient installés riches commerçants, qui, à Rufisque, qui à Joal ou à Thiès, lui avait choisi d'être « prêtre ou professeur ou, mieux, prêtre et professeur. » Le R.P. Lalouze ayant mis fin à ses ambitions pour la prêtrise, restait le professorat, avec, concomitamment une carrière d'intellectuel. Or, dans ces années de l'entre-deux guerres, tout semble lui réussir sur ce point : il est l'auteur d'une série d'articles sur la négritude, de deux recueils de poèmes sous presse, d'une série de poèmes publiés dans différentes revues. Après avoir enseigné aux lycées de Tours et de Saint-Maur-les-Fossés, il obtient, grâce à Robert Delavignette, le poste de professeur de linguistique à l'Ecole coloniale qui deviendra, plus tard, l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer (EMFOM). Enfin, sa thèse de doctorat d'Etat censée lui faire acquérir une chaire au Collège de France est rédigée aux trois quarts. Et, si tout lui réussissait dans son domaine de prédilection, l'enseignement et la réflexion, une expérience décevante allait l'écarter davantage de la politique : celle qu'il eut en tant que membre de la Commission Monnerville. Cette commission dont il a déjà été question plus haut, avait déposé d'audacieuses conclusions ouvrant à l'émancipation des colonies [2] mais qui furent superbement ignorées par le Gouvernement. Voilà qui fut suffisant pour l'inciter à prendre ses distances vis-à-vis de la politique, pour ne s'occuper que de culture.

---

[1] Idem. Page 69.

[2] Elle prévoyait, en particulier, l'institution du collège unique lors des élections outre-mer, ce qui aurait eu comme conséquence la fin de la suprématie des colons sur les indigènes. Avec le rejet de cette proposition et le maintien du double collège, la France a permi aux Hexagonaux vivant aux colonies et aux minorités de citoyens français assimilés de préserver leurs avantages face aux « citoyens de l'Union Française » dont les droits tardent à être reconnus. Il faudra attendre 1956 pour que le double collège disparaissent ce qui va assurer, au Sénégal, la suprématie du BDS (le parti de Senghor) sur la SFIO de Lamine Guèye et, ailleurs en Afrique Occidentale, l'ascension des sections territoriales du RDA notamment au Soudan français et en Guinée française.

Cependant, la tournure prise par les évènements allait en décider autrement. Dans le second semestre de l'année 1945, Senghor se rend au Sénégal avec une bourse du CNRS pour des recherches sur les poésies orales ouolof et sérère. Les élections pour les députés à la Constituante sont programmées pour le mois d'octobre. La colonie du Sénégal doit élire deux députés. Le Bloc Sénégalais, la section sénégalaise de la SFIO lui demande d'être le colistier de Lamine Guèye. Il commence par refuser, pour des raisons d'ordre personnel certes : la poursuite de sa carrière universitaire et de ses activités intellectuelles ; mais aussi, pour des raisons d'ordre exogène : son appartenance au catholicisme dans un pays à majorité musulmane, un possible rejet de sa candidature par les caciques de la SFIO. Mais, de fortes pressions vont s'exercer sur lui ; celles de Lamine Guèye, qu'appuie sa condisciple du lycée de Saint-Louis, Hélène Konté et celles de la famille qui s'engage à prendre en charge la totalité des frais qu'occasionnerait une campagne électorale. Un dernier élément sera déterminant : le constat de la misère des populations au sortir de la guerre. Senghor finit par accepter d'être le colistier de Lamine Guèye et, à l'issue du scrutin organisé le 21 octobre, il est, dès le premier tour, brillamment élu député des non citoyens. La carrière universitaire prend fin, débute la carrière politique. Celle-ci sera caractérisée par une double rupture et d'intenses combats.

2. Ruptures avec les traditions

Les ruptures dont il est question sont au nombre de deux : rupture avec les manières de représenter des députés sénégalais l'ayant précédé au Palais Bourbon et, en particulier, rupture avec la SFIO.

Le Sénégal, la plus ancienne colonie française d'Afrique noire, possède une longue tradition de vie parlementaire. Alors qu'au Soudan, la résistance armée contre l'occupation étrangère s'est poursuivie jusqu'en 1922, dès 1789, les citoyens des Quatre communes (Gorée, Dakar, Rufisque, Saint-Louis) envoyaient leurs cahiers de doléances aux Etats Généraux, en tant que membres du Tiers Etat. Par la suite, après une lignée de Blancs et de Mulâtres, quatre députés nègres se sont succédé pour représenter la colonie à l'Assemblée Nationale française : Blaise Diagne, Galandou Diouf, Lamine Guèye et Léopold Sédar Senghor. Ce dernier, à la différence des trois premiers, n'était pas né citoyen, n'étant pas natif de l'une des quatre

communes, mais sujet. Cette différence sera déterminante pour sa carrière d'homme d'Etat : il adoptera un comportement radicalement opposé à celui de ses trois prédécesseurs.

Les députés des Quatre Communes étaient citoyens français. Leur électorat n'était pas constitué par la totalité du peuple sénégalais, mais, uniquement par les natifs des quatre villes, électeurs et éligibles aux fonctions de maire et de député.

Leur statut de citoyens français les rendait acquis à la politique de l'assimilation préconisée par la France dans ses possessions d'Outre-Mer ; préconisée certes, mais appliquée seulement quand cela servait les intérêts du colonisateur. Par voie de conséquence, ce statut les coupait du reste du peuple. Dans ces conditions, on peut légitimement se poser la question : une fois élu député, de qui défendait-il les intérêts au Palais Bourbon ? Ce qui est sûr est que, aucun des trois, avant 1945, date de l'extension du droit de vote aux non citoyens, ne retient l'attention pour un acte allant dans le sens de l'émancipation de la colonie du Sénégal, de l'amélioration des conditions de vie des masses rurales. Bien au contraire Blaise Diagne aura laissé un mauvais souvenir à des milliers d'Aofiens, Soudanais et Voltaïques notamment, pour avoir accepté d'être l'agent recruteur de « tirailleurs sénégalais » utilisés durant la Grande Guerre et sur différents fronts comme véritable chair à canon. Certes, il croyait bien faire : estimant que les colonies constituaient une partie intégrante de la République française, il pensait que verser son sang pour sauver celle-ci était le meilleur moyen de se faire octroyer la citoyenneté française. C'était également le point de vue de Galandou Diouf et de bon nombre de Sénégalais « évolués ». Mais le seul résultat appréciable d'un tel engagement fut l'érection des localités de Gorée, Dakar, Rufisque et Saint-Louis en communes de plein exercice, en 1916 et, en 1932, la promotion du député au rang de sous secrétaire d'Etat aux colonies.

En définitive, il ne serait nullement excessif de soutenir que les députés des Quatre Communes furent, sans qu'ils s'en rendent compte[1] des faire valoir de « la mission civilisatrice de la France outre-mer », leur combat pour l'égalité des colonisés avec le peuple de France les ayant amenés à se fourvoyer. Janet Vaillant, biographe de Léopold Sédar

[1] L'énoncé d'un tel jugement n'est possible qu'avec le recul du temps. Peut-être ont-il contribué à la naissance d'un esprit nationaliste sénégalais et, du reste, c'est à eux que les Sénégalais font remonter les origines de leurs actions politiques avec la présentation des Cahiers de doléances des Saint-louisiens aux Etats Généraux de 1789. Cependant, force est de retenir que ces députés ne se sont pas intéressés au sort de la majorité du peuple sénégalais. C'est ce qui fit la faiblesse du dernier d'entre-eux, Lamine Guèye, face à Senghor surnommé « le Député de la brousse ».

Senghor aide à se faire une idée de ce qu'ils furent réellement : des nègres assimilés soucieux de faire constater et apprécier la réussite de leur assimilation ; tel, elle nous fait découvrir Lamine Guèye, le dernier député des Quatre Communes : « ... lui-même donnait l'impression d'être « très Troisième République ». Grand, élégant, le verbe raffiné, Guèye goûtait les charmes de sa vie d'éminent parlementaire à Paris. Il appréciait les soupers fins avec des hommes politiques français connus ».[1] Dans ces conditions, rien d'étonnant qu'il ait perdu tout contact avec les réalités de l'Afrique noire au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, comme purent s'en rendre compte, à leurs dépens, deux étudiants sénégalais, André Guillabert de Montpellier et Abdoulaye Ly de Toulouse : « Ils avaient appris par des appels téléphoniques que Guèye, de retour de Dakar à Paris pour la première fois depuis la fin de la guerre, souhaitait les rencontrer.

« Excités à l'idée de discuter de l'avenir avec ce personnage presque mythique, ils avaient réuni l'argent du billet de troisième classe et pris le train de nuit pour Paris. Ils se sont rendus à l'élégant hôtel du Rond-Point des Champs Elysées où Guèye séjournait. Celui-ci les a reçus dans sa suite et s'est mis à leur raconter des anecdotes à propos de tous les ministres et fonctionnaires qu'il avait vus lors de sa visite : il avait rencontré Guy Mollet, Vincent Auriol et Marius Moutet et avait été invité à des réceptions dans les restaurants les plus huppés de Paris. Après les avoir entretenus ainsi pendant un quart d'heure, Guèye s'était levé et les jeunes gens s'étaient retrouvés mis à la porte dans la nuit parisienne. Pas un mot sur l'avenir de l'Afrique » ; d'où cette réflexion de Guillabert : Lamine Guèye paraissait « un courtisan d'une autre époque. » [2] Par son comportement, Léopold Sédar Senghor va se différencier radicalement de ses trois prédécesseurs. Mais ce ne sera pas seulement par le comportement qu'il va se démarque d'eux.

3. La rupture d'avec Lamine Guèye et la SFIO

Elu député en 1946, Léopold Sédar Senghor fera ses premiers pas en politique sous l'égide de Lamine Guèye au sein du Bloc Sénégalais, section territoriale de la SFIO. A la vérité, il s'y sentait à l'étroit. Aussi le quittera-t-il deux ans plus tard pour fonder son propre parti, le Bloc

[1] Op. cit. Page 268. La réalité, « Lamine Guèye était issu d'un monde différent, celui de la ville et des Franco-Africains. N'était pas intéressé par les campagnes électorales harassantes et n'avait que faire de rechercher le soutien des paysans », poursuit Janet G. Vaillant (Op. cit. Page 270).
[2] Ibidem.

Démocratique Sénégalais (BDS). En effet, l'homme avait de sérieux griefs, aussi bien contre le Bloc Sénégalais que contre la SFIO.

D'abord, contre le Bloc Sénégalais. Au sein de cette formation politique, Lamine Guèye régnait en maître absolu. Ayant substitué aux textes fondamentaux du Parti, statuts et règlement intérieur, sa seule autorité, il érige le népotisme, le favoritisme et le clientélisme en principes d'administration et de gestion. Dans cet ordre d'idées, Senghor devait se limiter à jouer les seconds rôles constamment en butte aux brimades et humiliations des caciques constituant autour du leader un véritable clan. Le non respect de la démocratie dans les prises de décision et les nominations lui fera écrire ; « les forces du Parti outre mer étaient mobilisées *ad majorem Lamini gloriam fortunamque* », dans sa lettre de démission adressée à Guy Mollet, Secrétaire Général de la SFIO.

Ensuite, contre le SFIO. Léopold Sédar Senghor reprochera à cette formation métropolitaine ce que, quelques années auparavant, son ami Césaire reprochait au PCF : les partis métropolitains, loin de lutter pour promouvoir l'émancipation des peuples colonisés utilisant ces derniers uniquement à des fins électoralistes.

Cependant, rompre avec Lamine Guèye sans pour autant compromettre sa carrière politique relevait d'une réelle gageure : au Sénégal, l'homme jouissait d'une grande notoriété au sein de l'élite francisée, notamment dans les Quatre Communes ; tous les responsables administratifs de la colonie lui étaient acquis car beaucoup lui étaient redevables d'un appui dans le cadre de leur carrière outre-mer ; en France, il était bien introduit dans les milieux de la SFIO.

Pour ces différentes raisons, Senghor allait agir en prudence. Dans un premier temps, il réussit à obtenir l'autorisation de constituer un courant au sein du B.S., courant qui aura, comme organe, le journal **la Condition humaine**. Dans un second temps, ce sera la rupture définitive après qu'il se fut constitué autour de sa personne un noyau de mécontents que les maladresses de Lamine Guèye allaient précipiter dans ses bras : Ibrahima Seydou Ndaw de Kaolack et Mamadou Dia, en particulier. La rupture est matérialisée par la lettre de démission adressée au Secrétaire général de la SFIO et reproduite dans **Liberté 2** sous le titre ***Lettre à Guy Mollet.***

III.. L'ACTION DU DÉPUTÉ SENGHOR, AU SÉNÉGAL ET EN A.O.F., APRÈS LA RUPTURE AVEC LAMINE GUÈYE.

Après la rupture, Senghor crée son parti, Bloc Démocratique Sénégalais (B D S) et assigne à son action un triple objectif : consolider les assises de la nouvelle formation politique, constituer, au Sénégal, un front commun contre la colonisation grâce à l'unification des différentes forces politiques, procéder, à l'échelle de l'A.O.F., au même regroupement.

1. La consolidation des assises de la nouvelle formation politique

Le Bloc Sénégalais s'était sclérosé, se coupant des masses, empêchant l'exercice de la démocratie en son sein, se laissant miner par les maux que Senghor eut à lui reprocher. Ce sera de ces tares que ce dernier cherchera à préserver le B.D.S. Tout de suite, la nouvelle formation politique va s'ouvrir à trois catégories de militants : les ruraux, les ouvriers et les petits fonctionnaires. Pour mieux l'implanter, Senghor va s'appuyer sur les chefs religieux, de Touba et de Tivaouane en particulier, sur les chefs de « tribu », mais également sur les paysans qui, dans le courant des années 1950, ont gardé de lui le souvenir du « député en kaki » sillonnant la brousse pour informer, et former. Et, tout comme à la base, au sommet également le parti évite la sclérose : régulièrement, les instances et organes statutaires sont convoqués. C'est ainsi que, de 1948 à 1956, date de disparition du BDS avec sa fusion avec d'autres partis politiques pour constituer le Bloc Populaire Sénégalais (BPS), six congrès ordinaires ont été convoqués et à chaque congrès, Senghor a tenu à rappeler les grandes orientations et à préciser les objectifs à atteindre à travers un Rapport moral prononcé devant les congressistes.

2. La constitution d'un front commun contre la colonisation

Toujours soucieux d'éviter la sclérose, Senghor va ouvrir le B.D.S. à l'élite intellectuelle montante en accueillant, en son sein, des intellectuels qui, au départ, lui étaient hostiles : Abdoulaye Ly, Amadou Makhtar Mbow, Falilou Diop, Djibril Diaw, Abdoulaye Sadji... L'ouverture ne se limitera pas à l'accueil d'individualités au sein du parti : elle débouchera sur la fusion avec d'autres partis à la suite du dernier congrès du B. D. S tenu à Thiès en août 1956 : l'Union Démocratique Sénégalaise (UDS) de Doudou Guèye, le Mouvement Autonome de Casamance (MAC) d'Assane Seck et le Mouvement Populaire Sénégalais

(M.P.S.) d'Abdoulaye Thiaw se sabordent pour constituer, avec le B.D.S., le Bloc Populaire Sénégalais (B P S). L'unification des forces politiques aurait été totale si Lamine Guèye et Cheikh Anta Diop l'avait acceptée sans se renier comme le leur proposait Senghor.

Les élections de mars 1956 constatent l'irrésistible ascension du BPS qui, avec 78 % des suffrages exprimés remporte 47 sièges à l'Assemblée territoire sur 69. Cela amène Lamine Guèye à repenser sa politique et à faire un pas vers Senghor, toujours disposé au dialogue et à l'accord conciliant. Le 27 juin eut lieu la réconciliation au cours d'un meeting resté historique au stade municipal de Dakar et le 8 avril 1958, le BPS et le Parti Sénégalais d'Action Sociale, avatar du B.S.) fusionnent pour donner naissance à l'Union Progressiste Sénégalaise (UPS). Ainsi, à l'approche d'échéances décisives, l'unité politique était réalisée au Sénégal grâce à ce credo cher à Senghor : le dialogue et l'accord conciliant. Aussi, quand il s'agira d'opter pour le OUI ou le NON au référendum de septembre 1958, seul, Cheikh Anta Diop et Majhemout Diop Chef du Parti Africain pour l'Indépendance (PAI) d'aubédience marxiste-léniniste resteront en marge du processus qui aboutira à l'indépendance du Sénégal, après l'éphémère expérience de la Fédération du Mali.

3. L'unification des partis et regroupements de partis à l'échelle de l'A.O.F.

Si Senghor a réussi la consolidation des assises du BDS et, par la suite, sa fusion avec d'autres partis politiques sénégalais pour constituer un front commun contre la colonisation, son bilan pour une unité des forces politiques à l'échelle de l'Afrique fut, sinon nul, du moins très mitigé à cela une raison fondamentale : il déployait son activité sur un terrain déjà investi et occupé par celui qui demeurera son rival de tout temps : Félix Houphouët-Boigny. L'unité politique de l'Afrique subsaharienne sous domination française aurait pu être réalisée à Bamako, en octobre 1946. En effet, Lamine Guèye, doyen des élus ultramarins avaient lancé l'idée d'un vaste regroupement des partis. Le projet fut un échec, à cause des rivalités entre le PCF et la SFIO. Finalement, de la rencontre de Bamako naquit le Rassemblement Démocratique Africain (RDA) sous la houlette de Houphouët-Boigny, affilié au P.C.F. Aucun élu socialiste n'en faisant partie. Cela eut, comme résultat, ce qui a été déjà signalé plus haut : le regroupement des élus africains au sein de trois entités politiques : la SFIO, le RDA et les IOM.

Ce paysage politique sera bouleversé à partir de 1956, avec l'adoption de la Loi Cadre et de ses décrets d'application. Loi et décrets possèdent de quoi donner satisfaction aux élus ultramarins avec la création, à l'échelle de chaque territoire, d'un conseil de gouvernement dont le vice-président et les ministres sont des indigènes. Cependant, ils créent une grande frustration car ils consacrent la dislocation des deux grandes fédérations alors que les députés, à l'exception notoire de Houphouët Boigny et de Léon M'ba, étaient tous favorables à leur maintien. Cette frustration va provoquer des réactions unitaires. Les députés affiliés à la SFIO se retrouvent à Conakry du 11 au 13 janvier 1956 et fondent le Mouvement Socialiste Africain (MSA) avec, comme président, Lamine Guèye et, comme Vice Président, Fily Dabo Sissoko. Leur intention n'est pas de rompre avec les socialistes français mais de se donner plus d'autonomie dans leurs actions. Le même élan unitaire conduit Senghor à élargir le cadre des IOM. Aux mêmes dates que la rencontre de Conakry, il convoque à Dakar les élus non affiliés à la SFIO ni membres du RDA et, avec eux, il crée la Convention Africaine (CAF) qui se choisit, comme Secrétaire général, le Dahoméen Alexandre Adende. A partir de ce moment, le paysage politique africain se trouve remodelé pour être constitué par trois forces politiques : le MSA, la CAF et le RDA.

Senghor, fédéraliste, prend l'initiative de les regrouper pour empêcher le succès de la balkanisation ébauchée par la Loi Cadre. Lors de la rencontre à l'issue de laquelle fut créée la CAF, les participants avaient émis le voeu de voir le RDA accepter de contribuer à la dynamique unitaire lors de son 3ème congrès interterritorial qui eut lieu à Bamako le 25 septembre 1957. Cela n'eut pas lie, le RDA étant divisé entre le courant minoritaire des « balkanisateurs » et le courant majoritaire des fédéralistes dont Ahmed Sékou Touré de Guinée et Modibo Kéïta du Soudan. Les élus africains se retrouvent le 15 février 1958 dans la salle Colbert du Palais Bourbon. C'est, encore, l'échec, à cause de l'intransigeance de Houphouët Boigny. Apparemment, pour une question de sigle, mais en réalité, parce que le député de la Côte d'Ivoire n'a jamais voulu de l'unité. Les élus du RDA ne rejoindront pas les fédéralistes qui, toutefois décident de la création du Parti du Regroupement Africain (PRA) né de la fusion du M.S.A. et la CAF. C'est donc face à deux regroupements d'élus africains, le RDA et le PRA que Charles de Gaulle, de retour aux affaires à la suite des événements d'Alger, se trouve. Au mois de juin 1958 il constitue le dernier gouvernement de la IVè République. Senghor en est exclu, Houphouët-Boigny en fait partie et, fort de son titre de ministre d'Etat, fait triompher, auprès du Président du Conseil, son point de vue personnel contre le point de vue de la quasi-totalité des élus africains, RDA compris, tous acquis au

fédéralisme. Son objectif, du reste avoué : que la Côte d'Ivoire ne soit pas la vache laitière des colonies pauvres comme le Soudan ou la Haute Volta. En effet, la Constitution que de Gaulle s'apprête à soumettre à l'Hexagone et à l'Outre-Mer le 28 septembre 1958 prolonge l'idéal de la Conférence de Brazzaville et les dispositions des décrets d'application de la Loi Cadre : d'une part, elle exclut toute possibilité d'évolution vers l'indépendance[1], d'autre part, elle entérine la dislocation de l'AOF et de l'AEF. Toutefois, Senghor réussit à assoupir les données. Par l'intermédiaire de son ami Georges Pompidou, directeur de cabinet de Charles de Gaulle, il réussit à introduire un amendement ouvrant la voie à la possibilité d'être membre de la Communauté franco-africaine, de se fédérer avec d'autres territoires membres et d'évoluer vers l'indépendance. C'est ce qui lui permit, après la défection de la Haute Volta et du Dahomey, de constituer, avec la République Soudanaise, la Fédération du Mali sur les cendres de l'AOF avec une politique inspirée par un parti né de la fusion de l'UPS et de l'US-RDA : le Parti de la Fédération Africaine, (PFA).Cependant, tout comme la Fédération du Mali,le PFA aura une destinée éphémère, cessant d'exister dans la nuit du 19 au 20 août 1960 après la proclamation du Sénégal à la suite de sa rupture avec le Soudan.

CONCLUSION

Léopold Sédar Senghor a déclaré etre tombé en politique à son corps défendant. Les fits incitent à le croire : sa préoccupation pour sa double carrière d'enseignant-chercheur et de poète au lendemein de la guerre, son comportement vis-à-vis de la Comission Monnerville. Cependant, dès les années 1930, il avait confié le vœu d'être un jour l'artisan de l'indépendance du Sénégal et, en 1944, abondant dans le même sens que Robert Delavignette, il avait esquissé le contour d'un nouvel ensemble franco-africain. Par conséquent, devenu député, s'est-il senti à l'aise au Palais-Bourbon pour défendre ces idées qui lui étaient chères : l'évolution des territoires d'Outre-Mer vers plus d'autogestion dans le cadre d'un vaste ensemble francophone, la défense et l'illustration des valeurs de la négritude, le fédéralisme. Député, Senghor retient l'attention par ses ruptres d'avec certaines pratiques et par un constant souci de constituer un front commun contre la colonisation.

[1] Le référendum proposait de choisir entre le OUI et le NON. Le OUI supposait l'acceptation de « l'indépendance dans l'interdépendance » au sein de la Communauté Franco-Africaine. Le NON, l'indépendance considérée comme une sécession dont la France tirerait toutes les conséquences. L'on sait ce qu'il advint à la Guinée pour avoir choisi de faire voter NON le 28 septembre 1958 : un gel total des relations avec la France qui ne prit fin qu'avec l'élection de Valéry Giscard d'Estaing à la présidence de la République Française.

ANNEXE II

COLONISATION FRANÇAISE ET CRÉATION POÉTIQUE : DES RAISONS D'UNE RUPTURE

Senghor a commencé à versifier alors qu'il fréquentait le Cours Secondaire Laïc de Dakar. C'était à la fin des années 1920. Cependant, ses premiers poèmes légués à la postérité datent des années 1930, des poèmes de jeunesse. Il les a jugés peu nègres, peu ou pas marqués du sceau de la négritude. Il ne pouvait en être autrement si l'on tient compte du contexte dans lequel ils ont été élaborés : le contexte colonial et son corrolaire, la tentative et la tentation d'assimilation du colonisé au colonisateur. C'est dans ce contexte que se sont développés, dans les colonies françaises, deux types de poésies : la poésie doudou [1] et la poésie de décalcomanie, [2] une poésie populaire et une poésie élitiste.

Au terme de son expansion outre-mer, si l'on excepte les confettis d'empire éparpillés dans le Pacifique, la France s'est solidement installée en trois régions du globe : les îles de la mer des Caraïbes, celles de l'Océan Indien et l'Afrique subsaharienne. C'est dans les îles de la mer des Caraïbes et, singulièrement, dans les Petites Antilles françaises (Guadeloupe, Martinique) que s'est développée la poésie doudou. Trois traits la caractérisent : l'insouciance de ses créateurs, le recours au créole fréquemment et le thème de la nostalgie.

D'abord, l'insouciance des créateurs. Ces derniers ne sont pas des universitaires, mais de jeunes désœuvrés des milieux populaires. Avec l'abolition de l'esclavage, ils ne sont plus, comme l'étaient leurs ancêtres, astreints aux travaux serviles dans les champs de canne à sucre. Mais leur île est une colonie dont la métropole se soucie fort peu comme cela ressort de la lecture de certains textes de Césaire. Une mentalité d'esclave continue à les habiter qui leur fait croire au fatalisme de leur condition de damnés. Ils auraient dû se révolter. Ils ne le font pas. Et pourtant, ils aiment manifester, bruyamment, leur présence au monde, d'où ce paradoxe que note Césaire dans **Cahier d'un retour au pays natal**. [3] Qu'ils soient « insoucieux de dompter » peut ne pas, à priori, leur être reproché. Mais qu'ils ne jouent pas « le jeu du monde », voilà qui les maintient aliénés. A ces jeunes, peu suffit : une guitare, une noix de coco, un doudou.

---

[1] Poésie amoureuse composée en créole.

[2] Expression utilisée par Léon G. damas dans le n°1 de la revue **l'Etudiant noir** pour fustiger la poésie faite d'imitation aux Antilles. Auparavant, Etienne Lero, dans la revue **Légitime Défense** avait dénoncé avec force ce qu'il a nommé « Misère d'une poésie » : la poésie antillaise faite de mémotisme.

[3] Editions Présence Africaine, 1971, page 33 : « Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnement passé à côté de son cri... de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette. »

Ensuite, le recours au créole. La poésie doudou, par opposition à la poésie élitiste martiniquaise fondée sur le mémitisme, est une poésie populaire. Ses auteurs, n'ayant pas fréquenté l'école, ou n'ayant pas poussé des études assez loin, ne maîtrisent pas suffisamment le français pour créer des poèmes selon les normes académiques. Au fait, leurs créations sont plus des chansons que des poèmes. Mais cela se comprend aisément : dans les sociétés négro-africaines, Senghor l'a fait remarquer à plus d'une reprise, la poésie ne se dissocie pas du chant. Ainsi, avant les Raphaël Confiant et les Patrick Chamoiseau, la Martinique a connu une littérature exprimée en créole. En voici une illustration :

Adieu madras
Adieu batou
Adieu doudou
Adieu collier-choux
Doudou à moi
Lika partie
Hélas hélas
C'est pour toujours

Cependant, l'utilisation du créole n'est pas exclusive, comme en témoigne le morceau

Ma doudou est partie tout là-bas
De l'autre côté de la mer qui est devant moi
Sur ma tête il y a toujours le soleil
Mais là-bas c'est sûrement pareil

Il y a longtemps
Bien longtemps que je suis là
Alors je lui dis
Pourquoi tu es partie.

Enfin, le thème de la nostalgie. Les deux poèmes – chants ci-dessus cités en constituent l'illustration. Le premier est placé sous le signe du départ et le rêve de tout Martiniquais est de partir pour la France. Mais, s'il y a beaucoup d'appelés, peu réalisent le rêve. Et ce poème était chanté par la foule de ceux qui auraient bien voulu embarquer, mais qui ne le peuvent ; la foule de ceux qui venaient assister au départ d'un bateau pour Le Havre, Bordeaux ou Nantes. Lorsque le vaisseau appareillait et avant que les passagers ne fussent hors de portée de voix et de vue, accompagnateurs ou simples badauds l'entonnaient, un mouchoir blanc à la main s'élevant et s'abaissant, rythmant le texte en guise de signe d'adieu. La première partie du

poème évoque la bien-aimée qui s'en va, la suggérant à travers des mots comme « madras »[1], « doudou »,[2] et l'expression « collier-choux » [3] La deuxième partie constate la séparation d'avec l'être aimé et la tristesse que cela engendre.

Départ, nostalgie, séparation : ces trois thèmes sont repris dans le second poème-chant sous un nouvel éclairage, exprimés en un français courant et châtié. Il n'est pas chanté sur le quai, mais partout ailleurs, inspiré qu'il est par la solitude dans lequel l'amant est plongé après le départ de sa doudou et la poignante question que ce départ amène à poser.

Ainsi, la colonisation française aux Antilles a donné naissance à une forme de poésie populaire appelée poésie doudou, expression du désœuvrement et du manque de soucis des jeunes gens issus des milieux populaires. Cependant, comme partout ailleurs dans ses colonies, la France ne s'est pas limitée à une exploitation des îles. Elle y a également jeté les germes d'une œuvre civilisatrice outre-mer : pour mieux asseoir sa domination, certes, mais aussi, et peut-être indirectement, pour permettre aux descendants d'esclaves de se réaliser comme libres, elle a introduit l'école. Mais une école élitiste, principalement ouverte aux enfants d'une bourgeoisie constituée de békés (Français installés aux Antilles) de mulâtre et de quelques petites fonctionnaires nègres. [4] Une école à laquelle sont assignés deux objectifs clairement affirmés : former des auxiliaires pour aider à administrer l'empire colonial et assimiler le colonisé en le convainquant de son infériorité et de la nécessité pour lui de tout mettre en œuvre pour devenir « la pâle copie » de l'homme blanc. Et l'objectif sera atteint, ne serait-ce que dans un premier temps, singulièrement à Haïti, aussi paradoxal qui cela puisse paraître si l'on sait que cette île des Grandes Antilles est la première possession française outre-mer à s'être affranchie de la tutelle de Paris : « Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croit en son humanité ».[5]

---

[1] Madras : du nom d'une ville située en Inde, le madras est étoffe faite de soie et de coton, de couleurs vives. Dans le texte, il désigne le mouchoir de tête que les élégantes Antillaises savaient porter avec charme particulier.
[2] Mot familier pour désigner une jeune femme aimée.
[3] Peut-être le collier de fleurs si fréquemment porté aux Iles.
[4] Aimé Césaire sera de ces derniers et affirmera à plusieurs reprises son mépris pour les fils de « békés ».
[5] CESAIRE (Aimé). **Cahier d'un retour au pays natal**. Op. cit. Le mimétisme littéraire français se note également dans les colonies françaises de peuplement comme furent le Canada et la Réunion. Le tome 2 de **Littérature française** des éditions Larousse, sous la direction de Antoine Adam, Georges Lerminier et Edouard Morot-Sir, Paris 1968, informe suffisamment sur ce point. Ainsi, on y lit, à propos du Canadien François-Xavier Garneau (1809-1866) : « (il) poursuit un destin patriotique : il veut rendre aux siens leur fierté nationale en évoquant leurs gloires passées. Il publie son **Histoire du Canada** de 1845 à 1848, la complète en 1862, la remanie plusieurs fois. Michelot lui enseigne à mettre au centre de son récit la grande figure du peuple, Augustin Thierry à chercher une clef dans l'antagonisme des races. » (Page 389). Et, à propos de Louis Fléchette (1839-1908) : « (il) a dominé la génération suivante ; sa **Légende d'un peuple** (1889) lui a valu, premier au Canada, un

Cependant, les conséquences de la politique d'assimilation culturelle sur la littérature ne se constatent pas uniquement à Haïti, à la Martinique, à la Guadeloupe ou la Guyane. Elles se notent également en Afrique noire[1] où le mimétisme mène le poète sénégalais Birago Diop à imiter Verlaine ou le Malien Mamadou Gologo à rimailler.

De Birago Diop, ce petit joyau bien ciselé [2]

Vernale
Un sanglot qui se brise
Meurt dans un parfum de lilas
Une chimère hier exquise
Laisse mon cœur bien las

L'odeur seule persiste
Sur un bouquet déjà fané
Et mon cœur est triste triste
Comme une cour de damné
J'avais fait un beau rêve
Rien qu'un peu d'amour aujourd'hui
Mais comme une bulle qu'on crève
Mon rêve s'est enfui

L'auteur de **Leurres et Lueurs** ne dissimule nullement son imitation des classiques français : il intitule la deuxième partie de son recueil : ***Décalques*** comme pour bien signifier qu'il

---

prix de l'Académie française ; elle imitait **La Légende des siècles**, comme, dès ses débuts, sa **Voix d'un exilé** imitait **Les Châtiments**, comme tous ses recueils ne cessent d'imiter Hugo, non sans un certain savoir-faire. Et c'est encore Hugo quand ce n'est pas Lamartine, que pastichent ses émules et rivaux, William Chapman (1850-1941) : « Sa facture ressemble à celle des maîtres dont il nourrit sa névrose (il est, du reste, mort dans un asile.), Baudelaire, Verlaine... « poète-maudit » du Canada, il fraie des voies neuves, que l'on suivra beaucoup plus tard. » (Page 390). Pour ce qui est du cas de la Réunion, limitons-nous au constat suivant : « A la Réunion, en revanche la littérature, comme celle des Antilles du XIX^{è} siècle, fait tout à fait corps avec celle de France. Bornons-nous à noter que l'élégiaque Bertin, sous l'Ancien Régime, ressemblait, par sa sensibilité voluptueuse, à ses frères des îles tropicales, le Guadeloupéen Léonard ou son voisin de l'île de France, Parny, et que plus tard le prestige de Leconte de Lisle a fait durer l'orientation parnassienne dont tout ce secteur du monde. » (399).
En définitive, la France, peut-être à la différence de l'Angleterre si l'on sait que le cas Amos Tutuala, auteur du livre **L'Ivrogne dans la brousse** était inimaginable dans une colonie française, à, partout où elle s'est installée, engendré un mimétisme littéraire. Seulement, ce mimétisme sera différemment jugé. Selon qu'il se manifeste dans une colonie de peuplement, le mimétisme littéraire ne prête pas à conséquence : des Français expatriés, ne possédant pas encore de repères dans leur nouvelle terre d'accueil, ne peuvent que prolonger les courants existants en métropole. Dans les colonies d'exploitation, il en va autrement dans la mesure où le mimétisme se ramènera à la manifestation d'une aliénation intellectuelle méprisant le modèle autochtone pour concevoir le modèle blanc comme exemple à reproduire.

[1] Toutefois dans ce cas, il ne s'agit pas des effets de l'assimilation mais plutôt des conséquences d'une formation au terme de laquelle les auteurs n'ont pas éprouvé la nécessité de s'affranchir des modèles français comme le feront ultérieurement les poètes de la négritude.

[2] DIOP (Birago) .- **Leurres et Lueurs**. Paris, Présence Africaine, 1960. Page 13.

reproduit des modèles. Des reproductions réussies sans commune mesure avec les maladresses d'écolier de Gologo qui se rappelle quand même quelques rudiments du vers français comme dans ces deux strophes du poème ***Mon cœur est un volcan***[1]

Mon cœur condamne le vacarme stérile
Qui nuit et jour l'empêche et s'écouter.
Il voudrait secouer tout ce qui est inutile
Afin de s'entendre battre et de ne plus douter.

Mon cœur est comme une froide tanière
Abritant le fauve mâle et taciturne
Qui, pensant et remuant une idée rancunière,
S'adonne au rythme d'une joie sans ristourne.

Toutefois, c'est réellement à Haïti que le phénomène du mimétisme littéraire [2] a atteint un niveau non égalé ailleurs[3]. En effet, sur cette île des Grandes Antilles, de 1804, date de la

---

[1] GOLOGO (Mamadou).- **Mon Cœur reste un volcan**. Bamako, Editions Donnya. Page 6.

[2] Il existe d'intéressantes études sur la littérature haïtienne dont la volumineuse **Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes** de Raphaël Berrou et Pradel Pompilus, Port-au-Prince, éditions Caraïbes, 1975-1977. Entreprenant la publication des trois tomes de cette étude qui totalisent 2280 pages, les auteurs se proposent, comme objectif, de répondre à deux questions : « Y a-t-il une littérature haïtienne ? Si oui, qu'est-ce qui la caractérise et qu'est-ce qui la distingue de la littérature française ? » La lecture de cette **Histoire de la littérature haïtienne** peut-être complétée par celle de **Histoire de la littérature haïtienne de l'indépendance à nos jours**, de Gislain Gouraige, (Editions de l'Action Sociale, Port-au Prince, 1982) et davantage, par deux études modestes par leur volume mais denses par les informations qu'elles contiennent : **Procédés d'écriture** de Kaïd Omar Armel, disponible sur la toile (www.centerblog.net), et le mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies de Jean Rosier Descardes, **Francophonie en Haïti**. **Etat des lieux et perspectives**. Soutenu en 1999 à l'Université de Paris V René Descartes, également disponible sur la toile.

[3] Jean Rosier Descardes, dans son étude, informe sur la manifestation du mimétisme littéraire haïtien à travers les âges : « On peut aussi faire remarquer que la littérature haïtienne a connu une évolution analogue à celle de la littérature française. En effet, celle-ci s'est renouvelée au XIX^{è} siècle, grâce à des écoles successives, nées par opposition les unes aux autres. Par exemple, le Romantisme s'est voulu l'antithèse du Classicisme, le Parnasse à son tour a renié le Romantisme et le Symbolisme enfin s'est insurgé contre le mouvement parnassien.« Chez nous, l'Ecole de 1936 s'est opposée aux Pionniers, l'Ecole Patriotique pense que le Cénacle des Frères Marx et Ardoin n'a pas tenu sa promesse de doter le pays d'une littérature autonome. La Génération de la Ronde refuse la poésie trop militante de leurs prédécesseurs et se propose d'écrire une littérature franco ou humano-humanitaire qui puisse plaire à la fois à tous les nationaux et à tous les francophones de la terre. Le mouvement indigéniste condamnera cette ouverture, ce relâchement de la corde nationaliste et traitera les confrères de la Ronde de « poètes évadés » ou de « poètes égarés sur le terre d'Haïti » (*Op. cit. Page 15*). Puis, citant « le plus grand poète du plus grand mouvement littéraire haïtien », Etzer Vilaire, Descardes aide à comprendre le paradoxe d'une littérature qui, voulant s'affirmer s'est inféodée : « après avoir condamné le réalisme primaire de ses devanciers qui recherchaient un palmiste au bout de méchantes rimes, dans des vers décousus où le bon sens et la langue française sont tour à tour et quelquefois en même temps violés avec une fougue toute tropicale », Vilaire « dévoile le grand rêve de sa vie » quand il écrit : « C'est l'avènement d'une élite haïtienne dans l'histoire littéraire de la France, la production d'œuvres fortes qui puissent s'imposer à l'attention de notre métropole intellectuelle ; faire avouer que nous n'avons pas toujours démérité d'elle (...) Et mon chagrin le plus profond, c'est de voir à quel point mes compatriotes s'écartent de ce haut idéal, dans leur désir irréfléchi d'imposer une littérature autonome. Ils ne s'aperçoivent pas qu'à force de rechercher une originalité de surface et factice, d'imprimer un caractère de réalisme purement local, étroit et banal à des œuvres impuissantes et avortées, ils mettent à la mode un langage bâtard qui n'est tout à fait le patois créole, ni surtout le français (*Ibidem*).

proclamation de son indépendance [1] à 1915, date de son invasion et de son occupation par les Etats-Unis d'Amérique [2] et même au-delà, jusqu'en 1946, les écrivains se sont fait un point d'honneur de reproduire tous les mouvements littéraires français amenant ainsi à se succéder : le néo-classicisme (1804-1836), le romantisme avec ses trois phases,[3] l'indigénisme (1915-1946) ; d'où le constat de Joseph Désir, professeur de français et auteur de **l'Epreuve de littérature haïtienne au baccalauréat**:[4] « D'ailleurs, c'est au contact des littératures d'Europe que nos écrivains ont fait l'expérience de l'art d'écrire et son parvenus à perfectionner leurs talents. C'est donc avec fierté qu'ils se sont réclamés des systèmes littéraires éprouvés en France. En effet, dès l'époque des pionniers, la mode consistait à demander aux classiques français, des modes de pensée et d'expression. Par exemple, des classiques, ils ont appris le goût des allusions mythologiques, de la périphrase, du mot noble et du sens de l'universel ; ils ont hérité des romantiques le goût du pittoresque, de l'emphase, de l'extraordinaire ; des parnassiens le goût des images éclatantes, la pratique des genres à forme fixe, la hantise de l'art gratuit ; des symbolistes, le secret des correspondances et des symboles. »[5]

Comment en est-on arrivé à cette forme d'aliénation intellectuelle de la part d'un pays qui a conquis son indépendance les armes à la main ? La réponse à cette question est révélée par la manière même dont cette indépendance a été exploitée une fois acquise. La victoire sur le colonisateur a été possible grâce à une coalition entre Nègres, non plus esclaves, mais tout de

---

[1] L'indépendance de l'île a été proclamée le 1er janvier 1804 par le Général Jean-Jacques Dessalines après que les troupes de Napoléon 1er eurent arrêté et déporté en France, au Fort de Joux où il devait décéder en 1803, le Général Toussaint Louverture, âme de la rébellion qui cimenta, momentanément, l'unité entre Mulâtres et Nègres contre le colonisateur français.

[2] De 1859, date du renversement de l'empereur Faustin 1er, un nègre, par le Mulâtre Nicolas Geffrard, à 1910, « le pays, gouverné exclusivement par des mulâtres, connut une période de relative prospérité. Les Etats-Unis déjà présents en République Dominicaine, commencèrent alors à s'intéresser à cette île prometteuse et occupèrent militairement Haïti le 28 juillet 1915. Ils y restèrent jusqu'en 1934. »(Kaïd Omar Amel, *op.cit*. p. 6). Descardes fait noter, à propos de cette date : « Tous les poètes de la génération de 1946 se sont servis du Surréalisme pour faire éclater leur colère. Dans **la Ruche**, organe de la nouvelle génération dirigée par René Depestre, on peut lire : « André Breton a conquis nos cœurs, et il a rallié nos sympathies pour le surréalisme qui est non seulement une entreprise de libération des richesses psychiques du cerveau humain, mais aussi un mouvement antifasciste qui n'a jamais manqué d'affirmer sa fin dans les aspirations légitimes vers la justice sociale et la liberté. » (*Op. cit.* Page 13). Et Descardes de poursuivre : « Le surréalisme (...) va inspirer les poètes haïtiens du temps qui s'interrogeront sur leurs origines, leur société et le monde qui les environne. Dans les numéros consacrés au ***Surréalisme et Révolte en Haïti***, la revue **Conjonctions** montre l'influence de ce mouvement et offre à la dégustation de ses lecteurs des textes de grands écrivains comme Hamitton Garoute, Raymond Chassagne, Philippe Thoby-Marcelin, Georges Castera fils, René Philoctète, Antony Phelps ou René Dépestres... » (*Ibidem*).

[3]Les différentes phases du romantisme haïtiens sont : l'Ecole de 1836 ou la naissance du romantisme haïtien (1836-1860), l'Ecole Patriotique ou l'épanouissement du romantisme haïtien, la génération de la Ronde ou l'Apogée du romantisme haïtien (1898-1915).

[4] Port-au-Prince, Editions La Sauvegarde, Collection La Renaissance, 1993.

[5] Op. cit. Page 144.

même asservis et Mulâtres constituant une oligarchie brimée par les Blancs. Mais, une fois la révolution achevée, les Mulâtres ont eu hâte de marquer toute leur différencie d'avec les Nègres qu'ils méprisent et la manifestation de cette différenciation sera l'adoption, sans discernement aucun, de tout ce qui est français, en commençant par la langue comme le fait remarquer Pradel Pompilus : « Quand nos ancêtres se sont rendus indépendants en 1804 et qu'ils ont voulu faire connaître au monde, dans un acte d'indépendance solennel, leur détermination à vivre à jamais séparés de la France, c'est à la langue de leurs anciens maîtres qu'ils recourent à cette fin (...). Ils acceptaient ainsi, dans l'ensemble de l'héritage colonial, la langue française. »[1] Conséquence de cette acceptation : « Haïti est un pays francophone bien que la langue maternelle des Haïtiens soit le créole (...) Dans les écoles de l'Etat, le français sera l'unique langue d'enseignement. Dans les règlements intérieurs de tous les établissements d'enseignement publics ou privés, il sera consigné : « Le créole est formellement interdit. » [2]

Ainsi, la volonté de s'affranchir de la domination française, de s'affirmer contre elle a conduit une élite à s'imposer une assimilation culturelle pour maintenir ses privilèges. Aussi, rien d'étonnant que les écrivains utilisant cette langue avec une mentalité d'assimilés ne puissent être que les émules des écrivains français. Et c'est les poètes haïtiens eux-mêmes qui reconnaissent leur inféodation aux modèles hexagonaux comme l'atteste cette déclaration d'une de leurs figures emblématiques : Oswald Durand : « J'écris un sonnet à mon maître Coppée ». Senghor n'aura pas la même conception de la création poétique. Cependant, avant d'être le chantre de la négritude, il a bien connu une période de mimétisme, celle que fait découvrir ses poèmes de jeunesse.

---

[2] Pompilus (Pradel). – **La langue française en Haïti**. Thèse de doctorat es-lettres, Université de Paris, 1961, page 17.

[3] Cité par Kaïd Omar Armel. Op. cit. Page 7.

ANNEXE III
LA PERIODE DE JUVENILIA :
DE DEUX RECUEILS DE POEMES COMME FONDEMENT D'UNE STRUCTURE

Les tout premiers poèmes de Léopold Sédar Senghor ne comportent pas de date de création. Le critique à qui il a été fait appel pour les présenter, Daouda Mar,[1] situe cette création entre 1928 et 1939. Il s'agit là d'une approximation ayant, comme fondement, la date d'arrivée de Senghor en France et celle à laquelle **Chants d'Ombre** était déjà prêt pour être publié. Il est, cependant, une certitude : ils ont été rédigés avant les poèmes insérés dans **Chants d'Ombre**, le premier recueil senghorien porté à la connaissance du public par une maison d'édition. Ces poèmes ne seront découverts que très tard et cela, en deux temps ; d'abord, en 1961, grâce à Armand Guibert, ensuite, en 1990, avec la publication d'**Oeuvre poétique**. Cet échelonnement dans le temps a amené à les regrouper sous deux titres : **Poèmes divers** et **Poèmes perdus**. A son tour, **Poèmes divers** comprend deux subdivisions. La première, sous le sous-titre « Poèmes inédits » regroupe six pièces dont la plus courte comporte deux strophes et neuf versets, la plus longue, trois strophes et seize versets. La seconde subdivision est annoncée par la précision suivante : « Poèmes publiés par Armand Guibert in **L.S. Senghor** « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers édit.). » Elle aussi comporte six poèmes dont deux, ***Chant pour Jackie Thompson*** et ***Les Djerbiennes***, de par leur facture, tranchent nettement avec les quatre autres et se révèlent comme poèmes d'une période postérieure, celle des grands recueils. Ce sont donc dix poèmes que les lecteurs ont commencé par découvrir de la période de juvenilia. Une trentaine d'années après, ils découvriront, avec **Poèmes perdus** vingt-six pièces, de même facture mais de longueur très inégale.

Ainsi, avec **Poèmes divers** et **Poèmes perdus**, le lecteur et, avec lui, le critique, découvre Léopold Sédar Senghor, jeune poète. Bien que les dates de révélation soient très éloignées les unes des autres, l'étude de ces poèmes fait découvrir qu'ils ont tous été rédigés à la même période et dans deux cadres aisément indentifiables : Paris et la Touraine. Longtemps, l'on a cru les « Poèmes perdus » réellement perdus, volontairement détruits, comme dans un acte de purification de tout péché d'assimilation par leur auteur, lequel par ses déclarations a renforcé

[1] Daouda Mar est professeur à l'Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal). C'est à lui que les concepteurs de **Léopold Sédar Senghor. Poésie complète** sous la coordination de Pierre Brunel ont fait appel pour présenter **Poèmes perdus**. Cette présentation est constituée d'une introduction (Op. cit. pages 709 - 712) suivie de notices et de notes (Op. cit. pages 740-781).

dans cette croyance. Maintenant qu'ils ont été découverts, le lecteur se contentera d'apprécier ce qui fut la poésie de Senghor en un moment donné de l'histoire. Mais le critique ne manquera pas de pousser plus loin et de poser les questions suivantes : pourquoi ces poèmes de jeunesse qui forment un tout, tant pas la thématique que par la poétique ont-ils été publiés séparément ? Pourquoi tant d'années entre les deux parutions ?

Jusqu'à présent, les textes de jeunesse de Senghor n'ont pas beaucoup intéressé les critiques. Marcien Towa, pour indiquer que le Senghor officiel est un renégat cite ***Perceur de tam-tam*** comme un poème révolutionnaire, même si les armes du poète sont des armes dérisoires ; des « paroles », la « danse », le « rire ». Il faudra attendre Robert Jouanny pour que des études approfondies soient consacrées à ces poèmes ou, plutôt, à **Poèmes perdus**.[1] Pourtant, ces poèmes, jusque-là négligés, méritent que l'on s'intéresse à eux. Au prime abord, ils font déceler une rupture avec les œuvres de la maturité. Cependant, une lecture attentive révèle que, par plus d'un aspect, en particulier, par la thématique, ils contiennent, en germes, le Senghor des années de gloire. Qu'il y ait eu réorientation dans sa création poétique est incontestable. Mais cette réorientation ne doit pas être assimilée à une rupture : le Senghor de la maturité se trouve inscrit en filigrane dans ses poèmes de jeunesse. Révéler une continuité entre deux périodes de la création poétique senghorienne est l'objet du présent chapitre. Avant la révélation de cette continuité, un développement fera ressortir ce en quoi **Poèmes divers** et **Poèmes perdus**, bien que publiés séparément et à des dates très éloignées l'une de l'autre, ne forment, en réalité, qu'un seul recueil. Un second développement sera consacré au commentaire de ces poèmes encore peu étudiés par la critique. La troisième partie du chapitre sera constituée par l'étude faisant de ces poèmes de jeunesse les assises sur lesquelles s'est élevé l'édifice poétique de Léopold Sédar Senghor.

I. DEUX PUBLICATIONS, UN RECUEIL

Poèmes divers et **Poèmes perdus** peuvent constituer un **Album de vers anciens**. Pas que Senghor ait choisi un tel titre pour ses poèmes de jeunesse. Mais l'expression peut être choisie pour souligner une similitude entre Paul Valéry et le poète sénégalais. Valéry, très tôt, a publié des poèmes. Entre octobre 1889 (il avait alors dix-huit ans) et juillet 1892, il rédigea

[1] Participants au colloque organisé par l'Université Marien Gouabi de Brazzaville pour rendre hommage à Léopold Sédar Senghor, Robert Jouanny intitule sa communication ***Aux sources de Lyrisme de Senghor : les Poèmes Perdus.*** Le texte de la communication a été publié dans **Le Siècle de Senghor**, ouvrage collectif publié sous la direction de André-Patient Bokiiba. Editions L'Harmattan, Paris, 2001, page 15 – 31.

une centaine de poèmes que publièrent différentes revues ; des poèmes d'inspiration symboliste. Puis, ce fut la fameure « Nuit de Gênes », au sortir de laquelle il renonça à « l'art de faire des vers ». Lorsqu'il revint à cet art après vingt ans de silence, sollicité par André Gide et Gaston Gallimard, il renia bon nombre de ses poèmes de jeunesse, n'en conserva que quelques uns qu'il corrigea et rassembla en un recueil auquel il donna, comme titre : **Album de vers anciens**.

Chez Senghor, il n'y eut ni crise ni silence, mais prise de conscience d'une exigence dictée par son engagement : rédiger des poèmes inspirés par la poétique négro-africaine. Comme on le sait déjà, ses premiers poèmes datent du lycée. La formation qui était la sienne, qui est encore en vigueur dans les écoles d'Afrique noire francophone incite à rédiger des vers très tôt. Aussi, rien d'étonnant que l'exercice d'imitation de texte et la récitation n'aient entraîné l'imitation des poètes métropolitains par le jeune colonisé.

Cependant, sur ces premiers poèmes rédigés alors que leur auteur fréquentait le Cours Secondaire Laïc de Dakar, nous ne saurons jamais rien. Tout au plus Armand Guibert signalera cette pièce que Senghor rédigea pour l'anniversaire d'un de ses neveux et qui, par la suite, fut sans doute détruite dans les tiroirs par les souris. Nous ne saurons donc rien de ces poèmes. Avec son arrivée en France pour y poursuivre ses études s'ouvre une seconde période de création. Mais les pièces rédigées durant ces périodes furent elles aussi « détruites » et des témoignages de l'auteur permettant de situer cette destruction dans le courant des années 1930.

La sincérité, a écrit Léopold Sédar Senghor à la fin de l'introduction à **Liberté 1**, n'exclut pas l'habileté. Il eut cette phrase, comme pour répondre, à l'avance, à son compatriote Amadi Aly Dieng qui ne cesse de le condamner pour avoir refusé de voter « Non » au référendum de septembre 1958. Mais, surtout, pour justifier qu'ayant revendiqué l'indépendance dès 1946, il ait attendu près de quinze ans pour la prendre. La phrase a été prononcée dans un contexte politique. Elle pourrait également être utilisée dans le contexte de la création poétique.[1] En effet, des décennies durant, Senghor a laissé comprendre qu'il avait détruit, brûlé ses poèmes de jeunesse pour rédiger les recueils que nous lui connaissons, et qui ont assis sa notoriété. Et,

[1] C'est usant de cette habilité que Senghor se plaît à brouiller les pistes à propos de l'identité de Naëtt. Celle-ci est-elle une nièce, sa femme Ginette ou une femme idéalisée ? Réponse à cette question sera donnée quand sera abordée l'étude de **Chants pour Naëtt** avec les déclarations contradictoires du poète à propos de cette femme et le complément d'informations fourni par Delas à propos de la même personne.

durant des décennies, des générations de professeurs ont enseigné cela à leurs élèves et à leurs étudiants. Nous n'avons pas manqué de lui demander la raison pour laquelle ces poèmes ont été détruits. C'était en janvier 1984. Sa réponse fut : ces poèmes n'étaient pas suffisamment marqués par le sceau de la négritude.

Pourtant, voici qu'avec la publication d'**Oeuvre poétique** en 2006 par les Editions du Seuil, le lecteur découvre ces poèmes de jeunesse, préparé en cela par cette précision du poète introduisant ce recueil des recueils [2006 : 7] :

> *Voici la version définitive de mes poèmes. Elle se compose essentiellement de six recueils et de poèmes divers – complétés par « Chant pour Jacky Thomson » et « Les Djerbiennes »*[1] *- auxquels j'ai ajouté un septième recueil* **Poèmes perdus**.

Le poète ne se limite pas à cette simple déclaration. Il l'étaye par des précisions qui, niant la thèse de la destruction de ces textes de jeunesse, vont informer sur les deux raisons pour lesquelles ils nous sont parvenus : d'abord, ils n'avaient pas été, contrairement à ce qui avait été dit et écrit jusque là, détruits, mais « mis de côté » ; ensuite, par la suite, ils avaient été « donnés à ma femme Colette » qui « avait conservé ces poèmes ». C'est ce que laisse comprendre les lignes suivantes extraites de l'introduction à **Œuvre poétique**, introduction qui présente ce recueil de Senghor, le premier, par la date de rédaction, le dernier, par la date de publication :

> *Ce recueil est constitué par les premiers poèmes que j'ai écrits, et que je voulais déchirer, les trouvant encore imparfaits. Je les avais mis de côté, puis donnés à ma femme Colette qui allait m'inspirer, plus tard, les* ***Lettres d'hivernage****.*

L'introduction se termine par une remarque sur l'intérêt que pourraient représenter ces poèmes pour les lecteurs, mais, surtout :

> *Ma femme avait conservé ces poèmes, pensant qu'ils étaient une référence, un témoin de l'évolution de ma poésie, ce qui ne manquait pas d'intérêt à ses yeux. Elle mes les fait relire.*
>
> *Après les* ***Elégies majeures****, on retrouvera donc ces* ***Poèmes perdus****, comme un souffle de jeunesse.*

[1] Cette précision nous conforte dans l'idée selon laquelle ces deux poèmes appartiennent à une période postérieure aux poèmes de jeunesse.

Le poète, a-t-il réellement eu l'intention de « déchirer » ces poèmes ? Les a-t-il réellement donnés à sa femme après les avoir « mis de côté » ? Le lecteur est en droit d'en douter, surtout s'il se réfère à la date de publication des **Poèmes divers**. **Poèmes divers** et **Poèmes perdus** ont été rédigés à la même période. La distinction que leur auteur établit entre eux qui justifie que les premiers aient été publiés dans le courant des années 1960 quand les seconds durent attendre quarante années après, est que **Poèmes divers** est constitué de textes annonçant les textes engagés dans le sens de la négritude. A l'analyse, cette idée est fort discutable. **Poèmes divers** comprend douze pièces, sur ces douze pièces, deux, ***Chant pour Jacky Thompson*** et ***Les Djerbiennes***, peuvent être considérées comme des rajouts. Elles ne sont pas de la même période que les dix autre, n'en possèdent pas les mêmes factures. Sur les dix pièces restantes, exception faite de ***Perceur de tamtam*** et de ***Camarade***, aucune autre pièce ne laisse déceler les prémices d'une future poésie militante. Les huit pièces restantes sont de la même facture que celles qui constituaient **Poèmes perdus**. Cela est si avéré que, dans les deux recueils, ce sont les même thèmes d'inspiration : la solitude, la nuit, l'angoisse, la joie de la régénérescence ; le tout placé sous le signe de ces deux saisons que sont l'automne et le printemps avec quelques rares références à l'hiver et l'été. Que ces poèmes aient été rédigés à la même période et possèdent la même facture se décèle à travers la comparaison entre ***Perles***, premier poème du recueil **Poèmes divers** et ***Nostalgie***, vingt-deuxième pièce du recueil **Poèmes perdus**. Voici les deux textes :

Perles

Perles blanches,
Lentes gouttelettes,
Goutteles de lait frais,
Clartés fugitives le long des fils téléphoniques
Le long des longs jours monotones et gris
Où vous en allez-vous ?

A quel paradis ? A quel paradis ?
Clartés premières de mon enfance
Jamais retrouvée…

Nostalgie

Gouttelettes blanches,
Lentes gouttelettes,
Gouttelettes de lait frais,
Clartés fugitives le long des fils téléphoniques
Le long des longs jours monotones et gris

Où vous en allez-vous ?
Où vous en allez-vous ?
A quel paradis ? Je dis : paradis,
Clartés premières de mon enfance
Jamais retrouvée.

Rien n'exclut que ces deux textes aient été composés, sinon le même jour, du moins, un jour et son lendemain. Tout se passe comme si le poète s'exerce à développer les mêmes thèmes avec les mêmes mots, les mêmes sensations visuelles, les mêmes sonorités avec prédominance des nasales et, surtout, des sourdes alternant avec les claires. Entre les deux textes ne se décèlent que trois légères différence : la disparition du mot « perles » remplacé par le mot « gouttelettes » dans le premier vers du second poème, ce qui permet d'obtenir un effet cher à Senghor : les répétitions qui ne se répètent pas, parce que non placées au même endroit dans des vers consécutifs (habilement, la figure classique de la répétition anaphorique contenue dans « Où vous en allez-vous ? Ou vous en allez-vous » a été évitée). Cette répétition peut servir à expliquer la modification du vers « A quel paradis ? A quel paradis ? » qui a disparu pour céder la place à cette autre insistance : « A quel paradis ? Je dis : paradis, »

Assurément, bien que les deux poèmes soient dans deux recueils différents, il ne serait nullement excessif de soutenir que ***Nostalgie*** constitue la version remaniée de ***Perles***.

Et ce n'est pas seulement entre ces deux poèmes que se décèlent de telles similitudes. Celles-ci se notent également lorsque l'on compare ***Le Portrait*** extrait de **Poèmes divers** avec ***Printemps de Touraine*** ou ***Encore to***i, extraits de **Poèmes perdus** ; lorsque l'on compare ***Je m'imagine ou rêve de juin fille*** du premier recueil avec ***Je reviendrai***, du second.

Le Portrait est un poème qui se place sous le signe de la tentation et le tentateur a, pour nom, « le Printemps de l'Europe ». Si nous situons les « poèmes perdus » dans le temps, nous retenons, comme date probable de leur rédaction, la décennie qui s'est écoulée entre 1928 et 1939. Le poète est, encore, sous le coup des premières impressions de France. Les saisons que sont l'automne et l'hiver, surtout l'hiver, ne sont pas sans influer, négativement, sur le Soudano-Sahélien qu'il est, habitué plutôt au soleil des Tropiques. Aussi, est-ce avec ravissement qu'il assiste à la reverdie, à l'annonce du printemps, surtout si l'on sait que cela se passe hors de Paris, en Touraine, province qu'il a eu à connaître à la suite d'une série de séjours qu'il a eu à y effectuer comme professeur ou comme étudiant. Dans cette province, le printemps apparaît plus comme une tentatrice qu'un tentateur. « Elle » incite à être aimée et le glissement du masculin au féminin devient acceptable si on le remplace par le glissement du nom « printemps » vers le mot féminin « saison ». Même si dans le septième vers, le pronom « il » est employé, tout, dans les six premiers vers, se place sous le signe de la féminité.

Voici que le Printemps d'Europe
Me fait des avances
M'offre l'odeur vierge des terres,
Le sourire des façades au soleil
Et la douceur grise des toits.

L'assimilation du printemps à une jeune fille devient plus explicite dans les six derniers vers du poème. En réalité, il n'y est même plus question de la saison. Il y est question d'une blonde jeune fille. Celle-ci n'est pas nommée, restera énigme pour le critique. Elle est tout simplement suggérée à travers la sensuelle évocation de certaines parties de son corps :

Aujourd'hui,
Qu'il me suffise le sourire
Qu'ébauchent tes ***lèvres*** *hâtives,*
Qui se perd dans le rêve marin de tes ***yeux***
Et la fauve colline de ta ***chevelure*** *frémissante.*

Entre cette sensuelle et pudique évocation d'une jeune personne aux cheveux blonds et aux yeux bleus, et les avances du printemps, se situe une expression, sinon de révolte, du moins de résistance ; résistance farouche à « la tentation de l'Occident », comme cela se note dans les vers suivants :

Il ne sait pas encore
L'entêtement de ma rancœur aiguisée par l'Hiver
Ni l'exigence de ma négritude impérieuse…

Ainsi, l'Occident est refusé. Sans doute le passage est-il inspiré par cette période durant laquelle Senghor s'était réfugié dans ce qu'il a nommé « la négritude-ghetto », période durant laquelle tout ce qui est d'Europe lui était fade, même les femmes. Et ce refus de l'Occident est plus manifeste dans les poèmes ***Printemps de Touraine*** et ***Encore toi***.

Donc, ce n'est plus « le Printemps d'Europe » que fait des avances au poète, mais le « Printemps de Touraine ». L'assimilation de la saison à la femme, très implicite dans le premier poème, devient explicite dans le second, comme cela apparaît dans la deuxième strophe :

Tu n'es qu'une pâle jeune fille
Aux yeux d'émail bleus
Aux poignets de lait blanc.

Si le poète refuse et repousse cette « jeune fille », c'est qu'il a des raisons de se méfier :

Mais moi
Plus faux qu'une maîtresse je te sais
Printemps de Touraine.

De même, dans le poème précédent, le poète s'était limité à informer le lecteur sur ce dont il dispose comme armes pour résister aux avances du Printemps : sa « rancœur » et sa « négritude ». Dans le texte actuel, il établit un dialogue entre lui et le printemps pour lui faire comprendre :

Tu ne saurais résister à une seule torsion de ma main,
A une seule petite lame du ras de marée
Qui flue en mes veines, emportant digues, troupeaux et villages.

Dans les deux dernières strophes du poème, le ton s'élève davantage et le poète se fait menaçant :

Printemps de Touraine,
Je suis un sauvage, un
Violent

Printemps de Touraine
Laisse-moi dormir.,
On ne badine pas avec le Nègre.

Le Portrait, ***Printemps de Touraine*** et ***Encore toi*** sont trois poèmes qui entretiennent entre eux de fortes relations. Le même thème les inspire : la résistance à la tentation, résistance, à ce que le compatriote de Senghor, Ousmane Socé, a appelé les « mirages de Paris », en d'autres termes, ces attraits qui, s'il n'y prend garde, pousse le Nègre à s'oublier, à se renier pour se laisser assimiler.

Tout comme entre ces trois poèmes se décèle une forte similitude, deux autres poèmes entretiennent les mêmes relations. Il s'agit de ***Je m'imagine ou rêve de jeune fille*** inséré dans **Poèmes divers** et ***Je reviendrai***, de **Poèmes perdus**. Voici reproduits les deux textes.

Je m'imagine que tu es là.
Il y a le soleil
Et cet oiseau perdu au chant si étrange
On dirait une après-midi d'été,
Claire. Je me sens devenir sotte.
J'ai grand désir d'être couchée dans les foins,

Je reviendrai, mon Seigneur élancé,
Je reviendrai,
Toute fervente et frémissante de ma longue attente
Et bientôt toute engourdie de bonheur.

Je reviendrai, mon ami

Avec des tâches de soleil sur ma peau nue,
Des ailes de papillons en larges pétales
Et toutes sortes de petites bêtes de la terre
Autour de moi.

Je reviendrai,
Je vois tes gestes, je vois tes yeux.
Je me laisserai submerger sous tes caresses
Profondes

Je reviendrai, mon Sadio,
Je reviendrai.
Ton amour m'est chose si intime, si dense
Que je le sens en moi net comme couteau de jet,
Mais mêlé à mon moi,
Mais confondu désormais avec le sang de mes veines

Je reviendrai, mon Aimé,
Je reviendrai.
Je toucherai tes mains fortes et fines,
Tes paupières lourdes,
Et je serai la proie de ta bouche violente.

Certes dans les deux poèmes s'expriment des voix féminines. Mais celles qui s'expriment se différencient l'une de l'autre. La première est une Européenne, la seconde, une Africaine. Cependant, une similitude se décèle entre les deux compositions : le mode sur lequel elles sont construites. Ce qui retient l'attention est que le pronom personnel « je » ne renvoie pas à l'auteur des textes, il renvoie à celles qui s'adressent à lui. Les deux textes se présentent comme des lettres adressées à Senghor et qui les a , par la suite, insérées dans son recueil.

En définitive, ***Nostalgie*** et ***Perles*** sont inspirés par la solitude et le regret du « paradis perdu », « le jardin d'enfance ». ***Le Portrait***, ***Printemps de Touraine*** et ***Encore toi*** se placent sous le signe de la résistance contre les mirages de France. ***Je m'imagine ou rêve de jeune fille*** et ***Je reviendrai*** se présentent comme des épîtres. Les relations qu'entretiennent ces textes les uns avec les autres incitent à soutenir, objectivement, que **Poèmes divers** et **Poèmes perdus** constituent un tout. Cette assertion ne manque pas d'amener à se poser une question : s'ils forment un tout, pourquoi la publication si tardive des seconds ?

A cette question, Senghor lui-même a donné une réponse ; mais partielle et peu convaincante : les **Poèmes divers** ont été publiés dès les années 1960 parce qu'ils portaient le sceau de la négritude ; les **Poèmes perdus** qu'il déclarait avoir détruits avaient été mis de côté avant d'être remis à Colette et leur conservation par cette dernière aurait permis leur publication ultérieure. Le lecteur et le critique se seraient satisfaits de cette justification si les **Poèmes**

perdus n'avaient pas été publiés. En effet, leur non publication aurait continué à accréditer l'idée de leur destruction et, par extension le caractère nègre des **Poèmes divers**. Leur publication détruit cette idée dans la mesure où la lecture et l'examen critique des pièces constituant les deux recueils révèlent que celles-ci sont de mêmes factures, ont été rédigés à la même période. Du reste, plus d'un titre de poème amène à placer **Poèmes perdus** sous le sceau de la négritude plus que **Poèmes divers** ; il s'agit de titres comme : ***A une négresse blond***e, ***Blues***, ***A une Antillaise***, ***Emeute à Harlem***, ***Beauté peule***, ***To a dark girl***.

Par conséquent, ce n'est pas dans les déclarations de Senghor qu'il faut chercher et trouver la réponse justifiant une publication tardive des **Poèmes perdus**. Une hypothèse peut être avancée pour justifier cette publication tardive : le rapport entre le poète et le monde de l'édition.

Aujourd'hui, des maisons d'éditions se sont créées à Paris qui facilitent la diffusion des œuvres produites par les écrivains négro-africains : Présence africaine, L'Harmattan, Karthala… Dans les années 1930-1940, ce n'était pas le cas. L'exposition que la Bibliothèque nationale de France a consacrée à Senghor en 1976 a permis de découvrir que les poèmes contenus dans **Chants d'Ombre** ont commencé à être rédigés au début des années 1930 et, d'après une lettre du poète adressée à Maurice Martin du Gard, en 1945, les recueils **Chants d'Ombre** et **Hosties noires** étaient déjà prêts pour la publication. **Chants d'Ombre** sera publié la même année, **Hosties noires**, trois années après.

Senghor bénéficiera de circonstances plus favorables que ses deux amis, Damas et Césaire. Mieux accueilli que ces derniers dans les milieux littéraires parisiens, au lendemain de la Seconde Guerre, il rencontre Paul Flamand, directeur de la maison d'éditions Le Seuil. Cette maison présente deux caractéristiques qui vont favoriser l'édition des œuvres de Senghor. Première raison, l'esprit qui l'anime est celui du renouveau chrétien perçu comme moyen de résoudre la crise de conscience que connaissait l'Europe occidentale à l'époque : Le Seuil est animé par des militants du personnalisme or, il se trouve que Senghor adhère plus facilement aux thèses d'Emmanuel Mounier qu'à celles de Karl Marx. Deuxième raison : Le Seuil, sans doute à cause de l'esprit messianique qui l'anime, se propose de faciliter l'édition d'œuvres produites par des écrivains du Tiers Monde. Ces deux raisons, renforcées par l'amitié entre un jeune poète et un jeune éditeur justifient que **Chants d'Ombre** et **Hosties noires** aient

bénéficié de conditions de parution plus favorables que **Pigments** et **Cahier d'un retour au pays natal.**

Mais, avant **Chants d'Ombre**, Senghor était, déjà, l'auteur de ce que nous avons nommé, en référence à Paul Valéry, « l'album de vers anciens ». Pourquoi ces textes de jeunesse n'ont-ils pas été publiés en 1945 ? Deux hypothèses pour répondre à cette question : soit parce que Senghor, conscient de la différence de facture entre ces textes de jeunesse et ceux contenus dans **Chants d'Ombre** n'ait pas jugé nécessaire de les publier ; soit parce que la maison d'édition, estimant que ces poèmes sentent trop l'imitation des modèles français leur ait préféré les textes constituant **Chants d'Ombre**. Ces deux hypothèses amènent à poser une deuxième question : pourquoi la publication des poèmes en 1961 ? La réponse à cette question découle d'une précision qu'il est nécessaire d'apporter. En réalité, ce n'est pas la totalité des poèmes de « l'album de vers anciens » qui est publiée. En 1961, lecteurs comme critiques durent se contenter d'une publication qui, par la suite, se révéla très partielle : sur les trente-six poèmes de la période de juvenilia, seuls dix sont publiés, répartis entre ce que l'éditeur a nommé « Poèmes inédits » - six pièces » et ce qu'il a pris soin de présenter comme une reprise de « Poèmes publiés par Armand Guibert in L.S. Senghor « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers édit.) »

Tout se passe comme si, dans un premier temps, Senghor a profité d'une réédition de ses poèmes par Le Seuil pour augmenter sa création de textes de jeunesse qu'il aurait retrouvé et, dans un deuxième temps, qu'il ait retrouvés d'autres textes qui, eux, auraient été remis à Armand Guibert. Les poèmes de Senghor ont fait l'objet de six rééditions chez Le Seuil. La plus ancienne remonte à 1946, quand, après la publication de **Chants d'Ombre** et d'**Hosties noires**, l'éditeur regroupa les deux recueils en un seul volume.[1] Les rééditions datant de 1973, 1979 et 1984 sont présentées sous le titre de **Poèmes** et celle de 1990, la dernière, a porté le titre de **Œuvre poétique**.

II. COMMENTAIRE DES POEMES DE JEUNESSE

En fait, le commentaire des **Poèmes perdus** a déjà débuté avec le rapprochement entre certaines pièces extraites des deux recueils de jeunesse : les thèmes développés sont les

[1] Sous le titre **Chants d'Ombre** et **Hosties noires**.

mêmes que ceux, abordée dans **Poèmes divers**. Ces thèmes sont au nombre de quatre : la solitude, l'angoisse et la nostalgie, les saisons, l'évasion et la femme.

Examinons comment ces thèmes se trouvent-ils développés dans **Poèmes divers**.

Perles est la première pièce de **Poèmes divers.** Constituée par neuf vers répartis entre deux strophes, cette pièce est la plus courte de la série. Ses deux strophes, d'inégale longueur, la seconde représentant la moitié de la première, sont consacrées, respectivement, à une description puis à l'expression de deux sentiments. Le poème naît d'une sensation visuelle et sa signification s'éclaire progressivement. La pluie (ou la rosée) a déposé, sur les « fils télégraphiques » des gouttelettes d'eau. En celles-ci, le poète voit des « perles »[1]. Les quatre premiers vers sont constitués par des métaphores évoquant les gouttelettes d'eau. Elles retiennent l'attention par leur couleur : « blanches », « lait frais », « clarté » ; mais aussi, par leur mobilité : « lentes », « fugitives ». Ces deux caractéristiques suggèrent les sentiments. C'est, d'abord, le sentiment de l'anxiété, exprimé par les interrogations contenues dans les sixième et septième vers, « Où vous en allez-vous ? » « A quel paradis ? » C'est, ensuite, le sentiment de la nostalgie : les « clartés fugitives » amenant à se rappeler « les clartés premières de mon enfance », une époque, « jamais retrouvée ». Ce second sentiment est d'autant plus poignant que la beauté du monde de l'enfance s'oppose à la tristesse « des jours monotones et gris » de l'âge adulte.

---

[1] Ce mot a amené Jean-Claude Martin à faire, de ***Perles***, un commentaire, à notre avis superficiel. Voici ce qu'il écrit : « Le titre fait tout de suite penser à une parure de femme, aux bijoux d'une femme ; pour ce qui est du motif, nous ne sommes pas très loin de Baudelaire. Dans le poème « Femme noire » de *Chants d'ombre*, Senghor écrit : « Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau » (p. 20). On pense à l'amour de Senghor pour les femmes, la Femme. Senghor mentionne des perles blanches ; elles pourraient être également noire comme en Océanie et peut-être en Afrique. On retrouve donc l'opposition senghorienne de couleurs, blancheur ou noirceur des perles. Couleur blanche soulignée par le mot « clarté ».
Le mot « gouttelette » est également intéressant ; Senghor a souvent déclaré qu'il avait « une goutte de sang portugais. »
Les mots « goutte » et « gouttelette » avaient certainement un sens très spécial pour lui. Les gouttelettes sont de lait frais, lait frais qui nous ramène aussi à une image maternelle. Ainsi il s'agit de gouttelettes de pluie, qui, lors des jours monotones et gris – une autre couleur cette fois sombre -, se déplacent le long de fils, qui pour Senghor sont télégraphiques. Il n'a pas utilisé le mot « téléphoniques » sans doute parce qu'à l'époque, dans son imaginaire, et peut-être aussi dans la réalité, ces fils en ce qui concerne l'Afrique était plus télégraphique que téléphoniques… In **Léopold Sédar Senghor. Poésie complète. Editions Critique**. Paris, co-éditions Planète Libre Item, CNRS EDITIONS, 2007. Page 447. Il a manqué à Jean-Claude Martin l'intuition poétique faisant décelé la correspondance entre « les perles » et « les gouttelettes de lait frais » : celles-ci ne sont que des caractéristiques pour présenter celles-là. Il ne s'agit pas de perles servant de parures mais de gouttelettes d'eau accrochées aux fils télégraphiques faisant songer à des perles. Le commentaire proposé est significatif d'un genre de critique qui, pour interpréter un texte négro-africain, essaye d'abord de le situer dans un contexte strictement négro-africain oubliant qu'il peut entretenir des relations avec des réalités extra-africaines. Le poème ***Perles*** est bâti sur une métaphore, une comparaison dépourvue de terme comparatif.

Perles constitue donc l'expression des sentiments d'un homme exilé et qui se rappelle, sentiments d'un homme de la savane soudanaise avec son chaud soleil que des tribulations ont mené à vivre loin de chez lui, sous des cieux brumeux.

Brouillard est la deuxième pièce du groupe **Poèmes divers**. Le lien avec ***Perles*** se décèle aisément. Ce second poème, avec ses douze vers, développe les mêmes thèmes que le précédent.[1] Cependant, entre eux, une différence notable : si, dans le poème précédent, la clarté domine, dans celui-ci, le sombre l'emporte. La composition fait apparaître deux parties bien distinctes, se terminant, chacune, par la même note de tristesse.

La première partie couvre les six premiers vers. Le « brouillard » s'est installé, plongeant le paysage dans l'obscurité, le noir, d'où la « peur » du poète. Dans cet univers non sécurisant, les objets comme les hommes, transfigurés, acquièrent des dimensions horribles et, par là, ajoutent au désarroi : les voitures se métamorphosent en « monstres » : leurs phares et le son de leur avertisseur suggèrent l'expression « yeux hurleurs ». De même, les hommes sont devenus méconnaissables. Ils ont perdu leur identité, ne sont plus que des « ombres qui rasent le mur ». Ils sont si irréels que l'imagination du poète les assimile à la théorie de ses « souvenirs », ces impressions qu'il a conservées du pays natal et qui, actuellement, le ramènent vers ses sources : leur « longue file va-t-en pèlerinage ».

La deuxième partie éclaire davantage sur la nature du brouillard et sur les malaises du poète. Il s'agit du « brouillard sale de la ville ! »[2], de cette épaisse fumée rejetée par les cheminées d'usine d'une cité industrielle. A la peur du poète succède le malaise physique. L'air pur fait défaut, l'atmosphère étant polluée par la « suie froide ». La saison est loin d'être clémente et le poète fait penser à un tuberculeux : le brouillard « encrasse mes poumons qu'a rouillés l'hiver ». Au malaise s'ajoute la faim. Le poète se plaint de ses « entrailles affamées ». Rien ne le soutient en ce moment tragique. Il en arrive à exprimer sa déception de se trouver en Europe. Il avait, au départ, beaucoup d'espoir. Mais l'effet conjugué de la solitude, du froid et de la faim ont anéanti ses espoirs. Aussi parle-t-il de ses « rêves moribonds ».

---

[1] Il s'agit des thèmes privilégiés par les poètes français du XIX^{è} siècle, romantiques comme symbolistes. Ils sont annoncés par Chateaubriand qui, dans René, écrit : «

[2] Ce qui n'est pas sans rappeler Baudelaire.

En définitive, le contact avec l'Europe est décevant. Douloureusement, le poète prend conscience de l'opposition entre deux univers, la dure réalité du premier l'amenant à se remémorer, nostalgique, le second.

Pourquoi ? Cette interrogation, titre de la troisième pièce, introduit, par rapport aux deux poèmes précédents, un changement de ton et de décor : le poète choisit de ne plus s'abîmer dans la plainte, d'oublier pour revivre. Le texte est bâti sur une interrogation et trois injonctions.

L'interrogation est introduite par l'adverbe « Pourquoi ». Posée sous la forme d'une figure de construction, elle n'appelle pas de réponse mais attire l'attention sur l'inutilité de l'acte consistant à évoquer le rêve noir, à « battre le rappel ». La race noire est suggérée par les expressions « jazz imagination » et « bamboula des paroles ». Le poète considère cette évocation comme une entrave : « au clair de (sa) jeunesse », il a besoin de s'épanouir, non de se replier sur lui-même.

Le besoin d'épanouissement justifie l'emploi des impératifs : « renvoyons » (répété aux vers 5 et 8) et « dévêtons-nous ». Avec « renvoyons », le poète choisit d'oublier et la pétulance nègre (« harmonie tumultueuse des hanches », « frénésie des seins bondissant et bramant », « forêts parfumées ») et la grisaille européenne (« les longs jours titubants, ivres de vin »). Avec « dévêtons-nous », il choisit de se départir d'une attitude négative consistant à réagir par la « violence » contre les différentes formes de rigueur auxquelles il se heurte. Senghor, après maintes souffrances, a choisi de se guérir de certaines obsessions. Aussi, se considère-t-il comme un « pauvre convalescent » qui, reprenant goût à la vie sollicite « un peu d'air » et le repos tranquille ». Le dernier vers aide à comprendre la raison pour laquelle le poète veut se libérer, à la fois, de l'Afrique et de l'Europe. C'est l'hostilité de celle-ci qui l'a contraint à chercher, par l'imagination, refuge en celle là. Il se sentait seul, abandonné, perdu, souffrant du froid et de la faim. Or, voilà que le décor a changé : il est réconforté par la présence, à ses côtés, d'une femme, « une affection sororale »

Le poème ***Pourquoi*** exprime donc une note d'espoir. Se sentant en compagnie, le poète reprend goût à la vie, cherche à profiter de sa jeunesse en vivant l'instant présent. Mais cela ne dure guère. De nouveau, c'est la solitude ; d'où le titre de la quatrième pièce ***Je suis seul***. La solitude est rendue poignante : par la répétition des deux premiers vers au début de

chacune des trois strophes, par la situation du poète et par le décor. Le poète souffre de sa situation dans l'espace et dans le temps : « la plaine » et « la nuit », la première, par son immensité ; la seconde par son opacité renforcent son isolement. Aucune présence humaine pour le réconforter. Les seuls éléments du décor sont des arbres présentés comme des êtres souffreteux, endeuillés, (« recroquevillés de froid », « coudes au corps ») et des « poteaux télégraphiques », spectacle désolant qu'offre la nature en hiver.

Mais, de nouveau, le changement avec ***Le Portrait.*** Le printemps a succédé à l'hiver. Le froid et la grisaille ont disparu, pour laisser la place à « l'odeur vierge », au « sourire des façades au soleil », à « la douceur grise des toits ». A la nuit et au paysage endeuillé a succédé un décor accueillant, celui de la « douce Touraine ». Ce changement incite à l'oubli. « Le printemps d'Europe » est présenté comme un tentateur : il « fait des avances ». Mais le poète résiste, se garde de céder, opposant à la séduction « l'entêtement de (sa) rancœur » et « l'exigence de (sa) négritude ». L'Europe voudrait qu'il se perde en elle, se laisse assimiler. Mais il a choisi de la combattre pour affirmer son droit à la différence. Cependant, il remet à plus tard le combat. Pour l'instant, « aujourd'hui » il choisit de profiter de la compagnie d'une blonde tourangelle, discrètement suggérée par son « sourire », « ses lèvres », ses « yeux » sa « chevelure ».

Avec la sixième pièce, ***Je m'imagine ou rêve de jeune fille***, le changement est net. Le poète n'est plus au centre de son texte. Le pronom personnel « je » continue d'être employé. Mais il ne renvoie plus à Senghor et à ses angoisses. C'est une personnalité féminine, une « jeune fille », qui est au centre du texte et qui parle, exprimant son rêve. Ses propos font songer à une conversation téléphonique au cours de laquelle on n'entend pas son correspondant. Ce qu'elle exprime, c'est la beauté de la nature avec « le soleil », « cet oiseau » « au chant si étrange ». Mais aussi, ses désirs, ses rêves, si farfelus qu'elle se « sent devenir sotte, très sotte » : la beauté de la nature est telle qu'elle oublie sa solitude, elle s' « imagine » que l'être cher « est là » et désire communier avec la nature, en se plongeant en son sein, « dans les foins » avec, « sur sa peau nue », « des tâches de soleil », « des ailes de papillons ».

Avec ce poème, Senghor choisit de se taire pour se laisser distraire par les réminiscences d'une conversation téléphonique. Cela ne dure pas. Avec la septième pièce, ***Jardin des***

prébendes, de nouveau, le poète reprend sa place au centre de sa création et exprime son bonheur de se sentir en compagnie, au sein d'une nature rajeunie.[1]

Amitié entre le poète et un lieu public : le « jardin des Prébendes ». Celui-ci est personnifié, d'où l'emploi du pronom « tu », du possessif « tes » ; d'où le geste amical : « m'as touché l'épaule », comme pour attirer l'attention du poète qui « passait, « indifférent… »

Tout baigne dans une douce luminosité car, s' « il est nuit », « il est jour dans les rues et les sous bois ». L'atmosphère est telle que le poète se rappelle « à peine » les jours gris et maussade de naguère, toute cette souffrance ici suggérée par les sons d' « une trompette bouchée ». Au contraire, ce qui lui revient à l'esprit, ce sont les « plaines rousses »de sa « Sénégambie » natale, auxquelles, « en cet après midi d'octobre » ressemble, « pathétiquement », le « jardin des Prébendes ». Tout se passe comme si, avant l'hiver, le poète recommence à vivre, en étant attentif aux changements s'opérant autour de lui. Avec le poème ***Jardin des Prébendes***, le poète en arrive même à déceler des similitudes entre un lieu public étranger et la campagne à travers laquelle, jeune, il folâtrait, au Sine.

Les deux pièces qui suivent, ***Perceur de tam-tam*** et ***Camarade*** introduisent une nette rupture avec les sept pièces précédentes, à l'exception de la pièce ***Le Portrait*** où il était déjà question de la résistance à opposer à l'Europe : ils annoncent les poèmes engagés de la maturité ; la rébellion contre l'Occident au nom de la Négritude. Le poète avait différé l'heure de l'affrontement avec l'Europe qui cherchait à l'assimiler. C'était dans le poème ***Le Portrait***. Ici, dans le poème ***Perceur de tam-tam***, l'adversaire est désigné par une série de périphrases et le poète le défie.

Percer le « tam-tam », c'est mettre fin à la joie de vivre, instaurer un monde où tout est morne. C'est ce que le poète veut empêcher. Il ne nomme pas explicitement son adversaire. Il se contente de le désigner par des périphrases comme « bec d'acier », « perceur de joie », « corbeau noir », « perceur de tam-tam », « tueur de vie ». Derrière ces périphrases, se devine aisément le colonisateur. Ce dernier bouleverse un ordre fondé sur la joie pour lui substituer le

[1] Il ne s'agit pas cependant du printemps, mais de l'automne. Cette saison est différemment perçue par les poètes. En général, ces derniers la considèrent comme l'agonie de la nature, le prélude à la mort de l'année que symbolise l'hiver. Cependant, l'automne, s'est aussi le mois de septembre avec ses journées fraîches, pas encore froides, tranchant avec les journées « torrides » des mois de juillet et d'août ; septembre dont la douceur est suggérée par Guillaume Apollinaire.

sien. Aussi, le poète le combat-il en lui opposant « des armes sûres ». Ces armes peuvent paraître dérisoires : il ne s'agit que de « paroles », de « danse», de « rire ». En réalité, elles sont efficaces d'où les caractérisations « dures et tranchantes », les comparaisons avec le « silex », la « dynamite », les « bombes ». En fait, le poète s'oppose au colonisateur par la puissance de sa parole poétique et les valeurs civilisatrices de son peuple.

Comme le poème précédent, ***Perceur de tam-tam***, le poème ***Camarade*** est également inspiré par le thème du militantisme, mais dans un tout autre domaine. Le terme « camarade », qui introduit les deux strophes, est une indication précieuse : le poème se place sous le signe du militantisme prolétarien. Senghor accepte de sortir de sa négritude, de « rompre sa peau noire » pour engager la lutte aux côtés de l'homme blanc, de l'ouvrier à la « peau hâlée, éraillée ». Il ne s'agit pas d'un engagement de façade, mais d'une véritable communion ; ce qu'il désire, ce n'est pas seulement serrer des « mains », mais aller plus loin, retrouver l'autre, « plonger jusqu'à (son) cœur, jusqu'à (ses) entrailles ».

Enfin, la dernière pièce de la série, ***Jardin de France*** où se décèle une influence de Damas à travers la disposition des vers, n'est pas s'en rappeler la septième ***Jardin des prébendes.*** Ce poème est bâti sur l'opposition entre les trois strophes qui le constituent : dans les deux premières strophes, tout est serein et solennel : la troisième strophe est marquée par le mouvement, le tumulte.

Il y a, au départ, une sorte de complicité entre le poète et le jardin. Celui là recourt à un procédé qui lui est familier. Il personnifie le jardin le caractérise comme un être humain, avec l'emploi des épithètes « calmes », « grave » et de l'expression « aux yeux baissés au soir ». Ensuite, il le prend à témoin et lui relate ce qu'il entend, « peines et rumeurs », « toutes les angoisses bruissantes de la ville ». Mais les bruits lui arrivent, comme étouffés, « glissant sur les toits lisses », « tamisés par feuilles menues et tendres et pensives ».

La sérénité qui règne dehors, dans le jardin, est la même que dans la chambre. A la complicité avec le jardin succède la complicité avec la femme. Elle n'est pas nommée. Elle est seulement suggérée par ses « mains » et ses « gestes » qui, comme le jardin, dans la première strophe, incitent à jouir de la quiétude.

Cependant, le poète est loin de jouir de cette tranquillité, « par monts et continents », « l'appel du tam-tam », du pays natal se fait obsédant, d'où la question qui termine le passage : « qui l'apaisera, mon cœur… ? »

Jardin de France est le dernier des dix poèmes constituant **Poèmes divers**. Nous n'avons pas manqué de lui demander la raison pour laquelle il ne les a pas détruits, ces dix poèmes, comme ses autres poèmes de jeunesse. Sa réponse :

> *Justement, parce que ces poèmes étaient inspirés par la négritude. C'est pourquoi je ne les ai pas détruits. Ils commençaient à s'inspirer de l'esthétique négro-africaine.*

Effectivement, ce que l'on retient, après avoir lu ces dix poèmes, c'est qu'ils annoncent, aussi bien par leurs thèmes que par leur style, les poèmes de la maturité.

D'abord, les thèmes. Ils sont au nombre de quatre : la solitude, le souvenir, la fidélité à son peuple, la volonté d'instaurer le dialogue. Solitude et souvenir ont inspiré trois poèmes : ***Perles***, ***Brouillard*** et ***Je suis seul***. Le poète y exprime l'hostilité d'un univers peu clément en son endroit et sa nostalgie du pays natal. Mais le printemps qui succède à l'hiver dissipe sa peur et son angoisse, met fin à sa solitude et, du coup, l'amène à penser avec moins de force à l'Afrique. Le rajeunissement de la nature s'accompagne de l'apparition de la femme et le poète chante son bonheur dans les poèmes ***Pourquoi le Portrait***, ***Je m'imagine ou rêve de jeune fille***. Mais ce changement n'est pas pour lui faire oublier sa mission première : défendre sa culture, la réhabiliter. Dans ***Jardin de France***, il oppose la quiétude de l'instant rendue plus réconfortante par la présence de la femme à l'appel de la race. Cet appel est le plus fort et le poète, dans ***Perceur de tam-tam*** annonce son opposition à la colonisation qui n'est pas à confondre avec la haine des autres races. Au contraire, Senghor exprime sa volonté de fraterniser avec celles-ci dans le poème ***Camarade***.

Ensuite, le style. Aux vers traditionnels, alexandrins ou octosyllabes, Senghor a choisi le vers libéré avec une préférence pour les mètres courts. Ce n'est pas encore l'ample verset au balancement harmonieux, mais celui-ci est déjà annoncé dans des pièces comme ***le Brouillard*** (V.10), ***Je suis seul*** (V.4, 7, 8), ***Jardin des Prébendes*** (V.9-10-14) et ***Jardin de France*** (V.9). La seule influence que l'on décèle est celle de Guillaume Apollinaire qui

inspire la disposition typographique des vers dans la dernière strophe du poème ***Jardin des Prébendes***. Enfin, dans ces dix poèmes, on note l'emploi d'un certain nombre de procédés chers à Senghor : pas seulement la nomination, la personnification et la suggestion mais surtout, le rythme et la mélodie ; procédés qui seront amplement utilisés par la suite.

La solitude est un état, l'angoisse et la nostalgie, des sentiments. Dans la poésie de Léopold Sédar Senghor, les trois facteurs sont liés, les deux sentiments naissant de l'état.

La solitude dont il est question est celle qu'éprouve le poète non encore habitué aux réalités françaises. Rue d'Ulm, il se fera des amis parmi ses condisciples – Georges Pompidou, Paul Guth, Henri Queffelec, Phan Dui Kiem… avant de fréquenter le salon des sœurs Nardal et de rencontrer Césaire, Damas et Mercer Cook. Mais, une réalité demeure : le Sérère a la nostalgie du pays natal et les amitiés françaises ne réussiront à atténuer de manière significative le mal d'être séparé des siens que progressivement. Solitude et angoisse constituent la trame des poèmes : ***Nuit blanche***, ***Blues***, ***Spleen***, ***Les heures***, ***Nostalgie***, ***Correspondance*** et ***Tristesse de Mai*** – sept poèmes sur vingt six.

III. DES POEMES DE JEUNESSE COMME D'UNE ASSISE SUR LAQUELLE EDIFIER

L'intention est de faire déceler le lien entre les poèmes de jeunesse et les poèmes de la maturité. Tous les thèmes développés dans les poèmes de la maturité sont déjà abordés dans les poèmes de jeunesse sous différents éclairages. Parmi ces thèmes, il en est un qui nous paraît suffisamment pertinent pour établir, justifier l'idée selon laquelle les poèmes de la maturité étaient en gestation dans les poèmes de jeunesse. Ce thème est celui de la femme ; thème majeur de la poésie senghorienne comme le souligne Adjambao dans son **Précis des Humanités de Léopold Sédar Senghor**. [1].

1. Senghor dans ses relations avec la femme comme source d'inspiration

La femme dans la poésie de Senghor, c'est Naëtt, Isabelle et Soukéïna, Nolivé, la reine de Saba et la Princesse de Belborg. Le poète n'a pas chanté une femme, mais des femmes ; tantôt des négresses, tantôt des blanches. Adjambao situe l'origine de la prédilection de Senghor pour ce thème dans ces lectures des classiques grecques ou romaines tant au lycée qu'à

[1] Paris, Ed. L'Harmattan, 2001.

l'Ecole Normale Supérieure ou à la Sorbonne. Voici ce qu'il écrit à ce propos : « Si nous revenons aux poètes qu'il eut à choisir lors des épreuves du D.E.S. nous constatons que la Femme à ce qu'il semble, représente leur thème central. Mais Didon occupera une place spécifique dans l'imaginaire poétique de Senghor à cause d'une révélation survenue à Louis-le-Grand peut-être, ou bien avant, dans le secondaire. Avait-il découvert que le premier nom de Didon fut Elissa ? Pour s'être donné la mort, Elissa reçu le nom de Didon, qui signifie *femme de résolution*. Or le Poète de Joal descend de la maison d'Elissa tel qu'il le chante dans son poème ***Que m'accompagnent Koras et Balafong***. Senghor, élève ou étudiant, a été sans doute frappé par cette découverte, et l'imagination a fait le reste.[1] D'où l'obsession : Peut-être. Il regorgera de formules sur la Femme : « sans la Femme, la vie ne vaudrait pas la peine d'être vécue » ; « il y a deux choses qui m'intéressent : les livres et la Femme » ou encore « la Femme a joué un rôle dans ma vie ». La Femme, avec majuscule, ainsi que tous les mots de semblable graphie chez Senghor, loin de renvoyer à des notions vagues ou à de pures abstractions, s'attache à l'idée, dont participent les réalités concrètes. Il dirait qu'il discourt sur la femme, la femme « au sens platonicien » ainsi qu'il avait l'habitude de le préciser, certaines fois pour d'autres vocables. Mais la majuscule lui suffit. L'Idée de la femme se traduira chez le *Poète de Joal* par une capacité, hors du commun, d'être sensuellement ébranlé par des figures féminines très éloignées dans le temps, qui font sans doute l'objet de tourments intérieurs. Très célèbres sont les femmes de l'histoire qui l'attirent. Nous avons Didon, mais aussi la reine de Saba et Hélène de Sparte, d'Euripide. Il se plaît à disputer cette dernière, dans un verbe empreint de sensualité, au Peuple Hellène, aux Grecs. Il n'est pas jusqu'à la jeune phéacienne Nausicaa, cette douce enfant d'Alkinoos-Roi, cette jeune fille aux bras si blancs qu'il ne l'émeuve ! Oh !, quelle puissance d'émerveillement senghorien devant la blancheur des bras de ses héroïnes antiques bien désirées. Pourtant, la Femme noire n'a jamais été oubliée, comme le prouve le sujet de son mémoire. Elle demeure étroitement associée à une volonté d'affranchissement des canons de l'esthétique classique, qu'il commença à illustrer donc avec son mémoire de D.E.S., mémoire dans lequel il tenait, eut-il à préciser, à démontrer que Baudelaire fut aussi subjugué par la femme de couleur.[2] »

---

[1] Elissa n'est pas un nom sorti de l'imagination de Senghor ni un nom retenu à la suite des lectures du poète. Il s'agit du nom d'une ville, « Elissa du Gâbou » que Senghor confond avec le nom d'une autre ville, Kansala, la capitale du Royaume malinké du Gâbou d'où sont originaires les Guélowars, princes de l'aristocratie sérère parmi lesquels étaient choisis les rois du Sine et du Saloum.

[2] Op. cit. Pages 175-176.

Compte tenu de la conception qu'il eut de l'artiste engagé, Léopold Sédar Senghor a réussi à être le poète négro-africain qui a fait de l'évènement privé un thème de prédilection. Aucun de ses biographes ne fait allusion à sa vie amoureuse. Pourtant, il en a eu, à Paris, quand il fréquentait le salon des sœurs Nardal à Tours où il a débuté sa carrière de professeur, à Château Gonthier où, en compagnie de Georges Pompidou, il lui est arrivé de passer des vacances dans la famille du docteur Cahour.

Des sept sœurs Nardal, trois sont restées célèbres : Paulette, l'aînée, Andrée et Jane. Cousines de Louis T. Achille, elles tiennent salon à Paris au début des années 1931 et créent, avec le Haïtien Sajou, **La Revue du Monde noir** avec, comme intention affichée, bien avant que fut lancé le mot négritude, « la défense et l'illustration des valeurs civilisatrices du monde ». Si Etienne Lero, René Menil, Jules Monnerot et les autres jeunes Antillais du groupe de **Légitime Défense** choisirent de ne pas fréquenter ce salon estimant que la lutte qui y était menée était nettement en recul par rapport à leurs revendications à caractère plutôt politique, si, de son côté, Césaire choisit de garder ses distances vis-à-vis d'un salon qu'il jugeait de par trop bourgeois, Senghor, au contraire s'y plaisait, en sera un habitué, comme il l'était de l'appartement des Achilles. Y connut-il son premier amour parisien ? Aucun de ses biographes ne le soutient. Mais, en 1931, avec ses vingt-cinq ans, l'étudiant doit éprouver le désir de se sentir en galante compagnie.

On sait qu'il s'est marié très tard, comme lui-même le reconnaît dans sa conversation avec Mohamed Aziza :

> *Je me suis marié tardivement à l'âge de quarante ans. Quand j'ai été nommé professeur agrégé à Tours, en septembre 1935, j'allais avoir vingt-neuf ans. J'aurai pu me marier, alors, avec une Française. Je ne l'ai pas fait parce que, pensais-je mon devoir était d'épouser, de préférence, une Noire d'Afrique, une Arabo-Berbère ou, à défaut, une Antillaise. C'est la raison pour laquelle j'ai attendu.* [1] [1980-149]

Le jeune étudiant n'a-t-il pas plutôt été éconduit ? Nous ne savons pas comment s'est terminée sa fréquentation du salon des sœurs Nardal. Mais un passage du ***Manifeste*** qu'il rédigea pour l'unique numéro de **l'Etudiant noir** incite à croire qu'il n'y a pas eu une séparation à l'amiable. A propos de cette rupture et de ce qui s'ensuivit, Adjambao écrit :

[1] Idée fort discutable si l'on s'en tient aux lettres qu'il a adressées à Mauricette Landoroin que nous reproduisons en annexe. Cf. infra.

« En effet, délaissant l'humanisme bien tempéré de Louis Achille et des sœurs Nardal, il alla bâtir un ghetto moral dans lequel il a résidé avec Césaire et Damas. Ils formèrent un noyau à l'idéologie virulente, qui devait les rendre célèbres : la négritude. Les sentiments et les idées qui les animaient s'enflèrent et se traduisirent en 1935, telle une explosion, dans l'unique numéro de **L'Etudiant noir, journal de l'Association des Etudiants Martiniquais en France**. Sous la plume de Senghor, on put lire cette diatribe probablement adressée à l'équipe de **la Revue du Monde** : « Les productions des singes littéraires ne dépassent guère les petits salons de couleurs où seule les lit encore quelque jeune fille en serre chaude ». Commentant la diatribe, Adjambao écrit : « L'attaque exprimait une idéologie de rupture assez féroce. »[1] « Idéologie de rupture » certes, mais, aussi, pourquoi pas, expression d'un dépit amoureux. L'allusion à l'une des sœurs Nardal se lit en filigrane à travers l'emploi de « quelque » au singulier. Que Senghor ait été éconduit ne surprend pas. Tous les Martiniquais n'étaient pas comme Césaire. La plupart d'entre-eux étaient imbus d'une sorte de supériorité à l'égard des Négro-Africains qu'ils considéraient comme des sauvages.[2] C'est bien Senghor qui cherchait leur fréquentation. Son compatriote et ami, Birago Diop ne manqua pas d'attirer son attention sur le peu de considération que témoignaient les Martiniquais à l'égard des Africains. Il lui répondit en lui conseillant plus de compréhension à leur égard, mettant leur antipathie des Africains au compte d'un ressentiment, celui d'avoir eu leurs ancêtres vendus comme esclaves par ces derniers.

Avec la création de la revue **l'Etudiant noir**, Senghor va prendre ses distances avec les sœurs Nardal. Il faudra attendre la fin de sa vie d'étudiant pour qu'on lui connaisse, avec certitude, une relation amoureuse avec une femme. Cela se situe à Tours.

En effet, à Tours, sa première ville d'affectation comme fonctionnaire après son succès à l'agrégation, il avait formulé le vœu d'épouser une femme qui remplirait les conditions suivantes : avoir, au minimum, le baccalauréat comme niveau intellectuel, appartenir à la bourgeoisie et posséder une dot. C'est dans cette ville qu'il s'éprit d'une jeune femme du nom de Mauricette Landeroin, une ancienne élève d'une de ses collègues, professeur de philosophie, Milka-Lodetti Boyer. Il a dû l'aimer tendrement et passionnément, en en juger

[1] ADJAMBAO (A.) Op. cit. Page 195.
[2] Sur ce point, Delas écrit : « les Antillais ont exercé à cette époque une sorte de fascination jalouse sur les Africains dont témoigne Jacques Rabemananjara, cité par Jacqueline Sorel : « Les étudiantes d'outre-mer étaient peu nombreuses en France et, seules, les Antillaises fréquentaient les universités. Nous étions tous épris des jeunes Antillaises, or ces petites vaniteuses ne voulaient pas des Nègres. Leur mépris nous touchait. » Op. cit. Page 204.

par quatre lettres qu'il lui a adressées et qu'elle a conservées. Ainsi, par son intermédiaire cette correspondance nous est aujourd'hui connue. Invitée par les organisateurs du colloque « Léopold Sédar Senghor : la pensée et l'action politique », en guise de communication, elle choisit de lire ces quatre lettres. C'était le 26 juin 2006, salle Victor Hugo de l'Assemblée Nationale française. La liaison sera un échec pour la raison que Mauricette Landorien précise sa lecture terminée. Les quatre lettres se trouvent produites en annexe.

Après cette jeune Tourangelle, Senghor a connu un autre amour qui non plus n'a pas eu un heureux aboutissement. Entre octobre et décembre 1939, en compagnie de Georges Pompidou, son condisciple et ami, Senghor séjourne à Château-Gontier, dans la propriété du docteur Cahour. Il met à profit ce séjour pour rédiger le poème ***Que m'accompagnent kôras et balafong***. Le poème débute par la description d'un décor qui, sur le mode proustien, va, par la suite, susciter le souvenir du séjour au Royaume d'Enfance. La description, des plus concises, est la suivante [1990 : 30] :

> *Au détour du chemin la rivière, bleue par les prés frais de septembre.*
> *Un paradis que garde des fièvres, une enfant aux yeux clairs comme deux épées.*

Le dernier verset est le suivant [1990 : 38] :

> *Je n'amène d'Europe que cette enfant amie, la clarté de ses yeux parmi les brumes bretonnes.*

De longues années, plus d'un professeur de français s'est lancé dans des conjectures pour identifier cette « enfant aux yeux clairs », « cette enfant amie ». La publication, par Robert Jouanny, de **Senghor ou le troisième temps**, a permis de lever le coin de voile sur le mystère en amenant à deviner, par-delà celle que Senghor poétise sous les traits d'une enfant candide, une des filles du docteur Cahour : Jacqueline dont l'aînée, Claude, sera l'épouse de Georges Pompidou. Plus tard, composant les poèmes qui allaient constituer le recueil **Hosties noires**, Senghor choisit de rendre hommage aux Françaises à travers le poème ***Femme de France*** [1990 : 82-84] :

Femme de France, et vous filles de France
Laissez-moi vous chanter ! Que pour vous soient les notes claires du sorong.
…
Femmes de France et fleurs de France, soyez bénies.

Le poème est dédié « Mademoiselle Jacqueline Cahour. » Nul doute que Senghor l'a aimée et que, pour une raison comme une autre, il n'eut pas l'occasion de l'épouser. Réédition de l'aventure d'avec Mauricette Landeroin, trois ans auparavant ?

Dans ces poèmes, allusion est faite à Jacqueline Cahour tandis que ses deux femmes, Ginette Eboué et Colette Hubert sont clairement identifiés. Cependant, cette identification ne s'accompagne pas d'une effusion de sentiment. Tout est dit, plutôt suggéré, de manière très disperse.

2. Discrétion et épanchement lyrique : la Femme et la Nuit, deux thèmes de prédilection

Léopold Sédar Senghor ne s'est jamais, au cours d'un entretien, que cela soit avec un journaliste où un chercheur, épanché sur sa vie sentimentale [1] et, dans sa vie publique, la femme n'apparaît qu'en demi-teinte. A ce propos, une comparaison ne manque pas d'être édifiante ; la comparaison entre les rôles joués par Colette Senghor et Viviane Wade (épouse d'Abdoulaye Wade, troisième président du Sénégal), auprès de leur mari : autant celle-ci frappe l'attention par ses fréquences apparitions publiques très médiatisées, autant celle-là retenait l'attention par sa grande discrétion. Comme Yvonne de Gaulle en France, à l'époque, elle s'était contentée du titre très honorifique de Présidente de la Croix Rouge sénégalaise et,

[1] Cette grande discrétion à propos de sa vie sentimentale est suggérée par la manière dont il a relaté sa séparation d'avec sa première femme : Ginette Eboué et son mariage avec la seconde, Colette Hubert : « Ma première femme a demandé le divorce en 1955, après une querelle de ménage, et je me suis remariée, le 18 octobre 1957, avec Colette Hubert, une authentique Normande ». Une telle sobriété dans les propos ne manque pas de laisser le lecteur non satisfait. Il souhaiterait en savoir davantage. Mais un fait reste constant : c'est avec la même sobriété qu'il a relaté la manière dont il avait fait la connaissance de Mlle Eboué : « J'ai épousé, en septembre 1946, Ginette Eboué, qui était la fille du gouverneur général Félix Eboué (…) Les circonstances de mon mariage, c'est d'abord, qu'en captivité, j'étais dans le même *Frontstalag* que deux frères de Ginette : Henri et Robert, qui me parlaient de leur sœur. Quand j'ai été député, je l'ai rencontrée dans les couloirs de l'Assemblée Nationale car elle était secrétaire parlementaire du ministre Marius Moutet. Je me suis marié en septembre 1946 ». [1980 : 149-150]. C'est avec la même sobriété qu'il nous a répondu, lors de notre entretien du 24 janvier, quand nous avons voulu savoir les raisons de la récurrence du thème de la mort dans **Lettres d'hivernage.** Nous fixant dans les yeux, il nous a répondu, grave et laconique : « J'étais séparé de ma femme. » Il faudra attendre la publication de **C'était Senghor** pour que Simon Njami nous édifie, suffisamment, sur les raisons pour lesquelles Senghor a divorcé et sur la manière dont les relations se sont créées entre lui et Colette Hubert, relations ayant abouti qu mariage.

durant les vingt ans que Senghor est resté Président de la République du Sénégal, elle n'a jamais pris la parole en public.

Cette grande discrétion, voire cet effacement, contraste avec ce que fait constater la lecture des poèmes rédigés dans le courant des années 1950 et qui vont constituer la matière du recueil **Ethiopiques**. A partir de ces années, Colette s'installe dans les poèmes de Senghor dont elle sera, en maintes occasions, la Muse. D'entrée de jeu, elle inspire le remaniement du recueil **Chants pour Naëtt** initialement rédigé par célébrer Ginette Eboué pour en faire ***Chants pour Signare***. Ces chants sont insérés dans le recueil **Nocturnes** mais, auparavant, **Ethiopiques** contient cinq épîtres à la princesse, toutes inspirées par Colette. Lorsque, après des années de silence, Senghor renoue avec la création poétique et publie **Lettres d'hivernage**, c'est encore Colette qui fait figure de Muse. Enfin, avec la publication de l'***Elégie pour Philippe-Maguilen Senghor***, Senghor met fin à sa carrière poétique. Et c'est à Colette qu'est dédié ce chant de cygne.

Ainsi, chaque fois qu'il en eut l'occasion, Senghor a magnifié sa femme ou a écrit sous son inspiration. Cependant, avant Colette, la femme était déjà présente, même omniprésente dans sa poésie. Encore, à ce jour, l'un de ses titres de gloire demeure ***Femme noire*** avec ces très suggestives métaphores amoureuses [1990 : 18-19]:

> *Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir bouche qui fait lyrique ma bouche*
> *Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses ferventes du Vent d'Est*
> *Tamtam sculpté, tamtam tendu qui grandes sous les doigts du vainqueur …*

Les mêmes métaphores s'apprécient à la lecture du poème ***Chaka***. Qu'il suffise d'écouter le héros zoulou présentant sa fiancée Nolivé [1990 : 125]:

> *Ma négresse blonde d'huile de palme à la taille de plume*
> *Cuisse de loutre en surprise et de neiges du Kilimandjaro*
> *Seins de rizières mûres et de collines d'acacias sous le vent d'Est*
> *Nolivé aux bras de boas, aux lèvres de serpent-minute*
> *Nolivé aux yeux de constellation…*

Dans **Chants d'Ombre**, allusion est faite à « une enfant aux yeux clairs comme deux épées »[1], à « Isabelle et Soukéïna »[2] (qui se retrouveront évoquées dans **Elégies des Alizés**) et à cette énigmatique

> *... femme noire et tête fauve qui partit sans un mot ébauché ni d'elle ni de moi*
> *Un jour d'hiver lumineux en Ile-de-France*

La même femme, la même énigme que le lecteur retrouve dans ***Par-delà Eros*** [1990 : 49] :

> *... avec (son) visage sarrasin et sa tête noire qui flamboie comme le sommet de l'Estérel.*

Dans le recueil **Hosties noire**, ***Chant de printemps*** est rédigé «pour une jeune fille noire au talon rose » auprès de laquelle, en ces temps de tourmente, le poète retrouve quiétude et sérénité :

> *Je vois au fond de tes yeux troubles la lumière étale de l'Eté*
> *Je respire entre tes collines l'ivresse douce, des moissons.*
> *Ah ! cette rosée de lumière aux ailes frémissantes de tes narines !*
> *Et ta bouche est comme un bourgeon qui se gonfle au soleil*
> *Et comme une rose couleur de vin vieux qui va s'épanouir au chant de tes lèvres.*
> *[...] mon amie sombre au talon rose.*

Elégies majeures est le dernier recueil publié par Senghor. Parmi les élégies ici regroupées, il en est une qui tranche nettement avec les autres, si l'on excepte ***Elégie des Alizés*** dont la composition remonte aux années 1960 [3] et ***Elégie de Carthage***. Il s'agit de l'***Elégie pour la reine de Saba***, élégie plus que thrène à la différence des pièces consacrées à Jean-Marie, Martin Luther King et Georges Pompidou, prétexte plus qu'occasion de sublimer l'amour entre une femme hors du commun : « la poseuse d'énigmes » et un chef d'Etat, puissant et sage. Colette n'est plus la Muse, celle-ci est une femme idéalisée :

---

[1] Cf. supra.

[2] Ces deux noms de jeunes filles sont, à n'en pas douter, choisis pour leurs sonorités, mais, d'avantage, pour ce qu'ils symbolisent : l'Europe blanche et l'Afrique noire entre lesquelles Senghor appelle le métissage de tous ses vœux ; deux mondes complémentaires, « l'Eurafrique » que ne sépare pas, mais, plutôt, qu'unit « la mer au milieu des terres » : la Méditerranée.

[3] **Elégie des Alizés** a été, au départ, un recueil autonome avec illustrations du peintre Max Chagall. Son incipit autorise à le dater en le situant dans la seconde moitié de la décennie 1960. Il est le suivant [1990 : 267]

> *Ce juillet, cinq ans de silence, depuis les trompettes d'argent*.

Soit cinq années après la proclamation de l'indépendance survenue en 1960.

> *… l'Afrique Afrique noire, Féminité, Amour, Poésie, qui apparaîtra ici, dans la dernière des Elégies majeures, sous la figure de la reine Saba avec qui, pendant des années, j'ai vécu en adoration.*

Cette femme idéalisée, comme le fut avant elle la femme noire en général, Nolivé, la princesse de Belborg, Naëtt ou Signare, est peinte sous des traits très sensuels :

> *Me voici sous la lampe, sous ta peau qui se moire*
> *Moi à tes pieds, dans la ferveur de mes genoux, devant ma statue de basalte noir, mais de grès rouge :*
> *Ta peau de bronze bleu de nuit bleue sous la lune, ta peau couleur odeur d'huile de palme*
> *Tes aisselles de broussailles qui fument, où je brûle l'encens de mon amour.*
> *Je me rappelle ton corps de sourire et de soie aux caresses de ta tendresse*
> *Hâ ! aux abîmes de l'extase, ton corps de velours de fourrure, la toison de ton valon sombre à l'ombre du tertre sacré…*

Ces versets constituent la première moitié de la cinquième strophe d'***Elégie pour la reine Saba***, la dernière strophe du dernier poème du recueil.[1] A travers eux se retrouve ce procédé cher à Léopold Sédar Senghor pour présenter la femme. Le poète ne la décrit pas à travers des caractéristiques, physiques ou morales. La poétique naît du fait que l'on n'y a pas de portrait au sens classique, mais une vision que crée une série de métaphores suggestives construites à partir de sensations visuelles, olfactives, tactiles. Et l'intéressant est que tous les procédés utilisés depuis **Femme noire** se trouvent ici condensés, procédés dont use le poète pour clore son chant sur la relation qui l'unit à la femme :

> *Tu es mon bois sacré, mon temple tabernacle, tu es mon pont de liane mon palmier*
> *Ta taille entre mes coudes, je contemple j'ai traversé mon pont de courbes harmonieuses*
> *Je monte cueillir les fruits fabuleux de mon jardin, car tu es mon échelle de Jacob.*
> *Quand ta bouche, odeur de goyave mûre, tes bras boas m'emprisonnent contre ton cœur et ton râle rythmé*
> *Lors je crée le poème : le monde nouveau dans la joie pascale.*

De tout ce qui précède, une conclusion : si, publiquement, Senghor ne dit rien de ses relations avec la femme, s'il a jalousement veillé sur l'intimité de ma vie familiale, il n'en va pas de même dans ses poèmes. En effet, sa création poétique fait de lui le plus grand poète de

[1] Par sa place dans **Œuvre poétique**, pas par la date de création.

l'amour de la littérature négro-africaine subsaharienne. La femme, l'amour, tels sont deux thèmes qui inspirent bon nombre de pièces des recueils de la maturité, de **Chants d'Ombre** à **Elégies majeures**.

3. Evolution plus que rupture entre les poèmes de jeunesse et ceux de la maturité

Cependant, ces thèmes n'ont pas fait une brusque irruption dans sa création poétique. De tout temps, Senghor a été poète de l'amour, de la femme. Et ces deux thèmes aident à reconstituer l'unité de son œuvre poétique. De prime abord, une rupture peut se déceler entre **Poèmes perdus** et les recueils de la maturité. Mais, quand on y regarde de près, c'est moins une rupture qu'une évolution : en passant de la période de juvenilia à celle de la maturité, Senghor a évolué du vers et d'une poésie en grande partie placée sous le signe de l'événement privé vers une poésie fondée sur l'utilisation du verset et développant, à la fois les thèmes de l'événement privé et de l'événement public, les deux s'interpénétrant pour s'enrichir réciproquement.

Plus haut, il a été question de la chronologie entre **Poèmes divers** et **Poèmes perdus** pour préciser qu'il serait excessif de soutenir qu'il s'agit de deux recueils composés séparément. En réalité, ces textes ont été composés à la même période. Des raisons objectives expliquent qu'ils aient été publiés séparément. Mais, par la thématique aussi bien que par la poétique, ils ne font qu'un. Et ce qu'il est intéressant de noter est que, déjà, dans ces textes de jeunesse, la femme occupe une place importante. Elle apparaît dans ces poèmes dont il a été déjà largement question : ***Le Portrait***, ***Je m'imagine ou rêve de jeune fille*** ; utilisée pour personnaliser le printemps ; procédé repris quand il s'est agi de rédiger ces pièces insérées dans **Poèmes perdus** : ***Printemps de Touraine*** et ***Encore toi***.

Ainsi, sur les dix « poèmes divers », deux sont inspirés par la femme qui y apparaît plutôt aguicheuse et capricieuse ; donc sur un mode négatif. Dans **Poèmes perdus**, la femme fait son apparition dès la première pièce ***Nuit blanche*** et les développements qui lui sont consacrés se poursuivent dans les deux poèmes suivants : ***Régénération*** et ***A la négresse blonde***.

Dans ces trois poèmes, le développement du thème se fait sur le mode positif. Ces poèmes, même s'ils ne sont pas datés, ont été rédigés à la fin des années 1920 et au début des années 1930. C'était, pour Senghor, la période des incertitudes, des doutes, des tiraillements. Il n'avait pas encore réussi son métissage, ne parvenait à dissiper, exilé, la nostalgie du pays natal, éprouvait des difficultés d'adaptation à la vie européenne. Son désarroi dans la grisaille parisienne lui avait inspiré le poème **Brouillard**, l'un des dix « poèmes divers ». Le même désarroi, mais, cette fois-ci, par une nuit d'insomnie, inspire le poème ***Nuit blanche*** où se lisent des réminiscences baudelairiennes :

Voici la nuit,
Cris et colères,
La nuit
Bourreau des dormeurs éveillés,
Des martyrs brûlant sur le lit d'idéal.

Le contraste est frappant avec la nuit africaine décrite dans des poèmes de la maturité comme ***Nuit de Sine***, 1 ***Que m'accompagnent kôras et balafong*** [2] dans **Chant d'Ombre**. Les extraits de ces poèmes permettent d'établir une différence nette entre la nuit telle que vécue en France par le jeune étudiant exilé et la nuit africaine telle que vécue dans le Royaume

---

[1] Evocation de la nuit dans le poème ***Nuit de Sine*** [1990 : 16]

Là-haut les palmes balancées qui bruissent dans la haute brise nocturne
A peine. Pas même la chanson de nourrice.
Qu'il nous berce, le silence rythmé
...
Voici que décline la lune lasse vers son lit de mer étale
Voici que s'assoupissent les éclats de rire, que les conteurs eux-mêmes
Dodelinent de la tête comme l'enfant sur le dos de sa mère
Voici que les pieds des danseurs s'alourdissent, que s'alourdit la langue des chœurs alternés.
C'est l'heure des étoiles et de la Nuit qui songe
S'accoude à cette colline de nuages, drapée dans son long pagne de lait.
Les toits des cases luisent tendrement. Que disent-ils, si confidentiels aux étoiles ?

Dedans, le foyer s'éteint dans l'intimité d'odeurs âcres et douces.

[2] Evocation de la nuit dans ***Que m'accompagnent kôras et balafong*** [1990 : 39]

O ma Lionne, ma Beauté noire, ma Nuit noire ma Noire Ma Nue !
Ah ! que de fois as-tu fait battre mon cœur comme le léopard indompté dans sa cage étroite.
Nuit qui me délivres des raisons des salons des sophismes,de pirouettes des prétextes, des haines calculées, des carnages humanisés
Nuit qui fonds toutes mes contradictions, toutes contradictions dans l'unité première
De ta négritude

...

d'enfance. Le thème de la nuit sera, encore, évoqué dans le poème dramatique ***Chaka***, inséré dans **Ethiopiques**. Dans ce poème, par la voix de son héros, Senghor se présente comme :

> *L'amant de la Nuit aux cheveux d'étoiles filantes, le créateur des paroles de vie.* [1990 : 134].

Cette présentation est suivie d'un véritable hymne à la nuit, moment privilégié de la vie, tantôt chanté par Chaka, tantôt, par le coryphée.

Le prélude est le fait du coryphée [1990 : 135] :

> *Et nous voilà debout aux portes de la Nuit, buvant des contes très anciens et machant des noix blanches*

Et Chaka enchaîne, plus que lyrique, assimilant la nuit à sa fiancée :

> *O ma Nuit ! ô ma Noire ! Ma Nolivé !*
> *…*
> *O ma Nuit ! ô ma Blonde ! ma lumineuse sur les collines*
> *Mon humide au lit de rubis, ma Noire au secret de diamant*
> *Chair noire de lumière, corps transparent comme au matin du jour premier.*

L'hymne s'achève par un vœu [1990 : 136] :

> *Que de cette nuit blande – ô ma Nuit ô ma Noire ma Nolivé –*
> *Que du tam-tam surgisse le soleil du monde nouveau.*

Ainsi, en passant des poèmes de jeunesse aux recueils de la maturité, Senghor offre à apprécier deux poétiques de la nuit que tout différencie l'une de l'autre. L'orthographe elle-même est mise à contribution pour bien affirmer cette différence. Dans les poèmes de jeunesse, le mot s'écrit avec une « n » minuscule. Ce glissement est celui de la dénotation à la connotation : dans les poèmes de jeunesse, la nuit conserve son sens usuel ; dans les poèmes de la maturité, elle suggère d'autres réalités et sa personnification rend facile son assimilation à une femme en général, à Nolivé, en particulier. Est-ce par hasard si l'un des recueils de poèmes porte le titre très évocateur de **Nocturnes** et, surtout, si ce recueil est celui où, comparé avec les recueils précédents, l'événement privé prend le pas sur l'événement public ?

Certes, dans **Lettres d'hivernage**, Senghor écrit [1990 : 233] :

Je me suis réveillé sous la pluie tiède, cette nuit
Dans la nuit de mes angoisses, entre les panthères ailées
les squates amphibies
Les crabes jaunes qui proprement me mangeaient la cervelle

et termine la première strophe de la première pièce de cercueil de façon inattendue, plus que surprenante avec l'éclatement d'une unité organique caractérisé par un enjambement qui, à lui seul, constitue une strophe [1990 : 233] :

Et montaient alentour, jaillissant de la lumière de l'ombre
Blanches et roses, tes odeurs de jasmin sauvage ; la Feretia apodanthere
Que dans la nuit mes larmes avaient arrosées.

Ce poème, avec « mes angoisses », « les panthères ailées », « les squales amphibies » et « les crabes jaunes » n'est pas sans rappeler ce poème de jeunesse, ***Nuit blanche*** où il était question de « cris et (de) colères », de « bourreau », « martyrs », de « sables de problèmes mouvants », de « fournaise des angoisses ». Cette similitude n'a rien de surprenant si l'on retient que, par-delà le nombre d'années qui sépare la composition des deux poèmes, cette composition s'est effectuée dans des circonstances analogues. Senghor nous l'a confié : « J'étais séparé de ma femme », ce qui lui a inspiré **Lettres d'hivernage**. C'est donc un homme esseulé, dans l'immense palais blanc de la Présidence, la nuit, qui dit sa détresse. **Lettres d'hivernage**, par le thème qui l'a inspiré se rapproche beaucoup des poèmes de jeunesse : la solitude, la douleur d'être séparé de l'être aimé, le désespoir et l'angoisse que cela suscite. Voilà qui justifie cette perception négative de la nuit.

Si la nuit africaine donne l'occasion de se retrouver pour s'instruire en se divertissant à travers contes, chants et danses, la nuit européenne enferme dans la solitude. Le jeune poète qui n'y est pas encore habitué la ressent douloureuse

J'étouffe aux sables des problèmes mouvants,
Je délire aux générosités d'or, mirage
De palais fleuris dans les oasis vertes.
Puis rejeté dans la fournaise des angoisses,
Je sens l'odeur de ma chair qui rôtit comme un quartier de gazelle
J'entends mes poumons se froisser au souffle desséchant du vent d'Est.

Pour mettre fin à une telle situation, le poète sollicite l'intervention de la femme. Elle n'est pas encore l'amante, mais elle est déjà l'amie. Contrairement à celle qui apparaissait sous les traits du « Printemps de Touraine », elle est « la fée des solutions » à la présence bienfaisante. Elle ne se contente pas d'étancher la soif et de mettre fin aux cauchemars ; elle fait retrouver le sommeil et, par de-là le sommeil, le dépaysement :

Heureux si la fée des solutions,
A la lucidité de l'aube,
Me fait boire à sa gourde de fructueuse fatigue
Ayant séché sur mon front la sueur des cauchemars
Sous les caresses et la brise marine
De la sérénité matinale.

Dans le poème suivant, ***Régénération***, le poète use, à la fois, de l'allusion et de la précision, deux procédés qui lui sont chers quand il s'agit de développer le thème de la femme : allusion, car la femme n'est jamais nommée ; précision avec la description sensuelle des traits de celle-ci à travers des métaphores fondées sur des sensations.

La première strophe du poème présente un paysage de désolation, de ruines. Le spectacle y est celui d'un lendemain de bataille. La strophe est bâtie sur le contraste entre les impressions et les sentiments que suscitent deux saisons, l'une, l'été, nommée et, l'autre, le printemps, suggérée par la métaphore filée du vers trois. Le même contraste se lit entre ce qui se passe au ciel et ce qu'il est donné de voir sur terre :

Sous le pagne lisse du ciel d'été,
Le soleil a saccagé
Le velours vert des jours d'enfance.
Et les grêles, les orages
Ont déchaîné la fureur de leurs bandes barbares.
Dans la plaine où soupire le silence
Affaissé, les cigales tout ivres de sang
Trompètent mes défaites.
Qu'ils dorment les morts d'hier.

Certes, la strophe est bâtie sur l'opposition entre deux saisons européennes. Cependant, ces deux saisons peuvent également symboliser deux moments de la vie du poète : le séjour à Paris durant l'âge adulte et le séjour au « royaume d'enfance » avant la fréquentation de l'école. Quoi qu'il en soit, c'est bien d'une expérience de vie parisienne qu'il s'agit ;

expérience douloureuse amenant à se rappeler la douceur et l'innocence de l'enfance. Ce qui marque l'existence après le séjour au « royaume d'enfance » ce sont « les grêles » et « les orages » se manifestant sous les traits de « bandes barbares ». Face à ces forces déchaînées, le poète succombe, vaincu et sa défaite est proclamée par « les cigales tout ivres de sang ».

Pourtant, la défaite ne s'accompagne pas de la mort. Il y a eu des morts et le poète exprime sa compassion en leur endroit et prie pour le repos de leur âme. Mais, lui aspire à vivre. C'est en ce moment que la femme fait son apparition et elle est source d'espoir et, avec la seconde strophe du poème où il est question de sa présence apaisante et bienfaisante, le poète va formuler un vœu :

Dans tes yeux de fraîcheur et d'aube,
Parfumés de l'odeur d'automne,
A reverdi mon idéal régénéré,
Je veux, sous les étendards de tes cils, bercé
Dormir en attendant quel réveil sanglant !

Ce qui retient l'attention dans cette vision de la femme, ce sont ses « yeux » et, particulièrement, ses « cils ». On imagine le poète penché sur l'être aimé pour contempler son visage alors qu'elle maintient les yeux, soit grands ouverts, soit mi-clos, en tout cas, de manière à faire apprécier de longs cils. L'espoir suscité par la contemplation de la femme fait triompher de la mort et le poète aspire au repos, au sommeil, un sommeil réparateur qui prépare aux combats futurs car, d'avance, il sait de le réveil sera sanglant.

En définitive, dans un premier temps, un spectacle de désolation, de profanation d'un univers à la suite d'un déchaînement d'éléments de la nature et des bestioles exprimant, par leurs chants, la défaite et, dans un second temps, la présence de la femme, à la fois apaisante et bienfaisante le temps d'un repos avant de nouveaux combats.

Le poème ***Régénérescence*** qui traite de ce passage de la désolation à l'espoir semble se prolonger dans le poème ***A la négresse blonde*** qui lui fait suite et qui débute par la coordination « et » comme pour mieux souligner le lien entre les deux pièces. Dans le poème précédent, les yeux de la femme suggéraient « fraîcheur » et « aube », sinon « la fraîcheur de l'aube », une sensation tactile dont l'effet bénéfique est renforcé par l'agréable sensation olfactive du vers : « Parfumés de l'odeur d'automne ». Le tout culmine dans l'avant dernier

vers de la strophe avec, cette fois-ci, la combinaison entre deux sensations : une sensation visuelle que suggèrent les « pelouses tendres » et une sensation auditive avec les sons que module « la flûte matinale ».

Ce thème du bonheur que procurent la contemplation des yeux de la femme et les sensations que fait naître cette contemplation se retrouve repris dans le texte ***A une négresse blonde***, titre qui ne manque de surprendre si l'on sait que seuls certaines Européens, en particulier les Nordiques portent des cheveux blonds. Alors, qu'est-ce qui peut bien justifier l'épithète « blonde » pour qualifier une « négresse » dont les cheveux, crépus ou lisses, ne peuvent être que couleur de jais ? A cette question, deux réponses plausibles : soit une volonté manifeste de provoquer le lecteur comme, par exemple, Paul Eluard écrivant : « La terre est bleue comme une orange » ou… intitulant son roman **La Négresse blonde** ; soit l'expression d'une réalité, celle que poétise Senghor ayant choisi de se teindre les cheveux ou de porter une perruque. Il se peut également qu'il s'agisse d'une jeune personne au teint clair. Chez les Soudano-Sahéliens, notamment chez les Sénégalais, wolofs et sérères, la norme de la couleur de la peau est le noir foncé allant jusqu'à l'indigo ou à l'anthracite. Dans ce contexte, les personnes de teint clair constituent des exceptions et, lors du choix pour le mariage, les jeunes filles de teint clair étaient mieux cotées que celles de teint foncé.

Après ces précisions sur le titre, le thème du poète. Toute une série d'expression, de sensations sont là qui renforcent l'idée du complémentarité avec le poème précédent. Dans ce poème se trouve exprimé un vœu : « dormir » en contemplant les yeux de la femme : pouvoir dormir au contact de l'âme sœur. Tout se passe comme si ce vœu se trouve exaucé dans ***A une négresse blonde*** : le poète était dans l'attente et voici qu'elle apparaît :

Et puis tu es venue par l'aube douce,
Parés de tes yeux de prés verts
Que jonchent l'or et les feuilles d'automne.

Dans le poème précédant, la femme était vision, projection du désir du poète. Ici, elle est présence et elle est active, câline, attentionnée. Tout se passe comme si elle a compris que le poète est abattu, a besoin de tendresse ; d'où ses gestes.

Tu as pris ma tête
Dans tes mains délicates de fée,
Tu m'as embrassé sur le front.

A partir de ce moment, le souhait se réalise. Après la défaite, le poète aspirait au repos. La femme lui en donne l'occasion. Il aspirait au sommeil ; par sa tendresse, la négresse l'y incite, il en profite :

Et je me suis reposé au creux
de ton épaule.

Régénérescence s'était terminé sur une note annonçant une revanche à prendre après que les cigales eurent trompété les défaites du poète. ***A la négresse blonde*** se termine de façon radicalement différente. Par ses gestes de tendresse, la femme a réussi à baisser l'ardeur belliqueuse du poète. Hercule filant la laine aux pieds d'Omphale ? Rien de tel. Seulement une exclamation pour exprimer la reconnaissance :

Mon amie, mon amie, mon amie !

Donc, la seconde strophe du poème ***Régénérescence*** et le poème ***A une négresse blonde*** développent le même thème. Cependant, en passant de la lecture au premier texte à celle du second, le lecteur évolue de ce qui n'était que discrète évocation des yeux et des cils de la femme à plus de précision. De vision, la femme devient présence. De l'être à travers lequel était exprimé un vœu, elle devient celle qui permet d'exaucer le vœu. Certes, le flou demeure : elle est l' « amie ». Comment comprendre ce mot : celle à qui le lie une simple affection, celle qu'on aime d'un amour charnel ou, moins probable toutefois, celle qui accepte d'être présente comme une mère quand surgissent les difficultés ? Les dix vers que constituent la pièce ne permettent pas de répondre à cette question.

Tout comme ne permet pas d'y répondre avec exactitude le poème intitulé ***A une Antillaise***. Senghor poursuit son hymne à la femme et, dans ce texte, chante une femme née de son imagination. Il n'existe pas de date de composition. Mais tout laisse supposer que ce texte a été composé après la rencontre avec Aimé Césaire. A l'Antillais, le Sénégalais a fait découvrir l'Afrique noire précoloniale. A son tour, le Martiniquais n'a pas manqué de relater au Négro-Africain les réalités de son île natale. Du commerce entre les deux jeunes gens sont nées ces images des Antilles : le soleil accablant, les mornes isolées dans la plaine, le travail dans les champs de canne à sucre. Le poète les suggère en écrivant :

Le soleil qui viole les mornes rouges,
Le soleil qui enivre de sueur chaque heure
Des quinze heures qui te rivent au sol chaque jour,
…

Dans les poèmes précédents, la femme était suggérée, de manière très furtive, à travers ses « yeux », ses « cils », ses « mains », « son épaule ». Dans le poème ***A une Antillaise***, l'esquisse des traits se fait plus nette, le portrait physique plus précis :

Princières tes mains sous les chaînes,
Aérienne ta grâce légère,
Plus fine, plus fière la cambrure de tes reins.

Celle qui est ainsi décrite est une personne déchue de sa noblesse, d'où le contraste sur lequel est bâti le premier vers avec la forte opposition entre ces deux expression « princières tes mains » et « sous les chaînes ». Cette Antillaise, comme toutes les Antillaises du reste, est une descendante d'esclaves transplantés aux Iles mais qui, physiquement, n'a rien perdu des caractéristiques de ses ancêtres quand ces derniers vivaient en Afrique, libres ; d'où les remarques concernant ses « mains », sa « grâce », la « cambrure de ses reins ».

Descendante d'esclaves, elle est soumise aux rudes travaux champêtres car, comme l'a si bien écrit, sur le mode ironique, Montesquieu : « Le sucre coûterait trop cher si on ne le faisait pas produire par les Nègres ». Cependant, le sort qui est le sien, loin d'inciter à la soumission est perçu par le poète comme source d'espoir. Cette Antillaise n'est pas condamnée à vivre, indéfiniment, le sort qui est le sien actuellement. Le poète le sait qui prophétise l'avenir. Ce soleil sous lequel ploie cette jeune personne attachée à la glèbe et accable par le manque de liberté

Murit (son) cœur riche de sucs
Pour les combats conscients du futur.

Du futur, certes ; ce qui retient, pour l'instant, le poète, c'est encore une vision :

Et penché une fois au bord de tes yeux
Ouverts comme des palais ombreux, j'ai vu
Surgir la fierté triomphante des vieux Guélewars.

Ces trois vers par lequel se termine le poème établissent la jonction entre l'Afrique et sa diaspora, cette « Afrique des empires » dont le poète parlera ultérieurement [1]ici suggérée par l'expression « la fierté triomphante des vieux Guélwars ». L'Antillaise a commencé par transporter à la Martinique dont sa vue a permis d'évoquer, après l'annonce des « combats conscients du futur », la contemplation de ses yeux transporte vers l'Afrique précoloniale.

Cette Afrique se fait plus présente dans le poème qui suit, ***Encore toi***, dont il a été déjà question. « Toi », c'est le « printemps de Touraine » assimilé à une séductrice. Le poète le repousse, ne voulant pas subir le sort de ceux qui ont succombé à ses charmes, sachant que

... midinettes et petits oiseaux
S'y sont laissés prendre, et ont pondu
De tendres œufs.

Cependant, la quatrième strophe du poème tranche nettement avec les trois précédentes. Le printemps y est perçu sous un jour valorisé, celui qu'on lui connaît traditionnellement : la saison de la reverdie, de la renaissance de la nature après les rigueurs de l'hiver :

Les arbres dans les squares
Font prendre l'air à leurs bourgeons
Sans cache-col mais en gants,
Des chants d'oiseaux montent
Lavés dans l'aurore primitive,
L'odeur nue de l'herbe verte monte, Avril !

Ce spectacle de la nature régénérée un effet bénéfique sur le poète. Dans la première strophe du poème, sollicité par le printemps, il avait failli succomber, la tentation de la séductrice ayant été très forte. Le poète, dans la deuxième strophe, relate la précaution qu'il avait prise :

J'avais fermé la porte, je m'en souviens.

Mais, malgré cette précaution

Tu es entré par le jardin comme un voleur

[1] Cf. Le poème ***Prière aux masques*** in **Chants d'Ombre**.

Et, une fois sur place, dans la chambre du poète qui fait tout pour se prémunir contre son agression :

… tu as glissé ta douceur susurrante
Par les fissures de mes fenêtres closes
Triplement, avec rideaux et volets mats.

Face à tant d'ingéniosités, le poète faiblit et le confesse, confession placée en tête de la pièce :

Je sens une présence dans le noir
Comme une haleine et le souvenir de Soukéïna
Sur ma nuque nue. Voilà
Que ton mon corps hennissant s'en émeut,
Que mon sang, complice malgré moi, chuchote
Dans mes veines.

Mais le « capricieux » « plus… que Parisienne » n'aura pas le dessus. Cessant d'être femme pour redevenir ce qu'il est réellement, « la saison de la renaissance », il va opérer un miracle. Nous sommes en avril et voici comment le poète relate le charme opéré sur sa personne :

La sève d'avril en mes veines chante,
Des pirogues de passion sur leurs rapides dansent,
Les sveltes négresses décochent leur fougue,
Flammes dansantes de clairs boubous,
Cavales du fleuve au plein galop.

Avril n'a pas fait que rajeunir la nature. Il a également revigoré le poète. Au début, il était question d'une « haleine » sur « ma nuque nue », conduisant hors du chemin (*se ducere*). Maintenant, c'est « la sève d'avril » et l'intéressant est que le printemps va provoquer le dépaysement. Les Français en retiennent les éléments qui constituent le cadre et le décor décrits dans les six premiers vers de la quatrième strophe : les arbres bourgeonnant dans les squares, les oiseaux et leurs chants, l'odeur et l'agréable couleur de l'herbe. Le Négro-Africain exilé sous les cieux du septentrion voit, par-delà cette renaissance de la nature, le spectacle féerique d'une Afrique qui manifeste sa joie de vivre à travers la danse. Et la transfiguration est telle que, de simple spectateur, il devient acteur participant à cette féerie en incitant les griots à intervenir comme pour perpétuer le charme :

Griots,
Accompagnez-les de vos tamas !
Accompagnez-les de vox voix de tornade !

Ce qu'il y a lieu de retenir dans le contexte de ce développement consacré au thème de la femme, c'est le lien ou, plutôt, la similitude entre le poème ***A une Antillaise*** et la quatrième strophe du poème qui le suit immédiatement, ***Encore toi***. Dans le premier texte sont évoquées des réalités qui renvoient à un monde désolé où l'être souffre des rigueurs de l'existence. Le charme de l'Antillaise forme un contraste avec le paysage dans lequel elle évolue. Dans la deuxième partie du poème, ce charme amène le poète à revivre son continent natal : l'Afrique. Dans le second texte se note la même construction : dans un premier temps, une saison – le printemps – dont le poète cherche à conjurer l'attrait maléfique lequel attrait, dans la quatrième strophe, fait revivre l'Afrique à travers sa danse et sa musique.

Encore toi est le cinquième poème [1] des **Poèmes perdus** inspiré par le thème de la femme. Celle-ci est, tantôt une Antillaise, tantôt une Française, tantôt des Africaines sans que l'on ait des précisions sur elle, que le poète informe sur ses rapports avec elle. Tout ce qu'il est donné de connaître est que sa présence est apaisante quand elle ne fait pas revivre l'Afrique. Le poème ***Fidélité*** se différencie de ces poèmes : celle qui y est chantée est une Africaine restée au pays et que le poète a aimée comme une amie d'enfance.

Le premier vers du poème ne peut se comprendre qu'à la lumière de la double culture dont Senghor est nourri : la française et la négro-africaine. Le vers est le suivant :

Non je n'ai point fêlé mon vase d'or.

L'adverbe « non » donne au passage l'allure d'une réplique. Tout se passe comme si le poète veut protester contre une accusation et l'accusatrice ne serait autre que cette amie restée au pays natal. Et ce dont elle l'accuse ou lui reproche, c'est de l'avoir oubliée en découvrant les Françaises. Donc, une accusation inspirée par la jalousie et l'appréhension. Le poète proteste en l'assurant de sa fidélité à travers l'image du « vase d'or ». Si l'on se réfère à la culture française, l'expression peut renvoie au Moyen-Age, à la prie de Soissons par le roi des Mérovingiens, Clovis. Dans le butin se trouvait un vase en or appartenant à l'église. L'évêque, Rémy, vint la réclamer à Clovis qui était disposé à la lui rendre quand un guerrier la brisa à l'aide de sa francisque en s'écriant, à l'adresse du roi : « tu n'auras que ce que le

[1] Les quatre autres étant : ***Nuit blanche***, ***Régénération***, ***A la Négresse blonde***, ***A une Antillaise***.

sort t'aura attribué ». Ainsi, « le vase d'or » pourrait renvoyer au « vase de Soissons » : un objet de culte et, par conséquent, un objet précieux ; si précieux que c'est tout le clergé de la ville de Soissons, l'évêque en tête, qui s'est déplacé pour obtenir sa restitution. L'expression peut également renvoyer à la lecture d'un poème de Sully Prudhomme, ***Le Vase felé***. Dans l'imaginaire négro-africain se retrouve le thème du vase. Tantôt, il est le réceptacle de la vie ; ainsi, pour consoler un jeune couple qui vient de perdre un nouveau né, les Anciens disent : « Séchez vos larmes, l'eau s'est répandue par terre mais le vase n'est pas cassé ». » Tantôt, il renvoie à ce qu'une jeune fille a de plus précieux ; sa virginité. Ainsi, quand Senghor écrit : « Je n'ai point fêlé mon vase d'or », il fait comprendre à son ami qu'il lui est resté fidèle – d'où le titre même du poème. [1]

Il est vrai que la séparation est source d'appréhensions, surtout si l'on sait qu'elle se prolonge dans le temps. Les deux amis se sont séparés depuis longtemps :

Les jours ont avalé les nuits,
Les saisons sèches ont bu Niger et Gambie

Et le temps n'est pas le seul adversaire à redoubler dans la mesure où, outre-mer, le poète ne laisse pas indifférentes les jeunes filles :

Des hordes de baisers farouches
Assiègent depuis longtemps ma puissante Tombouctou.

Mais, il est resté inébranlable dans sa fidélité et cela , pour plusieurs raisons dont la première tient à la personne même de l'être aimé, à la fascination qu'elle exerce sur le poète :

Tes yeux font délirer toujours comme un vin de palme nouveau.

---

[1] Certaines expressions imagées renvoyant à cette pureté virginale ont été recensée par Dominique Zahan qui les présente en ces termes : « Quand à la virginité elle-même, elle est présentée de différentes manière. Elle est comme un « bien » dont la jeune fille est consciente ; « Elle a fait de la virginité son bien, elle ne l'a pas vendue comme le beignet se vend au marché », ou encore elle garantit l'avenir de la femme : « Si cela c'est-à-dire le moment de la défloration n'avait pas été bien, ou allais-je partir ? » Parfois, la jeune fille coupable rejette la faute sur sa mère ; « Ma mère, si tu m'avais dit cela, je n'aurais pas soulevé mon cache-sexe, mon père ». D'autre fois, des jeunes filles cachent, sous des dehors sérieux, une vie très libre. Elles sont comparées au *n'gaba* dont la feuille rappelle, pour les Bambara, le sexe de la femme. Cet arbre a une belle frondaison mais un bois mou et sans consistance. Le chant parle de la « grande feuille » du *n'gaba* : « Grande feuille du *n'gaba*, tu es en train de buire très librement. Grande feuille de *n'gaba*, alors, tu n'as rien de sérieux ».
Souvent, les chants présentent le doute, dénué de fondement du fiancé, concernant la virginité de sa future femme : « La faucille croyait que l'herbe n'allait pas pousser ; la faucille a eu honte, l'herbe a poussé » ; la faucille représente ici le sexe mâle. (**In La dialectique du verbe chez les Bambara**, Paris, La Haye, Mouton & Co MCMLXIII.

Ce ne sont pas seulement les yeux qui fascinent, c'est également une sensation olfactive :

Mais ton parfum, qui reste frais, brise
Pour moi seul son flacon au lever.

D'autre part, par-delà la fascination qu'exerce l'être aimé sur le poète, l'amour de ce dernier a d'autres remparts qui le préserve de l'infidélité. Après avoir proclamé :

La terre n'a rien bu de mon amour :

il évoque ce qui veille sur cet amour, le souvenir qu'il garde du pays natal :

Sur les rôniers, sentinelles à l'aube,
Ramiers et tourterelles
Roucoulent l'appel aux libations quotidiennes

Ce souvenir le conduit à accomplir un geste ancestral, le sacrifice, comme pour annoncer de futures retrouvailles :

Et dans l'ivresse, je sacrifie
Après l'ablution à la fontaine claire.

Compte tenu de la distance qui sépare les deux amis et, surtout, avec cette forte négation par laquelle débute le poème, ***Fidélité*** peut être considéré comme la réponse à un message. De même, la pièce qui le suit, ***Je reviendrai*** peut être considéré comme la réponse au poème ***Fidélité.*** Ce n'est pas que le poète qui exprime son retour vers l'aimée, c'est l'aimée qui revient vers le poète. Voilà qui pourrait surprendre tant il est vrai que c'est l'inverse qui serait possible. La réalité est que ce poème s'inspire d'un chant populaire comme en témoigne ce distique placé au début de chacune des quatre strophes, sur le modèle d'un procédé dont Senghor fera par la suite, une caractéristique de la poétique négro-Afrique : le rythme qu'engendrent ces répétitions qui ne se répètent pas et qu'il nomme : parallélisme asymétrique :

Je reviendrai, mon Seigneur élancé,
Je reviendrai

« mon seigneur élancé » cédant la place à « mon ami », « mon Aimé », « mon Sadio », dans les trois strophes suivantes.

La littérature populaire de l'Afrique soudano-sahélienne contient bon nombre de petits poèmes que des jeunes filles restées au village composent en l'honneur de leur fiancé qui, avec l'exode rural saisonnier, les ont momentanément quittées. Il s'agit de compositions à travers lesquelles, elles expriment leur amour à l'endroit de leurs camarades d'âge comme pour témoigner que, malgré la séparation, elles gardent vivace le souvenir de l'être aimé. Voici un exemple de ces poèmes populaires, une composition en *bamanankan* (langue des Bamanans) avec, en regard, sa traduction en français :

Nye nka fleni ko	J'ai récuré ma petite calebasse
Fleni galamani ko	Ma petite calebasse et ma petite écuelle
K'o sama tabaw fè	Les ai envoyées par les partants
Bama Niare tabaw fè	Les partants pour Bama Niaré
Nga cè shi tè dègè mi o la	Mais aucun autre homme ne consommera le dégué avec
Ni Sinali tè	A l'exception de Sinali

L'auteur de ce petit poème populaire – auteur anonyme comme c'est souvent le cas – s'inspire de la scène au cours de laquelle la fiancée, recevant son fiancé et les amis de ce dernier, leur offre du *dégué* [1] dans des récipients choisis spécialement et récurés à cet effet. Bama Niaré est le nom par lequel la ville de Bamako est parfois nommée, les Niaré ayant été les maîtres de cette localité avant l'arrivée des Français. C'est vers elle que s'effectuait l'exode rural saisonnier. Les deux derniers vers expriment l'amour de la jeune fille envers son fiancé qui, ici, se nomme Sinali, nom d'homme très courant chez les Somonos, déformation du nom arabe Séïdina Aliou.

Je viendrai est donc à comprendre comme un poème qui s'inspire de ce genre de petits poèmes populaires. Mais l'art de Senghor a réussi à en faire une composition à la fois belle et originale. Or, la beauté et l'originalité de ce poème résultent, comme c'était le cas avec le poème précédent, ***Fidélité***, de la double influence culturelle qui s'exerce sur Senghor. En

[1] Bouillie de couleur blanchâtre obtenue à l'aide de la farine du millet délayée dans du lait caillé et, généralement, servie fraîche. Il s'agit d'un met délicieux réservé pour les grandes occasions. Cérémonies de circoncision, de mariage, cérémonie de sacrifices lors d'un décès ou pour se rendre les Esprits et les Mânes favorables.

effet, celle qui s'exprime dans ces vingt vers est bien une négresse d'Afrique. Mais les termes et images qu'elle utilise pour exprimer son amour appartiennent bien tant au registre négro-africain qu'au registre français.

Ainsi, quand elle se présente :

Toute fervente et frémissante de (sa) longue attente
Et bientôt toute engourdie de bonheur

elle s'exprime plus comme une Française que comme une Sérère. En effet, les images qu'elle utilise sont celles que la pudeur interdit à une Soudano-sahélienne d'utiliser. Celle-ci vit plus ses sentiments qu'elle ne les extériorise et, quand il lui arrive d'en parler, c'est avec beaucoup de retenue qu'elle le fait, cette retenue qui lui interdirait d'ajouter :

Je me laisserai submerger sous tes caresses profondes.

Enfin, quand elle déclare :

Et je serai la proie de ta bouche violente

elle fait allusion au baiser sur ses lèvres, pratique d'inspiration sémite [1] très répandue dans les sociétés judéo-chrétiennes avec des significations différentes mais totalement ignorées dans les sociétés négro-africaines traditionnelles de l'aire soudano-sahélienne. Incontestablement, ces manifestations de l'amour qui, au Sine, passeraient pour choquantes voire grivoises, relèvent du registre français.

Il n'en est pas de même quand celle qui s'exprime dit : « mon ami », « mon Aimé ». Les mots « ami » et « aimé », au masculin comme au féminin, peuvent être employés aussi bien en France qu'au Sine, pour désigner celui ou celle que l'on aime, mais avec des connotations différentes.

En français, le dictionnaire Larousse donne, comme sens second au terme « ami » : « personne qui est liée à une autre par un sentiment tendre, par l'amour ». A ce titre, précédé

[1] Cf. La première phrase du **Cantique des cantiques**, dans la Bible : « Qu'il me baise des baisers de sa bouche ».

parfois par l'épithète « petit (e) » , il est synonyme de « amant », de « maîtresse ». Dans ce contexte, « ami » renvoie à une relation amoureuse hors des liens du mariage et cet amour n'exclut nullement les relations sexuelles. Et c'est par ce dernier aspect qu'il se différencie de la réalité africaine soudano-sahélienne. En effet, en Afrique, le sentiment qui unit le « petit ami » et la « petite amie » renvoie à une forme d'amour courtois. Les deux personnes s'estiment plus qu'ils ne s'aiment et leurs relations sont celles de grand frère à petite sœur. En un mot, il s'agit de relations que la société, de manière tacite, a admises, les parents, en premier lieu, comme pour signifier au jeune homme qu'une jeune fille lui est confiée, qu'il la protège, lui vienne constamment en aide et veille sur son intégrité physique jusqu'à son mariage. Entre ces deux personnes, les relations se placent plus sous le signe de la responsabilité que de l'amour, toutes les formes de tendresse sont autorisées [1] à la seule exception notable des relations sexuelles[2]. La jeune fille surnomme son « compagnon de classe d'âge » *ntéri ni nkanu* : « mon ami et mon aimé » ; la femme surnomme, affectueusement, son mari : *nfuru ni nkanu* : « mon mari et mon aimé ». Donc, « mon ami » et « mon aimé » sont deux appellations relevant, à la fois, du registre français et du registre négro-africain.

Cependant, relèvent, exclusivement du registre négro-africain, les appellations « mon seigneur élancé » du premier vers et « mon Sadio », au début de la dernière strophe. En effet, la femme ouolof, parlant de son mari, dira : *sama serigne* ce qui se traduit par « mon maître » et, par extension, « mon seigneur » [3]. Il en est de même chez les Bamanans où le mot employé est *matigui*, « mon seigneur ». Ce qui lui donne une coloration exclusivement négro-africaine dans ce poème est l'adjonction de l'épithète « élancé » : « mon seigneur élancé » est la traduction littérale de l'expression *sama ndjol mu ndaw* : « mon petit seigneur élancé ». La valorisation du mot « seigneur » par l'emploi du mot « élancé » se justifie par le fait que, dans la civilisation soudano-sahélienne, être svelte est un élément très appréciable du canon de beauté masculine [4] ; ce qui ne signifie nullement que les hommes de petite taille soient sans

---

[1] Les manifestations de tendresse ne sont pas les mêmes en Europe qu'en Afrique. Si en Europe, elles s'expriment sous la forme du baiser en général, en Afrique, il en va tout autrement : les jeunes gens, avant le mariage, procèdent par attouchements sur des parties érotiques du corps (les seins, la coupe, les hanches, le flanc).

[2] Lorsque le jour du mariage, la fiancée est trouvée vierge, c'est un grand honneur pour son petit ami : il aura donné à la communauté la preuve qu'on peut lui confier un trésor et qu'il sait veiller sur l'honneur de sa jeune sœur.

[3] L'homme, parlant de sa femme dira *sama sokhna* : « ma dame ».

[4] En milieu bamanan, une mère, pour parler de la sveltesse de son garçon n'hésitera pas à le comparer à un serpentin en saison froide. Durant cette saison, le serpentin reste recroquevillé sur lui-même toute la nuit. Aux premiers rayons du soleil, il s'étire de tout son long comme pour mieux apprécier la chaleur de l'astre sur tout

considération[1]. L'épithète « petit » renvoie plus à l'affection qu'à la taille. « Sadio » est, moins un nom propre de personne, qu'un surnom pouvant être attribué aux personnes des deux sexes. Initialement nom commun, « sadio » signifie « né après les jumeaux ou les jumelles ». C'est donc le nom affectueux par lequel on désigne l'enfant venu au monde après une naissance gémellaire. C'est cette connotation affectueuse qu'il conserve dans ce poème.

En définitive, les pièces ***Fidélité*** et ***Je viendrai*** entretiennent entre elles une relation qui, même si elle n'est pas voulue par le poète, est perceptible. Les deux textes ne se font pas suite uniquement par l'ordre d'apparition dans le recueil, ils apparaissent comme étant, le second, la suite du premier. Dans un premier temps, le poète a affirmé avec force la constance de ses sentiments envers sa bien-aimée, malgré le temps qui s'est écoulé depuis leur séparation et les tentations amoureuses, les tentations de séduction dont il est l'objet de la part des Françaises. Dans un second temps, c'est la bien-aimée qui, contre toute attente, annonce son arrivée auprès de son ami. Ainsi, avec ces deux poèmes débute la création d'un cycle de la femme qui va se poursuive avec les poèmes ***Offrande***, ***Regrets***, ***Beauté peule***, ***Intérieur*** et ***To a dark girl***. Avant ces sept poèmes, il avait déjà été question de la femme dans Nuit blanche, ***Régénération***, ***A une négresse blonde***, ***Printemps de Touraine***, ***A une Antillais*** et ***Encore toi***. Il y a donc comme deux cycles de la femme dans le recueil **Poèmes perdus**. L'examen de leur différence gagnerait à être précédé de l'étude des poèmes constituant le second cycle, les poèmes rédigés à partir de **Chants d'Ombre**. Et, comme pour mieux chanter la négresse, lui témoigner son amour et le regret d'être séparé d'elle, parfois, de l'avoir, à jamais, perdu, Senghor choisit d'oublier.

A ce propos, rien ne dit que le poème ***Oubli*** a été inséré, à dessein, entre ***Fidélité*** et ***Je viendrai*** d'une part, et les cinq poèmes consacrés à l'évocation de la femme d'autre part. Mais le lecteur, comme le critique, trouve un intérêt à gloser sur la place qu'il occupe au sein des **Poèmes perdus**. Pour cela, un rappel des faits s'impose. Senghor, au moment où il compose ces poèmes est un jeune homme âgé de quelque vingt-cinq ans. Il a commencé par vivre des certitudes au sein du Royaume d'enfance avant de connaître le déchirement au contact des réalités françaises, que cela soit au Petit Séminaire de Ngazobil, au Séminaire Libermann de Dakar ou au Quartier Latin. Son biographe, Janet G. Vaillant, a beaucoup insisté sur ce

---

son corps. La comparaison, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'est pas péjorative. Elle renvoie à un physique sans défaut.

[1] Un homme vaillant mais de petite taille est comparée à un scorpion et la chanson dit de lui : on peut le promettre comme sacrifice aux mânes de ses ancêtres mais le tout est de mettre la main là-dessus.

déchirement et lui-même, jusqu'à la publication du recueil **Ethiopiques** a constamment évoqué la douleur que lui impose le choix entre Isabelle et Soukéïna, deux jeunes filles imaginaires qui symbolisent, respectivement, la France et l'Afrique noire. La grande question est de savoir comment assumer son métissage culturel, devenir français en restant fidèle à l'enseignement de Toko Waly et aux réalités du Sine. Beaucoup de ressortissants francisés des colonies françaises ne se posaient pas cette question qui choisissaient, conformément aux enseignements de la Métropole, de s'assimiler. Mais, lui, depuis le Collège, avait déjà rejeté l'assimilation. Donc, il se pose des questions, comme, plus tard, se posera des questions à propos de la même situation, Samba Diallo, le héros de **L'Aventure ambiguë**. Or, toute question obsédante finit par être stérilisante. Alors, comme pour conjurer obsession et stérilité, Senghor choisit d'oublier et manifeste ce choix dans le poème ***Oubli*** :

J'ai oublié la mécanique des thèmes,
Les catéchismes récités durant quinze ans.
J'ai oublié l'huile rance d'hier.

Dans ces trois vers constituant la première strophe du poème, l'allusion à ce qu'il a choisi d'oublier est nette, précise : les expressions « : « mécanique des thèmes, « catéchismes récités », « l'huile rance d'hier » renvoient aux années de séminaire et, plus précisément, aux années passées au Collège Libermann de Dakar, avant qu'il ne fut renvoyé du saint lieu pour manque de vocation. Ce qu'il choisit d'oublier est, précisément, cet aspect de son enfance qui s'oppose aux délices du « Royaume d'enfance ». Ce sont, d'une part, les valeurs que les missionnaires lui font acquérir en lui enseignant le latin et en l'initiant au christianisme et, d'autre part, les rigueurs de la vie à l'internat symbolisées ou rappelées à travers l'image de l'huile qui ne peut plus servir. Ses biographes rapportent qu'au Collège Libermann, il serait devenu chef d'une sorte de syndicat des élèves et, à ce titre, aurait élevé une protestation auprès de la direction après qu'au réfectoire eut été servi un poisson pas aussi frais qu'il aurait dû l'être.

L'oubli permet au poète de renouer avec un monde d'innocence où prédomine l'élément marin. En présentant, ailleurs, le « Royaume d'enfance », Senghor a beaucoup insisté sur ses escapades, ses fugues à travers *bolongs* et *tanns*, à la suite de ses compagnons de jeux, jeunes bergers commis à la garde des troupeaux. Donc, un univers bucolique. L'univers que

redécouvre le poète, décrit dans la deuxième strophe du poème ***Oubli*** est plus imaginaire que réel, c'est, non plus la terre ferme, mais la mer :

La mer des prés m'attend,
La mer verte et son odeur de rosée,
La mer fleurant des baisers d'enfant.

Le choix des retrouvailles avec l'élément liquide n'est pas fortuit. L'eau, comme le feu, purifie ; mais différemment : le feu purifie consumant ce qui renvoie à un disparition physique totale –acte terrible, voire violent – la mer purifie en débarrassant des souillures, à travers une communion avec l'élément liquide. Voilà la raison pour laquelle Senghor la choisit pour accomplir l'acte symbolique consistant à se baigner pour se régénérer :

Et m'appelle
Le plongeon dans l'herbe
Rejaillissant en rires sonores.

Le résultat de cet acte de purification ne déçoit pas l'attente. Escompté, il est obtenu : le poète rompt avec tout ce qui le torture, intellectuellement et spirituellement, pour retrouver un univers de sensations aussi merveilleuses les unes que les autres et dont la somme traduit la régénérescence de tout son corps, de tout son être :

Mon corps
Où s'ouvrent des bouches neuves
Filtre les courants des fraîcheurs,
Des sons, des couleurs, des senteurs,
Toutes les voluptés païennes
Loin de la rancœur des livres d'hier.

Il s'agit là de la troisième et dernière strophe du poème ***Oubli***. Les deuxième, troisième et quatrième vers renvoient à la totalité des sensations avec l'emploi des mots « bouche », « fraîcheur », « sons », « couleurs », « senteurs », tandis que l'expression « voluptés païennes » contraste fortement avec « rancœur des livres d'hiver ». Dans cette expression, « païennes » est à comprendre au sens étymologique du terme : du latin « paganus », il renvoie alors non à « polythéisme » ou à « impie », mais à « paysan ». Voilà qui, à la fin du poème, ramène au « Royaume d'Enfance », au Sine d'avant la colonisation, colonisation que suggère l'expression « livres d'hier ».

En définitive, au sortir de ce plongeon en mer, le poète est redevenu l'innocent vivant de nouveau dans un monde où il retrouve la femme, non plus la femme perçue à travers quelques attributs, quelques parties du corps comme les yeux, mais bien la négresse telle qu'il l'a connue avant le séjour à Paris et la composition des **Poèmes perdus**. Au sortir du bain purificateur et rajeunissant, il fait un sacrifice, comme l'exprime le poème ***Offrande*** : déclaration d'amour sur le mode négro-africain :

Je viens t'offrir l'offrande de mon amour
Printanier

L'épithète « printanier » crée la continuité avec le poème précédent : le printemps symbolise la jeunesse. L'être aimé n'est pas nommé. Elle est suggérée par le subtitut « t' » et ce qui lui est offert est un amour juvénile dont les caractéristiques sont exprimées dans la deuxième strophe :

Il est rouge comme l'autel
Du sacrifice ancestral,
Droit comme un fût de rônier,
Pur comme l'or de Galam.

Dans ces vers se dégagent trois comparaisons qui ne peuvent être comprises qu'à la lumière des réalités africaines. « L'autel // Du sacrifice ancestral », doit sa couleur « rouge » au sang des animaux que le victimaire immolait pour se rendre les esprits propices. La croyance populaire retient que le sacrifice est agréé au cas où, un sang vermeil, gicle de la jugulaire tranchée quand le victimaire frappe la bête à immoler. Le « rouge » employé pour caractériser l'amour renvoie à la pureté et à l'ardeur des sentiments qu'éprouve le poète à l'égard de sa bien-aimée. D'autre part, cet amour est sincère d'où l'emploie du mot « droit » à comprendre au sens figuré. Le « rônier » est une variété de palmier qui, à la différence du palmier dattier, a un fût droit. Enfin, le Galam est une région aurifère comme le Bambouk, le Bondou, le Bouré, la Falémé et la pureté de son or se comprend à la lumière du sacrilège d'un jeune Soninké du nom de Amadou Séfédokotè – Amadou – le- Taciture - [1]. En définitive dans

[1] L'histoire ou, plutôt, la légende rapporte que l'empire du Ghana, le premier empire nègre du Soudan nigérien, devait sa prospérité à un pacte entre les Soninkés qui en étaient les créateurs et un génie tutélaire, le Bida (un python). Selon les termes de ce pacte, chaque année, le Kaya Maghan (titre que portait l'empereur) devait offrir en sacrifice au Bida la plus belle jeune fille de l'empire. En retour, ce dernier se dressait de tout son long et faisant frémir son corps, en détachait les écailles qui retombaient sous forme de pluie d'or sur la contrée. C'est donc Amadou- le-Taciturne qui mit fin à ce pacte. Ne supportant pas que sa fiancée, Sia Yattabary soit la

cette strophe, trois caractéristiques pour exprimer l'intensité et l'ardeur d'un amour juvénile, sa pureté.

Voilà donc l'offrande de l'amour du poète à la bien-aimée. Les dieux lui ont-ils été propices ? Quoi qu'il en soit, la vie est faite d'une succession de jours qui ne se ressemblent. Les jours fastes y alternent avec les jours de peine et un de ces jours de peine est celui où la nouvelle de la disparition de l'être cher lui parvient. Soukéïna – une amie d'enfance – n'est plus. A sa mémoire, Senghor compose le poème ***Regrets***, quinze vers répartis entre cinq strophes de trois vers chacune.

La première strophe, de manière très poétique, suggère la disparition de Soukéïna. Rien, au prime abord, ne laisse supposer qu'elle est morte. Elle a disparu, comme aurait disparu quelqu'un qui finit par échapper à la vie : un être frêle et beau disparaît comme s'il s'est vaporisé :

La gracilité de la gazelle
S'est fondue au crépuscule mourant
Dans la vallée.

La strophe qui suit dit la manière dont la nouvelle est parvenue au poète et ce qu'il en a ressenti. Ce n'est pas lui qui est mort, mais la nouvelle l'abat, de manière soudaine et violente et il en demeure souffrant, inconsolable :

L'éclair d'un trait d'ambre
Immuable en mon cœur s'est fixé,
En mon cœur saignant d'un regret inapaisé

Cette immense douleur se justifie par le fait que le souvenir de la défunte, telle l'odeur d'un parfum capiteux reste vivace. Il le sait et ce n'est pas de si tôt qu'il parviendra à oublier : le souvenir continuera à lui brouiller la vue pendant longtemps :

---

victime du Bida, il se cacha dans le bosquet sacré et quand le génie apparut pour avaler sa proie, il lui trancha la tête, mais dut s'y reprendre à sept reprises car chaque fois qu'il tranchait la tête, celle-ci repoussait. Les sept têtes du Bida sifflèrent dans les airs avant d'aller choir en une contrée. Les différentes contrées ou tombèrent les têtes sont les différentes régions aurifères qui firent la prospérité des empires et des royaumes du Soudan nigérien. Le nom de certaines d'entre elles : le Bambouck, le Bouré, le Galam…

Car le parfum de mon songe inouï,
Splendeur du ciel tropical,
M'a trop bien ébloui pour les temps à venir.

Alors, il en arrive imaginer les deniers instants de celle qui n'est plus. Il se peut qu'elle n'ait pas eu, en ce bas monde, une vie pleinement heureuse. On en arrive donc à trouver que la mort lui a été délivrance. Hélas, cette mort ne fait pas accéder à la félicité, mais à son contraire. Ce triste constat est suggéré par un regret amenant à détacher un mot d'une strophe pour en faire le début d'une autre strophe :

Amie, quelles peines as-tu éteintes ainsi ?
Dis-moi quels incendies au feu dévorant
As-tu donc plongés au fleuve froid

D'amertume ?

Les deux vers qui terminent le poème en justifient également le titre, ***Regrets*** : ce que regrette le poète n'est pas précisé mais se devine ; c'est ce que ressent tout homme qui a des projets, de vastes desseins et qui n'arrive pas à les réaliser, la mort l'en empêchant :

Pour toi j'eusse donné tant,
Pour toi plus belle que le crépuscule.

Soukéïna a quitté ce monde, laissant le cœur du poète saignant. Mais le poète n'est pas au bout de ses souffrances. De son exil parisien, il a appris la disparition de l'être cher. Ce même exil le contraint à la séparation d'avec une autre figure de jeune fille, Salimata Diallo, séparation qui lui inspire ces quatre vers constituant le poème ***Beauté peule*** :

Ah ! qui me rendra
L'arc frémissant des seins de Salimata Diallo,
Sa taille amicale
Et l'opulence fine de ses hanches ?...

Texte d'un seul tenant – une phrase interrogative – mais d'une grande originalité. Jusque-là, de la femme, Senghor n'évoquait que les yeux, la présence ou les propos. Dans ce petit poème à l'accent nostalgique, la description qu'il en donne confine, sinon à l'érotisme, du moins, à la sensualité.

Regrets et ***Beauté peule*** se placent sous le signe de la nostalgie. ***Intérieur*** qui leur fait suite se place sous celui du dépaysement. « Intérieur », comme titre, est, ici, un substantif et renvoie à l'intimité du foyer. Le poème, fortement influencé par la lecture de Baudelaire, est une invitation à changer de milieu, pas forcément de pays, mais de logement. Il s'agit d'une promesse plus que d'une invitation, faite à la femme : promesse de se retrouver dans une pièce où tout respire l'Afrique, renvoie à l'Afrique :

Nous baignerons dans une présence africaine.

Cette présence africaine est constituée par des éléments de l'art de différentes zones culturelles du continent noir, du désert, avec la ville de Tombouctou surnommée la Mystérieuse [1] à la forêt avec la Guinée et le Congo. Ce que le poète promet de faire apprécier à son amie, ce sont :

Des tapis étincelants et doux de Tombouctou,
Des coussins maures,
Des parfums fauves,
Des meubles de Guinée et du Congo
Sombres et lourds,
Des nattes bien épaisses de silence,
Des masques primitifs et purs aux murs,
Primitifs et durs.

L'énumération a, comme effet, la création d'un univers exotique pour l'habitué aux salons parisiens. Fauteuils, chaises et autres sièges ont disparu pour être remplacés par des « tapis étincelants et doux », des « meubles…// Sombres et lourds » « des nattes bien épaisses », tandis qu'aux murs ne sont plus accrochés des tableaux de maîtres, mais des « masques primitifs et purs ». Ce décor finit par être fascinant, troublant. Tant d'objets d'art exotiques en un seul lieu rassemblés et dans le silence finit par créer le mystère. Intervient pour dissiper ce mystère la femme, avec sa tendresse, comparée à une lampe :

Et, lampe amicale, ta tendresse
Adoucira l'obsession de cette présence
Noire, fauve et rouge, oh ! rouge comme la terre d'Afrique.

[1] Pendant longtemps, la ville de Tombouctou a exercé une fascination sur les Européens, en particulier, sur les Français, les Anglais et les Allemands. Elle était jugée mystérieuse du fait qu'aucun Européen n'y avait séjourné avant le XIX^{è} siècle, bien que son nom eut franchi le désert et la mer. Et des premiers explorateurs qui réussirent à l'atteindre et à y séjourner, déguisés en Arabes – Mungo Park, Gordon Laing, Barth, des Anglais et un Allemand – seul le Français, René Caillé, en est revenu vivant.

Après le thème du dépaysement, le poème ***To a dark girl*** renoue avec le mode de description déjà utilisé dans ***Beauté peule***. Le titre ne peut pas manquer de susciter une question. Il est en anglais. Pourquoi ? Surtout, s'il se traduit par « A une fille sombre » et qu'auparavant, Senghor a déjà intitulé deux de ces poèmes de jeunesse. ***A une Antillaise***, ***A une négresse blonde***. Mais l'emploi de l'anglais peut se justifier, et doublement ; d'abord, il traduirait une influence négro-américaine à la suite des contacts entre Senghor et les intellectuels nègres originaires des Etats-Unis ; ensuite, il suggérerait que celle que chante le poète est originaire, non des Antilles ou d'Afrique noire, mais des Etats-Unis ce que le titre traduit en français en rendrait pas.

Certes, contrairement à ce qui s'est produit dans le poème ***Beauté peule*** avec la nomination de l'être aimé, Salimata Diallo dans ***To a dark girl***, aucun nom propre n'est mentionné. Mais, hormis ce détail, ce qui se retrouve dans ce poème, comme dans ***Beauté peule***, c'est une suggestion de la beauté féminine à travers un certain nombre de caractéristiques : le « sourire », la « peau olive », la « démarche mélodie », les « finesses », l'altière majesté », « les yeux ».

Le poète commence par évoquer ce qui l'unit à celle qu'il chante : une douce amitié :

Tu as laissé glisser sur moi
L'amitié d'un rayon de lune.

L'association entre « l'amitié » et le « rayon de lune » ne manque pas d'être suggestive. Elle laisse déceler douceur, tendresse et discrétion tout comme les vers qui suivent ;

Et tu m'as souri doucement
Plage au matin éclose en galets blancs.

S'ensuit l'évocation des attraits par lesquels la jeune fille en impose au poète

Elle règne sur mon souvenir, ta peau olive
Où Soleil et Terre se fiancent.
Et ta démarche mélodie
Et tes finesses de bijou sénégalais,
Et ton altière majesté de pyramide ;

Avec une telle description, l'intention du poète est manifeste : il chante une Négro-américaine en soulignant son ascendance africaine ; d'où l'insistance sur la couleur de sa peau et les comparaisons avec un « bijou sénégalais » et la « majesté de pyramide ». Cette intention est davantage manifeste avec l'emploi du mot « Princesse », placé en positon de rejet et utilisé comme interjection, comme pour dire que, bien qu'originaire des Etats-Unis, la jeune fille chantée est de noble ascendance africaine. D'ailleurs, les trois derniers vers du poème ne laissent subsister aucun doute sur cette intention ;

Princesse !
Dont les yeux chantent la nostalgie
Des splendeurs du Mali sous les sables ensevelies.

Ainsi, usant des ressources que lui offre la poésie, Senghor, dans le poème ***To a dark girl*** crée une unité qui lui est restée chère, l'unité qui rassemblerait Nègres de souche et Nègres de la Diaspora – Le fait d'être née outre-Atlantique n'a rien altéré des caractéristiques authentiquement négro-africaines de cette jeune fille au teint sombre et sa vue, comme son évocation, finit par entraîner celle de l'Afrique ancestrale d'où sont partis ses ancêtres.

To a dark girl met fin à un cycle, il ne met pas fin aux poèmes où se trouve évoquée la femme. Celle-ci apparaît, une dernière fois, dans le poème ***Correspondance***, l'avant-dernier poème du recueil. Encore une influence de Baudelaire ? Non, cette fois-ci. Chez l'auteur de **Les Fleurs du ma**l, il s'agissait de « correspondances », de relations entre le monde sensible et le monde supra-sensible. Avec Senghor, il s'agit d'une « correspondance » entre le poète et la femme, mais pas une femme ordinaire : celle dont il s'agit ici est la Muse, la compagne, non du poète, mais des poètes. La première strophe montre Senghor à sa table de travail, la nuit, à la recherche de l'inspiration. La Muse est présente, mais n'inspire pas encore, d'où la feuille qui reste blanche. Le poète la sollicite, cherchent à entrer en contact avec elle afin d'être inspiré :

C'est l'heure de la veilleuse amie
Ta présence nimbe la lampe assoupie.
Sur la plage blanche du papier
Mes mains cherchent tes mains de rêve

La deuxième strophe évoque le passé, quand, dans le silence, s'établissait un commerce entre le poète et sa Muse. C'était alors l'inspiration avec ce qu'elle comporte de merveilleux : la découverte, au loin, d'un univers féérique :

Chère, nos voyages par le rapide
Du silence. Que de cils inouïs
Ouverts sur la nuit de tes yeux vastes !
A l'horizon que de foulards déployés !

Le tout se termine sur une note nostalgique. Grâce à la Muse, le poète, par l'inspiration avait été transporté dans un monde merveilleux. Revenu à la réalité, il ne peut manquer de poser la question :

Reverrai-je jamais la ville saignante
D'où monte la plainte sempiternelle des minarets ?

Que retenir de la lecture des poèmes de la juvenilia ?

Avec cette habilité qui fut l'une de ses redoutables armes politiques, Léopold Sédar Senghor nous a longtemps habitués à l'idée selon laquelle, au nom d'un rituel de purification, il les avait détruits. Cependant, dix ans avant sa disparition, avec la publication de **Œuvre poétique**, version définitive de la totalité de sa production en vers, il les porte à notre connaissance. Leur étude ne manque pas d'intérêt. De prime abord,par leur facture, ils présentent une originalité par rapport aux poèmes de la maturité : il s'agit d'une suite de poèmes courts, en général, libérés des règles classiques de la versification française, exprimant, dans la plupart des cas, des sentiments intimes. Mais une lecture, à la fois appronfondie et attentive, permet d'aller au-delà de cette apparence pour apprécier « la substantifique moëlle » de ces textes de jeunesse : ils contiennent, en germes, tous les thèmes qu'illustreront, ultérieurement, les poèmes de la maturité. Pour cette raison, ils sont à considérer come une sources de précieux renseignements sur les débuts de Senghor-poète et sur l'évolution, aussi bien de sa poésie que de sa poétique.

ANNEXE IV
RECEPTION DE LA RECEPTION :
PAPA GUEYE NDIAYE LIT LE « PROJET DE LECTURE » DE DANIEL DELAS

La publication de **Lecture blanche d'un texte noir**…, les arguments qui y sont développés, n'ont pas été favorablement appréciés par Senghor. Ce dernier reçoit l'auteur du texte qui avait sollicité la rencontre et lui fait comprendre, avec la courtoisie qu'on lui connaît, son désaccord avec le contenu du texte. Cependant, il n'y eut pas polémique mais, plutôt réplique. Senghor n'était pas seul concerné par l'étude de Delas. Celui-ci s'était, pour étayer ses propos, appuyé sur les commentaires de Papa Guèye Ndiaye sur le poème ***L'Absente***. Aussi est-il sollicité pour donner une réplique.

Cette réplique s'intitulera ***Une nouvelle lecture de la poésie négro-africaine : Daniel Delas lit « L'Absente » de Léopold Sédar Senghor***. Dans sa réplique, Ndiaye commence par relever les précautions prises par Delas en rédigeant son « projet de lecture », les reproches que celui-ci formule à son endroit et énumère ce qu'une « lecture blanche d'un texte noir » peut faire découvrir comme imperfections ; les « agramaticalités », les « illisibilités référentielles », les « néologismes inutiles », les « latinismes et hellénismes, traces d'écriture savante », les « mots rares ou recherchés » ; imperfections que Delas avait commentées en les présentant comme une « écriture hétérogène », « double et contradictoire qui se dessine, brutale **et** précieuse, sophistiquée **et** grossière, héritière **et** contestataire, métisse. Métis, c'est toujours mêlé, mélange, mais est-ce jamais parfaitement mêlé, n'est-ce pas toujours mal (**mé** comme dans **méfait**), tissé en quelque point, sensible et douloureux ».

De cette énumération et du commentaire qu'elle a inspiré, Ndiaye déduit « Voilà qui est clair : l'effort de négrification de la langue française par les poètes nègres, dans lequel certains critiques ont voulu voir un enrichissement est considéré par D. Delas – pas même comme un appauvrissement – mais comme une inutilité, une vanité au sens étymologique du terme. Il l'explique par ce qu'on pourrait appeler, pour paraphraser une terminologie bachelardienne, le

Entreprise donc inutile et même dangereuse. La poésie nègre vivra ce qu'on vécu d'autres poétiques à l'intérieur de l'hexagone, comme celles de L.F. Céline, R. Queneau, des Surréalistes… Encore que ces « écoles » fussent nationales, endogènes ! Par contre, celle de la

négritude et, de manière plus générale, la poésie nègre, en faisant appel à des éléments linguistiques et culturels non-français, donc extérieurs à la langue, ne pouvait que développer son impuissance à renouveler la poésie française : à la limite elle aboutirait à un effet dangereux de prostitution linguistique et esthétique.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : incompréhensible à un Français, parce que « mal tissé », incompréhensible à un Africain (confondu avec son peuple massivement analphabète), la parole négro-africaine est condamnée au Kamikaze, faute d'allocutaires.

De cette impuissance et de cette vanité, il résulte un certain nombre de conséquence, que D. Delas examine. Par exemple, toutes les théories sur le *rythme* et la *danse* africaine ne tendent qu'à ériger en mythes de fausses spécificités nègres. « (…) la puissance d'émotion rythmique nègre (peut-elle réveiller de son sommeil séculaire et faire danser la vieille langue française anesthésiée par une utilisation bourgeoise et cérébrale de potentiels « (o.c. P. 74).

C'est ainsi que, pour D. Delas, les indications instrumentales par lesquelles Senghor voudrait faire accompagner ses poèmes traduisent une mauvaise adaptation au phonématisme et à la rythmique « nationale » du français. Cette opinion, du reste, n'est pas nouvelle. Elle est celle de maints écrivains et critiques africains, qui ne sentent pas l'efficacité de « tam-tamiser » le vers français, pour reprendre l'expression de D. Delas.

Enfin, dernier problème important, que pose l'étude du critique « blanc » : *la validité de la production littéraire négro-africaine*. A suivre les démonstrations en forme de D. Delas, on aboutit, sans pouvoir le contredire objectivement, aux conclusions suivantes :

1.Au plan de l'écriture, comme au plan stylistique, le discours poétique négro-africain, dans son ensemble est *double*, écartelé entre l'Occident et l'Afrique. Il est hybride, nourri dans la culture occidentale la plus classique, la culture africaine la plus traditionnelle.
Cela n'est pas nouveau non plus. Ce qui est nouveau dans l'analyse de D. Delas c'est que l'imprégnation dans ces deux cultures que tout oppose, a produit une écriture barbare, qui défigure le français au point de le rendre inintelligible (*gorges vertes*, *lamarque…*).

2.Ce discours n'est ni français, ni africain. L'Africain qui s'y retrouve serait « doué », selon l'expression d'Armand Guibert, « de vertus d'intellection peu communes ». Ce n'est donc pas

un discours populaire, tout au plus serait-il une sorte de langage savant comme l'était le latin du Moyen Age pour le français moyen réservé à une élite.

3.Ce discours prouve et clame la faillite de la théorie du métissage chère à Senghor, celle de l'entreprise d'appropriation du français par les poètes de la Négritude. Mêmes les romanciers n'échapperaient pas à cette faillite. Je pense aux « trouvailles langagières » de Amadou Kourouma dans « Les Soleils des Indépendances ».

Bref à tous ceux, romanciers, poètes, qui pensaient « révolutionner » leur langue d'adoption, la plier à leurs besoins africains, on vient de répondre que leur effort est d'avance condamné, parce qu' « aucune raison idéologique ne doit être invoquée pour draper du manteau de Noé les accrocs qui émaillent cet habit d'Arlequin qu'est la parole négro-africaine d'expression française » (o.c.p. 107).

F. Fanon reprochait, jadis, à Jean-Paul Sartre d'avoir « tué l'enthousiasme noir ». On pourrait dire de même que D. Delas voudrait tuer la parole négro-africaine d'expression française ou la contraindre à se taire. La « leçon » est amère. Elle est pourtant instructive à plus d'un titre :
D'abord elle nous montre qu'il est peut-être temps de faire le bilan : depuis que nous écrivions, en français, un français étrange, hermétique, « inesthétique », quel bénéfice en avons-nous tiré pour notre double public, le public français qui ne reconnaît plus sa langue dans ce charabia poétique, le public africain sourd à une parole savamment apprise et autre ?

La question n'est pas nouvelle. Bien des écrivains et critiques africains avaient, depuis longtemps senti ce malaise que leur donne cet habit mal taillé à leurs mesures. Mais elle mérite d'être renouvelée et posée en termes de choix nouveaux. Faut-il, comme l'ont tenté. A Kourouma ou « l'école nigériane d'Onitsha », promouvoir, dans l'écriture littéraire africaine, un français défrancisé, un anglais désanglicisé, africanisés ou faut-il plus simplement,, retourner aux langues africaines ? L'avenir seul dira laquelle de ces solutions sera retenue.

Ce qui est certain, en tout cas, c'est que l'Africain et la langue française – sous la forme littéraire de son emploi surtout – seront toujours dans un rapport d'extériorité et d'altérité négateur de leur concordance. Qu'on se rappelle la fameuse phrase d'Edouard Herriot alors président de la chambre, après la rédaction par Senghor de la Constitution de la IV^{è}

République : « le texte de cette Constitution, écrit en dialecte bambara est incompréhensible » !

Enfin D. Delas à travers sa méthode critique, nous « donne » une leçon de relativisme et de prudence. Car il a montré qu'une critique purement formaliste et d'un structuralisme orthodoxe ne saurait éclairer la parole négro-africaine, si elle prétend seulement en décrire les formes. « (…) Il est temps de lire les textes pour eux-mêmes, sans préjugés, sans se soucier des idées de l'auteur ou des critiques mais en s'attachant à mesurer l'effet que son travail produit sur le lecteur », écrit-il. Certes, il y a là une méthode, parmi d'autres : surtout celles qui nous apprennent qu'il n'existe pas de forme pure, qu' « un texte est toujours le texte de quelqu'un qui nous interpelle, qu'à travers un texte c'est un homme qui s'adresse à d'autres hommes ».

ANNEXE V : LE DOSSIER MALI

Bienvenue au président Léopold Sédar Senghor et à la délégation qui l'accompagne

Editorial du quotidien **l'Essor**, organe de l'Union Soudanaise – R.D.A.
Livraison du samedi 04 décembre 1965

Après le président de la République tunisienne, le Mali reçoit aujourd'hui S.E. Léopold Sédar Senghor, président de la République sœur du Sénégal.

Le président Léopold Sédar Senghor c'est l'éminent Chef d'Etat doublé de poète de renommée mondiale qui a conduit son peuple à la souveraineté internationale.

Le nom du Sénégal est inséparable de celui de cet homme de lettres, de ce grand combattant, de cet artisan infatigable de l'Unité Africaine qui, patiemment, courageusement s'est fait l'architecte de ce grand et bel édifice auquel il a donné un style conforme à la technique moderne.

En effet, le Sénégal, après plus de trois siècles de domination étrangère et, grâce à l'action courageuse, persévérante et mesurée de ces dignes fils avec à leur tête S.E. M. Léopold Sédar Senghor, a pris conscience de son état et s'est réveillé à l'appel de l'Afrique. Il a secoué le joug de l'oppression, rompu les chaînes de l'asservissement et de l'avilissement, déchiré le voile de l'obscurantisme pour conquérir sa liberté et retrouvée sa dignité.

Après cette indépendance qui n'est qu'une étape de la lutte de libération totale du pays de toute influence étrangère, le peuple Sénégalais s'est engagé dans la grande bataille pour la promotion économique, sociale et culturelle de la nation sous la direction éclairée de l'Union Progressiste Sénégalaise et de son Secrétaire général M. Léopold Sédar Senghor. Sa victoire sur le sous développement est certaine tant est forte sa cohésion autour de son Parti et de ses dirigeants, tant est ferme sa détermination de vaincre. Les résultats déjà enregistrés en sont une preuve éclatante.

C'est avec une profonde admiration que le peuple Malien suit la lutte que mène actuellement le peuple frère du Sénégal dont il partage le destin. Il fait siens tous les progrès réalisés, toutes les victoires remportées par ce courageux peuple qui est l'image de son prestigieux guide S.E. M. Léopold Sédar Senghor.

« Indépendance dans l'interdépendance », « Coopération fructueuse sur la base de l'égalité avec tous les pays du monde », telle est la ligne directrice de la politique de l'homme du dialogue sincère, de ce grand homme de culture. Cette ligne constante s'est manifestée dans son allocution du 22 juin 1963, lorsqu'à Kidira il affirmait : « Et voici qu'aujourd'hui deux pays frères se retrouvent, plus que jamais décidé à apporter leur contribution à l'Unité ». Le fait que le Mali et le Sénégal se retrouvent traduit la solidarité naturelle qui existe entre eux. Tout les rapproche : la race, l'économie, la culture.

A la même occasion, son frère Modibo Kéïta déclarait de son côté :

« C'est pour demeurer fidèles à nos populations qui ont su conserver les relations fraternelles établies par l'histoire, que le Mali et le Sénégal ont entrepris de coopérer et de renforcer ainsi la solidarité inter-africaine. »

Ces impératifs qui s'imposent à la conscience africaine face à la lutte commune contre le sous-développement, les hommes d'Etat du Sénégal et du Mali ne se sont pas contentés de les constater, ils ont l'un et l'autre entrepris une action dynamique en vue de leur trouver une solution conforme aux aspirations de leurs peuples, en faveur de tous les Africains.

Cette visite du Secrétaire général de l'U.P.S. rendra plus serein le ciel de la coopération fraternelle et renforcera davantage les liens d'amitié et de fraternité qui unissent nos deux pays.

Depuis la première rencontre des chefs d'Etat à Addis-Abeba et surtout depuis le 22 juin 1963, l'Unité, la Coopération et la solidarité n'ont cessé de se consolider entre les deux Etats voisins, le Sénégal et le Mali. Elle se sont concrétisées par la formation des deux organes présidant aux destinées du bassin du fleuve Sénégal : le Comité Inter-Etats et le Secrétariat Général Permanent, les signatures des accords commerciaux, judiciaires et culturels, les prises de contact fréquentes au niveau le plus élevé, les échanges de jeunes, le jumelage de Kayes et de Saint-Louis.

Le peuple malien, qui attendait avec enthousiasme et confiance cette visite, souhaite ardemment qu'elle permette un resserrement des liens déjà existants, une plus grande harmonisation dans les domaines politique et économique en même temps qu'elle sera le prélude d'un plus grand épanouissement des relations sénégalo-maliennes.

La joie des Maliens est en tout cas grand en accueillant S.E. Léopold Sédar Senghor et les membres de la délégation présidentielle.

Le Mali leur souhaite la bienvenue et un bon séjour parmi leurs frères

Il leur dit en bon bambara :

« I bora ikasso, i dona ikasso » (Vous sortez de votre maison pour rentrer dans votre maison).

Entretien avec Bakary Kamian

2ème question : Surréalisme

Les membres de l'Etudiant noir ont été assez influencés par les courants marxiste et surréaliste, qu'ils ont employés comme moyen d'expression. Comment avez-vous connu le mouvement surréaliste ? En avez-vous subi une influence collective ou individuelle ? Dans l'un et l'autre cas, à quelle date et à quel degré s'est fait sentir cette influence ? Quelle a été et quelle est votre conception de ce courant politico-littéraire de l'époque ?

Réponse

Il est vrai que les membres de **l'Etudiant noir** ont été, dans les années 1930-1934, influencés par les courants marxiste et surréaliste.

C'était, là, les courants dominants de l'époque. Comme étudiants et comme Nègres, nous étions « poreux à tous les souffles du monde ». Et il était bien qu'il en fût ainsi. Cependant, nous n'avons, dans ces années, succombé ni au marxisme ni au surréalisme. Essentiellement, parce que nous entendions rester « Nègres ». Nous étions convaincus que le marxisme pouvait bien nous aider à trouver notre idéologie, mais que celle-ci devait être autre. Que le surréalisme pouvait nous faire effectuer le pèlerinage aux sources de la Négritude, mais que le style de la Négritude devait être notre style, et non celui du surréalisme.

Personnellement, j'ai été beaucoup plus influencé par le marxisme que par le surréalisme. Sans doute parce que le marxisme m'apportait, sur le plan politique, une vision du monde que la Négritude ne m'apportait pas. J'ai été moins influencé par le surréalisme, car la philosophie nègre étant une philosophie non surréaliste, précisément, mais sous-réaliste, j'avais moins besoin de l'apport du surréalisme.

3è question : Théorie et rythme

Il y a fréquemment dans vos poèmes, sinon toujours, des vers au rythme périodique, contrairement au rythme asymétrique et heurté du vers césarien, et vous aimez souvent donner des indications rythmiques : « [ ] ». Sont-ce les instruments de musique qui doivent subir ou dicter le rythme ? Pouvez-vous nous lire deux de vos poèmes, pour nous fixer sur la variété des rythmes de vos vers ?

Réponse

C'est peu à peu que je suis parvenu à trouver un style personnel : un style qui convient à mon tempérament et à mon message. Dès lors, j'ai cherché, consciemment, un langage et un rythme qui respectent la langue française tout en restant fidèles au génie de la Négritude. C'est ainsi que, dans mes derniers poèmes – « Ethiopiques » et « Elégie » -, mes versets sont faits, le plus souvent, de vers blancs binaires, c'est-à-dire de quatre, six, huit, dix ou douze syllabes. Ce rythme binaire est le plus fréquent en Afrique, encore que l'on y trouve, souvent, des rythmes ternaires.

Mes poèmes doivent être lus comme sont récités les poèmes africains, sur un rythme monotone, avec accompagnement d'instruments à percussion. Je dis « accompagnement », car les instruments doivent souligner et non dicter le rythme du récitant. Les indications

rythmiques, plutôt mélodiques, que j'ai données en tête de certains de mes poèmes expriment beaucoup plus une atmosphère mélodique que des rythmes. Si vous voulez, elles indiquent la tonalité, l'état d'âme du poème.

4è question : Définition de la beauté

Dans votre poème : « Masque nègre », vous avez défini la beauté, définition qui ne manque pas d'évoquer le nom de quelques auteurs comme Gautier **ou Baudelaire. Je pense, par exemple, au poème baudelairien « La beauté ». Est-ce un poème de jeunesse influencé par des souvenirs de lecture ou s'agit-il, effectivement, de votre conception de la beauté ?**

Réponse

Il s'agit d'une conception personnelle de la beauté, mais qui est aussi une conception africaine. Car, au temps où je menais une enquête sur la poésie orale sénégalaise, j'ai pu recueillir des textes significatifs sur la conception sénégalaise, partant nègre, de la beauté.

Selon cette conception, la beauté est essentiellement accord, harmonie et rythme. Pour les classiques européens, vous le savez, l'œuvre d'art et, partant, la beauté, c'est « l'imitation de la nature ». Une belle statue, c'est celle qui ressemble le plus à son modèle humain, concret, contingent. Pour le Nègre, au contraire, une belle statue est celle qui provoque, en lui, certaines émotions. J'ai devant moi, actuellement, une statuette « dogon ». Elle ne correspond pas du tout à l'image d'une belle femme, mais cette statue de femme assise est saisissante parce qu'elle est rythmée. Elle est faire de formes oblongues, qui se répondent. Ainsi les cuisses répondent aux seins, les jambes aux bras, les perles des reins aux perles du cou. Pour un Européens, cette statue ne serait pas une statue de femme, mais un ensemble rythmé de formes. Pour parler du masque nègre, ce qui fait sa beauté, ce n'est pas qu'il imite la tête d'un homme ou d'une femme, c'est qu'il est fait d'un ensemble de rythmes qui provoquent en nous la joie ou la tristesse, l'hilarité ou la colère ; d'un ensemble de rythmes qui nous ébranlent à la racine de notre être. Ainsi, le masque qui m'a suggéré le poème est un masque baoulé. Une tête d'homme surmontée de cornes-lunes. C'est le masque du génie « lune-taureau-roi », le masque du génie de la fécondité : l'expression concrète d'une force vitale, d'une idée-force. En somme, une idée-forme ou une force-forme.

[…]

7è question : Problème de variantes

Dans les nouvelles éditions, on constate, souvent, que l'auteur s'est corrigé, a remplacé un mot par un autre. Pourquoi tant de rectifications, de variantes d'une édition à une autre ?

Réponse :

Comme vous le savez, Boileau disait : « Vingt fois sur le métier, remettez votre ouvrage… » Je crois que, pour être un grand écrivain, il faut souvent se corriger. Au demeurant, les écrivains classiques, ceux du XVII^{è} siècle, se corrigeaient beaucoup, comme en témoignent les éditions successives de leurs œuvres.

En général, je commence par écrire mon poème d'un jet. J'écris, souvent, si vite que je peux à peine me relire. C'est que l'inspiration arrive comme une tornade et il ne faut rien en laisser échapper. Mais là, ce n'est pas l'art, qui est fait de retouches, de corrections, de domination sur soi-même. L'écrivain doit dompter le lion de son cœur et, s'il s'agit d'un Nègre, le volcan intérieur de sa Négritude.

8è question : Problème des manuscrits

Avez-vous conservé, vous-même ou quelqu'un d'autre, les manuscrits de votre production poétique ? Si oui, peut-on y avoir accès ?

Réponse :

Sans ma femme, je n'aurais sans doute conservé que très peu de manuscrits. Mais elle a pris soin de recueillir tout ce que je laisse traîner. Elle m'a donné l'habitude de classer mes manuscrits. En sorte que j'ai, pratiquement, tous les manuscrits de mes poèmes. Je compte les déposer, plus tard, à la bibliothèque de l'université de Dakar.

9è question : Problème de l'enregistrement des poètes négro-africains

Avez-vous fait enregistrer ou quelqu'un a-t-il fait enregistrer quelques-uns de vos poèmes ? Le « récitant » est-il un Noir ? Comment peut-on se procurer ces enregistrements ?

Réponse :

Comme vous le savez, la Radio Télévision Française a fait un court film sur mon œuvre poétique. Dans ce film, un certain nombre d'artistes, noirs et blancs, récitent certains de mes poèmes. Peut-être pourriez-vous vous procurer ce film, qui est de Simone Cendras.

D'autre part, Georges Aminel avait enregistré, sur disque, une anthologie de mes poèmes récités par lui. Vous pouvez vous procurer le disque.

D'une façon générale, Noirs et Blancs ont tort de réciter mes poèmes à la moderne, c'est-à-dire comme une conversation en prose, où l'on dit : « Bonjour Madame, Et depuis quand ? Et les enfants ? »

On doit réciter mes poèmes comme on récite les poèmes africains, sur un ton monotone, mais rythmé.

10è question : Travail de vulgarisation

On a déjà commencé, sous forme de conférences et d'articles de revue, à faire connaître la production littéraire négro-africaine à un large public. Souscrivez-vous à l'opportunité d'un travail de vulgarisation de la Négritude ?

Réponse :

Comme je vous l'ai dit, la Négritude est l'ensemble des valeurs de civilisation propres au monde noir. En tant que telle, la Négritude est un message des Noirs à leurs frères des autres races. A l'heure où se font, étape par étape, la totalisation et la socialisation de la planète Terre, à l'heure où s'édifie la civilisation de l'universel, il est essentiel que les Nègres apportent leur pierre à l'édifice : que les Nègres profèrent leur message. C'est pourquoi la Négritude, comme aspect de l'humanisme, doit s'enseigner non seulement dans les universités africaines, mais, encore, dans toutes les universités du monde.

[…]

12è question : A propos du Festival des arts nègres, à Dakar

Le Festival des arts nègres doit se dérouler à Dakar en avril prochain. Comptez-vous inviter quelques élèves de l'Ecole Normale Supérieure, notamment en lettres, à ce festival ?

Réponse :

Je dois dire, tout d'abord, que la république sœur du Mali a été invitée. J'espère qu'elle répondra à notre invitation. Parce que la république du Mali est un des hauts lieux de la Négritude, c'est-à-dire de l'art nègre, et qu'elle est notre sœur, nous lui réservons une soirée au Théâtre national Daniel Sorano et une autre – populaire, celle-là – au Stadium. Plus tard, nous inviterons l'Ensemble national du Mali à faire une tournée au Sénégal.

Comme notre capacité d'hébergement est limitée, je compte inviter quelques élèves de l'ENS, mais, hélas, il n'y aura pas beaucoup d'élus parmi les appelés. Nous aurons une autre occasion d'inviter les élèves de l'Ecole Normale Supérieure de Bamako.

Je leur demande, surtout, de recevoir mon message comme celui d'un aîné, qui les a précédés, mais qui ne croit pas posséder la vérité. Je cherche la vérité dans les ténèbres et dans l'angoisse.

J'espère que mes cadets viendront bientôt me relayer, en prenant le flambeau. La vérité est une longue quête à travers les ténèbres. Cette quête se poursuit de génération en génération. Comme j'ai eu l'occasion de le dire, nous sommes des précurseurs en Négritude. Nos cadres viendront, après nous, qui seront, alors, de plus haute stature et iront plus loin que nous. Tel est mon souhait.

Extrait du quotidien
L'indépendant

« Parler de Senghor, c'est avoir toujours un tête-à-tête impossible avec un homme multidimensionnel : il y a Léopold, il y a Sédar, Il y a Senghor. Au professeur se sont ajoutés le poète, puis l'homme d'Etat et l'académicien. Il y a encore le philosophe et le théoricien de la négritude. Il y a l'humaniste. Et ce n'est pas encore fini, car il y a le prisonnier de guerre et l'ancien combattant, le critique d'art, le critique littéraire, le rédacteur parmi les rédacteurs de la Constitution française ». Ces mots si élogieux d'Amadou Lamine Sall, président de la Maison africaine de la poésie internationale, à l'endroit du Président-poète, le « malobali » Senghor, résument avec exactitude, la vie et l'œuvre de cet homme universel hors-pair auquel l'année 2006 a été dédié. Et qui aurait eu 100 ans le 9 octobre dernier s'il n'était pas mort le 20 juin 2001.

Entre la mangrove et la forêt de Ngazobil, à Joal (aujourd'hui Dyong), petite ville située sur une presqu'île sablonneuse dans l'actuelle commune de Joal-Fadiouth, à 35 km de Mbour et à 115 km de Dakar, un enfant poussa son premier vagissement il y a cent ans, le 9 octobre 1906, dominant de sa voix féerique celle des dieux du bras de mer Mama Nguedj et de l'Atlantique. C'est que cet enfant prodige, qui, plus tard, marquera de son talent exceptionnel la vie littéraire, culturelle, sociale et politique du Sénégal, de l'Afrique et du monde entier, était déjà un « impudent », un « sédar » comme le diraient les Sérères, un « malobali » pour les Malinkés.

C'était sous la colonisation, époque où, d'après les termes de Léopold Sédar Senghor lui-même, l'Occident jetait « la bave et les abois de ses molosses » sur les terres africaines. La mère de Senghor, Gnilane Bakhoum, musulmane, était de l'ethnie des bergers peuhls de Djilor attachés à la culture sérère. Son père, Diogoye Basile Senghor, catholique, avait 5 épouses et 41 enfants.

Itinéraire d'un homme hors-pair

C'est dans cette grande famille de propriétaires terriens que « l'Insolent » passera son enfance tendre et adulée. Il entra à l'école en 1914 à l'internat de N'Gazobil chez les Pères du Saint-Esprit. Neuf ans après, en 1923, il quitta le royaume de son enfance pour fréquenter, à Dakar, le collège Libermann (futur Van Vollenhoven) où il commença à balbutier un sentiment de révolte face à la théorie-enseignée par le Blancs ! – selon laquelle les Noirs n'ont rien apporté à la Civilisation : « C'est au collège Libermann de Dakar que j'ai eu pour la première fois le sentiment de la négritude ».

« L'insolent » Senghor obtint, ensuite, en 1928, son baccalauréat et bénéficia d'une demi-bourse française pour poursuivre ses études à Paris. Au lycée Louis-le-Grand où il atterrit en 1931, il rencontra Georges Pompidou, Paul Guth, Robert Verdier, Henri Queffelec. Il poursuivit ses études à la Sorbonne et à l'Ecole normale supérieure où il rencontra le

Martiniquais Aimé Césaire. Il obtint la consécration en 1933 en devenant le premier agrégé africain (de grammaire) de l'Université. La même année, il obtint la nationalité française qu'il sollicitait.

Avec Léon Gontran Damas et Aimé Césaire, il jeta les fondements de la négritude dont l'organe d'expression était la revue « l'Etudiant noir » fondée en 1934. En 1937, il commença à enseigner, à Tours, comme professeur de lettres et de grammaire au lycée Descartes, puis au lycée Marcelin Berthelot à Saint-Maur-des-Fossés. Deux ans après, en 1939, il a été mobilisé au 23^{è} régiment puis au 3^{è} régiment d'infanterie coloniale pour prendre part à la campagne de France.

Mais il est capturé à la Charité-sur-Loire le 20 juin 1940 et, en 1941, il rentra dans la Résistance au sein du Font national universitaire. Après sa libération en 1942 pour cause de maladie, il reprit son poste au lycée Marcelin Berthelot et fut nommé, en 1944, professeur de langues et civilisations africaines à l'Ecole nationale de la France d'Outer-mer.

En 1945, il est élu député du Sénégal l'Assemblée constituante française et publia « Chants d'ombre », son premier recueil de poèmes. Il fut élu membre du comité-directeur de la Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO) en 1947, et devint partisan du Groupe des indépendants d'Outre-mer. En 1955, il fut secrétaire d'Etat à la présidence du Conseil dans le cabinet d'Edgar Faure. Senghor fut également leader de la Convention africaine, membre fondateur du Parti du regroupement africain (PRA), membre du Comité consultatif constitutionnel de la Communauté en 1958, membre fondateur du Parti de la Fédération africaine (PFA) et de la Fédération du Mali.

En 1960, il devint le premier Président de la République du Sénégal et le resta jusqu'en 1980. Docteur honoris causa de nombreuses universités, membre de l'Institut de France, il fut élu à l'Académie française le 2 juin 1983.

Mage et chantre de la négritude

La gigantesque œuvre de Léopold Sédar Senghor, écrivain de langue française et souvent de langue ouolof, est une véritable synthèse de la civilisation universelle combinant savamment les us et coutumes des ancêtres et ceux de l'Occident. Car pour lui, le regard tourné vers le passé ne signifie pas qu'il faille le ressusciter, mais qu'il faille y puiser, ici et maintenant, les valeurs ancestrales en faisant recours aux images aux rythmes et aux couleurs de l'Afrique : « Il est question d'animer ce monde, hic et nunc, par les valeurs de notre passé », dit-il.

Son œuvre poétique est constituée de nombreux recueils dont « Chants d'ombre » (1945), « Hostie noires » (1948), « Chants pour Naëtt » (1940), « Ethiopiques » (1956), « Nocturnes » (1961), « Elégie des alizés » (1969), « Lettres d'hivernage » (1973) ou « Elégies majeures », suivies de « Dialogue sur la poésie francophone » avec Alain Bosquet, Jean-Claude Renard et Pierre Emmanuel (1979).

Quant aux récits, tout aussi très nombreux, on peut en citer « Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française » précédée de « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre (1948), « La Parole chez Paul Claudel et chez les Negro-Africains », « La Belle Histoire de Leuk le lièvre », conte écrit en collaboration avec Abdoulaye Sadji en 1953.

Son œuvre linguistique, elle, comprend, entre autres, des ouvrages tels que « Les classes nominales en wolof et les substantifs à initiale nasale » (1944), « L'harmonie vocalique en sérère (dialecte du Dyéguène) » (1945), « L'article conjonctif en wolof » (1945) ou « La dialectique du nom-verbe en wolof » (1961).

En politique, autre champ d'investigation, le Président-poète a écrit « La communauté impériale française » (1945), en collaboration avec Robert Lemagnien et le prince Sisowath Youtevong, « Liberté I, Négritude et humanisme » (1961), « Les Fondements de l'Africanité ou Négritude et arabité » (conférence prononcée à l'Université du Caire le 16 février 1967), « Liberté II. Nation et voie africaine du socialisme » (1971), « Liberté III. Négritude et civilisation de l'Universel » (1977), « Liberté IV. Socialisme et planification » (1983) ou « Liberté V. Le Dialogue des cultures » (1993). Cette œuvre est assez représentative des traits du métissage culturel multidimensionnel de Senghor imprégné de catholicisme, d'islam et d'animisme, de traditionalisme et de modernité, de cultures sérère, diawando et ouolof, de francité, de latinité, de germanité et d'hellénité, d'africanisme et d'européanisme. Mais aussi du conflit déchirant entre deux femmes noire et blanche, de complémentarité entre politique et poésie.

Pour l'éveil des consciences

En effet, dans toute son œuvre, « l'Effronté » Senghor prône une confession personnelle qui débouche sur une revendication universelle reposant sur un dialogue des cultures qu'il n'a cessé de chanter pour la paix universelle Ce faisant, le moyen utilisé pour faire accéder la négritude à l'Universel est le français. Et c'est grâce à cet accès que la négritude permet aux Africains de découvrir les cultures africaines par la fraternité et le respect mutuel.

Une ouverture à autrui qui permet de se transformer par lui ne signifie pas pour autant qu'il faille s'aliéner. Car pour cet adepte des « solutions négociées », le français est un vecteur permettant d'élargir le dialogue et, au-delà, le dialogue francophone. Ce qui signifie qu'il faut « s'enrichir de nos différences pour converger vers l'Universel ». Il s'agit de dénoncer la négritude ghetto qui enferme les Noirs dans leur couleur. C'est pourquoi Senghor a toujours lutté pour le juste milieu.

Son œuvre, faite de langue savante, de rythmes populaires chantant l'amour, la réconciliation et le dialogue, lui a toujours permis de s'écarter de la démesure inspirée par la culture grecque. Et cela, tout en restant ferme et homme de décision, il est toujours resté humble. D'une humilité qui a souvent fait penser à la timidité. C'est pourquoi, en préférant, au terme « négritude », plus dynamique, à celui de « négrité », plus statique, il est volontairement provocateur : les cultures africaines sont beaucoup plus importantes que ne le pensaient les Occidentaux et doivent s'inscrire dans la mondialisation économique et culturelle. En cela aussi, le message du mage Senghor était ambitieux et prémonitoire : il avait prédit que l'Africain s'ouvrirait à d'autres cultures sans s'oublier lui-même.

Au contraire, l'ouverture est éveil des consciences pour Senghor. « Ma Négritude point n'est sommeil de la race mais soleil de l'âme, ma négritude vue et vie. Ma Négritude est truelle à la main, est lance au poing. Récade. Il n'est question de boire, de manger l'instant qui passe. Tans pis si je m'attendris sur les roses du Cap-Vert ! Ma tâche est d'éveiller mon peuple aux futurs flamboyants. Ma joie de créer des ../ images pour le nourrir, ô lumières rythmées de la Parole ! »

Autrement dit, un melting-pot savant des valeurs africaines : « Objectivement, la négritude est un fait, un culture. C'est l'ensemble des valeurs, économiques et politiques, intellectuelles et morales, artistiques et sociale, non seulement des peuples d'Afrique noire, mais encore des minorités noires d'Amérique, voire d'Asie et d'Océanie », disait Senghor. Et le message francophone senghorien, toujours d'actualité, est caractérisé par sa bivalence artistique et politique qui a vocation à transformer totalement la société. Celle de l'Afrique tout entière !

Cette richesse, Abdou Diouf l'a exprimée ainsi lors de la consécration de l'année 2006 comme année Senghor : « Ce respect de l'âme des peuples ne peut qu'offrir aux hommes de nouveaux terrains d'échanges et de partage et ainsi leur permettre d'entrer dans l'ère d'une mondialisation à visage humain, riche de toutes les percées créatives et citoyennes de peuples divers mais résolus à s'enrichir de leurs différences ». Ce qui prouve au moins que Léopold Sédar Senghor, mort en 2001, à Verson en Normandie, n'est pas vraiment mort. Il reste gravé, comme sa poésie, dans la conscience du monde.

Zoubeirou Maïga

Extrait du quotidien
L'indépendant
« S'enrichir de nos différences pour converger vers l'universel »

Le lancement de la célébration de la journée internationale de la Francophonie a été l'occasion, le 16 mars dernier, au Centre international de conférences de Bamako, pour le Conseil permanent de la Francophonie et la Commission nationale des cultures africaines et de la Francophonie, représentés par Sékou Doucouré, en partenariat avec les ambassades francophones au Mali, de faire des éloges mérités à Léopold Sédar Senghor. Celui-ci, dont la commémoration du centenaire de la naissance est consacrée cette année 2006 par l'Organisation internationale de Francophonie (OIF), est l'un des pères fondateurs de la francophonie. La cérémonie a été marquée surtout par le message d'Abdou Diouf, secrétaire général de l'OIF, qui milite, à l'instar du Président-poète, pour le respect de la diversité culturelle pour un monde plus juste.

La cérémonie présidée par Adama Samassékou, a enregistré la présence de Nicolas Normand, ambassadeur de France, de Sékou Doucouré, représentant personnel du Chef de l'Etat au Conseil permanent de la Francophonie et secrétaire général de la Commission nationale des cultures africaines et de la Francophonie, des professeurs Ntji Idriss Marico et Mamadou Bani Diallo et de Nicole Seurat, directrice du Centre culture français, entre autres.

Vingt ans après le premier Sommet des chefs d'Etat et de Gouvernement des pays ayant en commun la langue française, tenu à Paris du 17 au 19 février, le Mali, comme les autres pays du monde entier, a tenu, cette année, à rendre hommage, à l'occasion de la journée internationale de la Francophonie célébrée le 20 mars, à Léopold Sédar Senghor.

Cet hommage est d'autant plus significatif et mérité que 2006 coïncide avec la commémoration du centenaire de la naissance, à Joal, le 9 octobre 1906, du Président-poète, l'un de principaux pères fondateurs de la Francophonie.

C'est pourquoi, lors de cette soirée du jeudi 16 mars, tous les intervenants se sont accordés à dire qu'il n'y a pas meilleur représentant de la Francophonie que le métis culturel qu'a été Léopold Sédar Senghor.

Un homme qui a toujours défendu l'idée selon laquelle il faut assimiler les Européens, en sachant se servir des apports culturels extérieurs, et non être assimilé ou aliéné par eux.

La participation à la Francophonie de pays n'ayant pas le français comme langue officielle, la création de l'Université Léopold Sédar Senghor d'Alexandrie, en Egypte, un pays arabophone, sont quelques-unes des preuves palpables que la Francophonie a un bel avenir devant elle.

Surtout si elle s'appuie sur l'intégration par la culture pour assurer un métissage culturel tout en permettant aux Francophones d'être profondément ancrés, comme Senghor, dans leurs traditions.

Abdou Diouf : « Garantir la diversité culturelle pour un monde plus juste

Dans son message adressé aux Francophones, Abdou Diouf, secrétaire général de l'OIF, a rappelé que l'année 2006 a commencé par la mise en œuvre d'une nouvelle charte qui consacre cette organisation comme unique instance intergouvernementale de la francophonie depuis la Conférence ministérielle d'Antananarivo à Madagascar.

« Cette réforme, dit-il, doit donner à la Francophonie une meilleure lisibilité mais aussi et surtout une plus grande efficacité qui, à n'en point douter, contribuera davantage à ancrer sa crédibilité. »

Il a exhorté tous les Francophones à se mobiliser, au cours de l'année 2006, pour la ratification de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles dont l'adoption par l'UNESCO « est une étape décisive dans la vie des peuples épris de justice et de paix. »

Diouf a informé qu'en septembre 2006 se tiendra à Bucarest le XIè Sommet consacré, entre autres, aux technologies de l'information et l'éducation.

Il a ajouté, toujours parlant de la diversité culturelle : « Ce respect de l'âme des peuples ne peut qu'offrir aux hommes de nouveaux terrains d'échanges et de partage et ainsi leur permettre d'entrer dans l'ère d'une mondialisation à visage humain, riche de toutes les percées créatives et citoyennes de peuples divers mais résolus à s'enrichir de leurs différences ».

Le secrétaire général de l'OIF a précisé que cette organisation dédie l'année 2006 à Senghor « pour saluer sa traversée glorieuse de tout un siècle ». Un dédicace qui vient à point nommé : le Président-poète est né il y a cent ans, le 9 octobre 1906.

Au nom de tous, Diouf se dit aussi fier, pour ce 20è anniversaire de la Francophonie, de l'héritage de Senghor, et heureux de traduire la pensée de ce « combattant infatigable du dialogue des cultures » dans les actes quotidiens. Un homme pour lequel « la culture est au début et à la fin du développement ».

A noter qu'en 2005, plus de 1200 manifestations étaient consacrées à la fête de la Francophonie dans 120 pays. La cérémonie s'est achevée avec la projection d'un film retraçant la vie de Senghor et des débats sur ce film.

La célébration de la journée internationale de la Francophonie, lancée il y a 126 ans, aura montré cette année, consacrée à Senghor, que ce mage est riche d'une « étonnante modernité de sa pensée, de ses paroles, de ses écrits et de ses rimes », en bon enfant de la patrie-mère du monde.

Zoubeirou Maïga
21 mars 2006

TABLE RONDE
« Senghor », la négritude et le message francophone
Chanter le dialogue culturel pour la paix universelle

Une table ronde a été organisée, dans l'après-midi du mercredi dernier, par le Centre culturel français, sur « Léopold Sédar Senghor, la négritude et le message francophone » en collaboration avec la Commission nationale des Cultures africaines et de la Francophonie et la FLASH.

Catholicisme, islam et animisme, traditionalisme et modernité, africanisme et cultures occidentale, sérère, diawando, ouolof, conflit déchirant entre deux femmes noire et blanche, politique et poésie, tels sont quelques-uns des traits du métissage culturel multidimentionnel qui ont influencé le message de cet homme hors-pair prônant le dialogue des cultures

C'est Nicolas Normand, ambassadeur de France au Mali, qui, en présence de Bakary Kamian et de plusieurs autres sommités de microcosme culturel, a présenté l'objet de la table-ronde sur le message francophone tel que le délivre Senghor à travers la négritude. Il a rappelé que le débat est placé dans le cadre la commémoration du centenaire de la naissance du président-poète et de l'année 2006 qui lui a été consacrée. Il s'agit, a dit le diplomate français, de se demander si ce message est toujours d'actualité.

La « négritude » dynamique contre « la négrité » statique

Ce message, a précisé S.E. Normand, est caractérisé par sa bivalence artistique et politique qui a vocation à transformer totalement la société. Pour lui, la négritude se définit comme étant « un ensemble de valeurs culturelles et spirituelle apportées à l'humanité par l'homme noir ».

Il a aussi évoqué l'amour prononcé de la langue française chez le président-poète, premier agrégé africain de grammaire française. A ce niveau, l'apport de celui-ci concerne non seulement la syntaxe et le vocabulaire, mais aussi le fond. Car Senghor prône l'ouverture à autrui et la transformation de soi-même par autrui sans pour autant accepter de se laisser aliéner.

Pour ce poète, le français est un vecteur qui permet d'élargir le dialogue francophone. Et c'est grâce à cet accès à l'universel que la négritude permet de découvrir les cultures africaines dans un climat de fraternité et de respect mutuel.
Le terme « négritude » plus dynamique, né dans les années 30, qu'il préfère à celui de « négrité », plus statique, est volontairement provocateur : les cultures africaines sont beaucoup plus importantes que ne le pensaient les Occidentaux et doivent s'inscrire dans la mondialisation économique et culturelle.

En cela, le message de Senghor était ambitieux et prémonitoire : il avait prédit que l'Africain s'ouvrirait à d'autres cultures sans s'oublier lui-même.

Le dialogue des cultures pour la culture de la paix

Sékou Doucouré, représentant du Chef de l'Etat au Conseil permanent de la Francophonie et secrétaire général de la Commission nationale des Cultures africaines et de la Francophonie, a parlé des vertus et valeurs fondamentales se préparant, d'après lui, d'abord à l'école.

En créant l'Agence de coopération cultuelle et technique (ACCT) à Niamey en 1970, a-t-il dit, les Francophones étaient alors visionnaires en utilisant l'expression « coopération technique ».

Car aujourd'hui, plus de 35 ans après, le thème unique retenu pour le sommet de la Francophonie, qui aura lieu à Bucarest en septembre prochain, porte sur les Nouvelles technologies de l'information et de la communication.

« Nous défendons le dialogue des cultures pour la culture de la paix », a-t-il dit en évoquant « l'apport immense » de Cheikh Anta Diop qui a défendu la thèse de l'origine noire de l'humanité au moment même où Senghor prônait l'égalité dans le cadre de la négritude.

Kagnoumé Jean-Bosco Konaré, lui a démontré comment l'arrière-plan historique peut faire comprendre les actions des hommes. Senghor lui-même, a-t-il précisé, disait qu'il n'était pas historique et que ce sont les circonstances qui ont favorisé son ascension.

Le point le plus saillant du contexte historique dans lequel le poète a évolué, c'est le fait colonial, avec un arrière-plan européen dédoublé de l'arrière-plan français. Dans cette situation de paix relative (depuis la guerre franco-allemande de 1870), les Occidentaux, au nom du développement humain universel et de leur mission dite civilisatrice, envisageaient d'instruire les indigènes pour les utiliser comme auxiliaires afin de combattre l'islam.

C'est dans ce contexte que sont nées les hostilités des Africains au nom de l'instinct de conservation : la négritude fondée par Aimé Césaire regroupait surtout des Antillais, mais aussi des Africains comme Senghor.

C'est aussi dans ce climat qu'est née la « Revue du monde noir », un des plus grands vecteurs des idées nègres. Kagnoumé Jean-Bosco Konaré soutient qu'il n'y a pas de développement humain sans universalité. D'où l'idée d'universalité chez Senghor.

Sartre pour ou contre la négritude ?

Pour Issiaka Ahmadou Singaré, à l'époque de la négritude, il fallait passer par un auteur ayant une grande notoriété pour être publié. Et Jean-Paul Sartre, dans sa préface « Orphée » noir » de l'ouvrage « Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache » de Senghor paru en 1948, a rendu service à la négritude, mais l'avait aussi desservie.

Car il considérait la négritude comme un racisme anti-raciste. La négritude, selon lui, doit amener à « la réalisation de l'humain dans une société sans races ». Dans la situation de la décolonisation, la France allait, d'après ses termes, libérer les « regards sauvages et libres qui jugent notre terre ».

De l'avis d'Issiaka Singaré, la thèse du racisme, il faut totalement l'écarter de la négritude de Senghor qui privilégie plutôt l'ethnie, c'est-à-dire l'homme dans son environnement culturel.

Quant Papa Samba Diop, citant Albert Memmi, il considère que Sartre est un humaniste à qui il manquait d'avoir été colonisé. Sartre lui-même ne déclarait-il pas en 1970 : « La négritude apparaît comme le temps fort d'une progression dialectique : l'affirmation pratique et théorique du Blanc est la thèse : la position de la négritude comme valeur antithétique est le moment de la négativité. Mais ce moment de négativité n'a pas de suffisance par lui-même…, la négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière ».

La négritude entre prise de conscience et rivalités

Le professeur N'Tji Idriss Mariko, lui, admet que la négritude n'est pas tombée du ciel. Elle se justifiait bien à l'époque de la négro-renaissance africaine, avec comme base le retour aux sources tel chez Birago Diop qui avait écrit « Les contes d'Amadou Coumba ». Pour lui, le point de départ, c'est la prise de conscience par les leaders de la situation des peuples colonisés, à l'exemple du William Edwards Burghardt Dubois qui clamait : « Je suis nègre, et je me glorifie de ce nom, je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines ».

Selon N'Tji Idriss Mariko, le président-poète critique le fait que Césaire n'a pas donné, dans son ouvrage « Cahier d'un retour au pays natal », une définition positive de la négritude : « Ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clameur du jour. Ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre. Ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale. Elle plonge dans la chair rouge du sol. Elle plonge dans la chair ardente du ciel. Elle troue l'accablement opaque de sa droite patiente. »

N'Tji Idriss Mariko estime aussi que le fait pour Senghor d'adopter l'idéologie socialiste, en même temps qu'il rejette le dogme, s'explique par des raisons de conviction religieuse.

Kagnoumé Jean-Bosco Konaré, lui, parlant de la rivalité entre Cheikh Anta Diop et Léopold Sédar Senghor, affirme que les deux hommes ont en commun la contestation de la prétendue suprématie européenne et le fait d'avoir semé la polémique, chacun dans son domaine.

La différence entre eux, c'est que Diop était fréquemment dans son laboratoire de recherches et dans l'histoire, alors que Senghor est tout le temps dans le mythe.

Issiaka Singaré, évoquant la rivalité entre Senghor et Césaire, a rappelé la position des deux hommes depuis le Festival des arts nègres organisé à Dakar du 1er au 24 avril 1966 jusqu'à celui de Cotonou.

Césaire, n'ayant pas la même conception que son ami Senghor surtout pour avoir mis la négritude au service de la politique. L'essentiel, a dit Kagnoumé Jean-Bosco Konaré, dans la situation de résistance à un milieu hostile dans laquelle était la poésie de la négritude, c'était d'aller de l'avant en influençant les consciences.
Après le débat, Daniel Delas a fait une présentation de son exposition sur Senghor montrant des photos du poète-président depuis le milieu rural de Djilor et Joal, royaume de son enfance jusqu'à l'Académie française. En passant par ses études au collège Libermann, futur lycée Van Vollenhoven de Dakar, le Paris de Césaire, Pompidou, Emmanuel Mounier, René Maran, Léon Gontran Damas, ses activités politiques avec Lamine Guèye, Blaise Diagne. Et ses œuvres sur la femme et l'amour, son emprisonnement au Front Stalag 230 pendant la 2è guerre mondiale, son admiration pour Chagal et Picasso.

La manifestation s'est achevée par la lecture du poème « Nuit de Sine » par Papa Samba Diop et du poème « Elégie des eaux » par Issiaka Singaré. Le public a ensuite eu droit à une belle chorégraphie de Kettly Noël dansée sur le poème « Femme noire » de Senghor et à des slams des slameurs Mic Mots et Chaman.

Comme l'a dit Amadou Lamine Sall, Président de la Maison africaine de la poésie international, « parler de Senghor, c'est avoir toujours un tête-à-tête impossible avec un homme multidimensionnel : il y a Léopold, il y a Sédar, il y a Senghor.

Au professeur, se sont ajoutés le poète, puis l'homme d'Etat et l'académicien. Il y a encore le philosophe et le théoricien de la négritude. Il y a l'humaniste. Et ce n'est pas encore fini, car il y a le prisonnier de guerre et l'ancien combattant, le critique d'art, le critique littéraire, le rédacteur parmi les rédacteurs de la Constitution française ».

Entende l'univers le message du maître-de-langue, l'Impudent Sédar, pour que les hommes retiennent uniquement ce qui les unit !

Zoubeirou Maïga
31 mai 2006

ANNEXE VI
LA RECEPTION EN AFRIQUE NOIRE ANGLOPHONE A LA LUMIERE D'UNE EXPERIENCE PARTICULIERE : CELLE DE NGUGI WA THIONG'O

En Afrique occidentale, Ngugi wa Thiong'o[1] est moins connu que ses collègues anglophones animateurs de la revue **Black Orpheus** au sein du *Mbari Club*. Cependant cet écrivain kenyan est, d'après les Editions Présence Africaine, « considéré actuellement dans le monde anglophone comme un des plus importants créateurs du continent africain, a l'égal de Soyinka ou d'Achebe ». [2] Il a, à son actif, seize titres, répartis entre trois genres ; le roman, le théâtre et l'essai dont cinq traduits en français grâce aux soins de Hatier, Julliard, Présence Africaine et Fabrique.[3] Comme la plupart des écrivains de sa génération, il a conçu la littérature comme une arme de combat et son parcours n'est pas sans rappeler celui de Wole Soyinka : comme Soyinka, il connaîtra la prison et l'exil à cause de son engagement politique. Mais, à la différence de Soyinka, il aura une altitude radicale vis-à-vis d'une production littéraire en

---

[1]Ngugi wa Thiong'o est de la même génération que les intellectuels nigériens membres du *Mbari Club*, même s'il est moins âgé que Soyinka et Achebe. Il est issu d'une famille très modeste : ses parents sont, pour vivre obligés d'être des « squatters »[1], son père est un « muhoï », un ouvrier agricole. Il entame ses études en fréquentant, de 1947 à 1949, l'école de Limuru, une école tenue par des presbytériens rattachés à l'Eglise d'Ecosse. De 1949 à 1951, il suit des cours dans une de ces « écoles indépendantes » créées par les Kikuus désireux de se moderniser sans se renier en tant que producteurs de culture, la Kikuyu karing'a Educational Association. C'est dans cet établissement qu'il s'initie au métier des lettres en rédigeant un texte, non en anglais, mais dans sa langue maternelle, le kikuyu. En 1952, il accède, sur concours, à l'unique établissement d'enseignement secondaire pour les Nègres, l'Alliance School où, avec ravissement, il découvre les beautés de la langue anglaise comme le rapporte Jacqueline Bardolph, dans la biographie qu'elle lui a consacrée : « C'est à cet âge-là qu'après le kikuyu et le swahili, Ngugi aborde une scolarité tout en anglais. Au plaisir d'apprendre se joint le plaisir des mots et la découverte de la magnifique langue archaïque de la version autorisée de la Bible, dont les rythmes et les images marqueront son écriture. Découverte aussi de Shakespeare et de ses pièces mises en scène par le collège selon la tradition britannique conservée dans toute l'Afrique »[1]. Après sept ans d'études secondaires à l'Alliance School, wa Thiong'o débute, en 1959, sa formation universitaire au célèbre Makerere College de Kampala, en Ouganda, formation qu'il poursuivra, à partir de 1964, à l'Université de Leeds et, ultérieurement, à Northwestern University de l'Illinois (Etats-Unis).
Après ses études, il entame une carrière d'enseignant tout en écrivant des romans des pièces de théâtre, des essais. Mais vite, la situation se dégrade entre lui et tenants du pouvoir. Le Kenya, à la différence du Nigéria, ne connaitra ni coup d'Etat ni dictature militaire. Il n'en demeure pas moins qu'après l'indépendance, Jomo Kenyatta a instauré, sous les dehors d'un parlementarisme à l'image de l'Angleterre, un régime personnel : tous les opposants sont arrêtés et jetés en prison. Son ancien compagnon de route, Tom Mboya, responsable syndicaliste, devenu gênant, est assassiné. Ngugi wa Thiong'o, rebelle à toute forme de dictature, à toute forme de néocolonisation, estimant qu'il est de son devoir de dénoncer un tel régime, écrit des pièces de théâtre et des romans allant dans ce sens. Il connaîtra, pour cette raison, la prison. Libéré, plutôt que de renoncer à son engagement et vivre tranquillement au pays, il s'exile en Angleterre d'où il ne reviendra qu'avec le départ du pouvoir du successeur de Kenyatta, Daniel Arap Moï. Après un retour triomphal au pays natal, il a choisi de se fixer définitivement aux Etats-Unis.

[2] Cf. **Ngugi wa Thiong'o – l'homme et l'œuvre**. Paris, Présence africaine, Collections Approches, 1991. Page 4 de couverture.

[3] **Weep Not Child** (**Enfant, ne pleure pas**, Paris, Hatier), **The River Between** (**La Rivière de vie**, Paris, Présence Africaine), **A Grain of Wheat** (**Et le blé jaillira**, Paris, Présence Africaine), **Petals of Blood** (**Pétales de sang**, Paris, Présence Africaine). **Decolonizing the Mind** (**Décoloniser l'esprit**. Editions Fabrique. Paris, 2011).

langue anglaise : il commencera par émettre des réserves à son égard avant d'y renoncer définitivement avec sa dernière œuvre traduite en français **Decolonizing the Mind** (**Décoloniser l'esprit**.).

Ecrivain engagé, il estime que : « Ce qu'on attend de l'écrivain africain n'est pas facile : on attend de lui qu'il reconnaisse le caractère global de l'impérialisme et le caractère et la dimension globaux des forces qui luttent contre lui pour construire un monde nouveau. Il doit rejeter, répudier et nier ses racines dans sa bourgeoisie d'origine et trouver les liens réels de son pouvoir de création avec les masses panafricaines sur toute la terre, en alliance avec les forces socialistes du monde (…). Oui, son œuvre doit montrer son engagement, non envers des notions abstraites de justice et de paix, mais dans la lutte réelle des peuples africains pour la prise du pouvoir et le contrôle des forces de production et à partir de là, poser les fondations pour établir la paix et la justice. »[1]

Le lecteur francophone décèle, à travers ces lignes ce que pourrait signer chacun des participants au séminaire de Paris, toute la rhétorique révolutionnaire des décennies, 1950-1970. Une telle prise de position est la preuve que wa Thiong'o ne pouvait rester indifférents aux grandes préoccupations des intellectuels négro-africains de l'époque, qu'ils soient francophones ou anglophones. Comme eux, il se prononcera sur les relations à établir avec l'Afrique précoloniale et les langues comme moyen d'expression littéraire. Homme de vaste culture, il connaît ses homologues français et, parmi ces derniers, ses préférences vont plutôt à ceux de sa génération qu'à ceux de la génération précédente. Sur ce point, lorsqu'il propose l'exemple de l'écrivain engagé, il n'hésite pas à citer Ousmane Sembène comme référence : « En conclusion, je voudrais signaler un écrivain africain qui est l'exemple du type d'engagement dont je parle. C'est Sembène Ousmane, un Sénégalais, qui nous a donné **Les Bouts de bois de Dieu**. Lisez-le – c'est un récit de la lutte des ouvriers du Sénégal en 1948 – et vous verrez comment il fait une analyse puis une synthèse ; comment il est impliqué dans l'expérience particulière sans perdre de temps, vous sentez qu'il est avec le peuple, que c'est son destin et son triomphe éventuels qui l'intéressent ».[2]

---

[1] **Ngugi wa Thiong'o – l'homme et l'œuvre.** Op. cit. Page 174**.**
[2] Op. cit. Page 175.

Dans l'exposé de ses thèses, il évite de s'attaquer directement à la négritude et aux points de vue de Senghor. C'est en filigrane que se lit sa démarcation vis-à-vis de ce dernier. C'est le cas, par exemple, quand il prend soin de préciser, à propos de l'écrivain, que « son œuvre doit montrer son engagement, non envers, des notions abstraites de justice et de paix » et qu'il cite, dans la foulée, l'exemple de Sembène Ousmane. Par là, ce qui se trouve rejeté, ce sont les déclarations de Senghor comme on en trouve dans le poème dramatique Chaka [1] au profit de l'action, de la lutte révolutionnaire comme le donne à apprécier **Les Bouts de bois de Dieu**.

Léopold Sédar Senghor a préconisé « le pèlerinage aux sources » de l'Afrique traditionnelle « comme les lamantins vont boire à la source de Simal ». Soyinka et Mphahlele lui ont reproché d'avoir idéalisé, mythifié et fossilisé le passé pour se complaire dans un dangereux romantisme narcissique. L'opposition de Ngugi wa Thiong'o à la référence à l'Afrique traditionnelle sera nuancée. Contrairement à l'idée assez répandue selon laquelle dans leur système de colonisation, les Anglais ont tenu à respecter les us et coutumes des peuples indigènes, au Kenya, ils s'en sont pris à certains aspects de la culture traditionnelle provoquant des réactions nationalistes, d'abord, culturelles, ensuite, politiques.

Jacqueline Bordolph informe sur ces réactions nationalistes en ces termes : « Les missions travaillent en liaison avec l'administration. Par un souci à la fois puritain et généreux, mais avec une très grande maladresse, elles font interdire en pays kikuyu trois pratiques traditionnelles fondamentales : l'exposition des morts abandonnés aux hyènes ; les danses « ngoma », réputées lascives et la circoncision, excision rituelle des filles à la puberté ; une fillette ainsi initiée ne peut être admise à l'école. En 1920, les revendications d'ordre culturel et territorial s'expriment dans un mouvement, Kikuyu Central Association, autour de Harry Thuku. Il y a une manifestation, réprimée dans le sang. Harry Thuku sera arrêté (…) Kenyatta, dès les années 1930, sera leader de ce mouvement qui en 1946 se transformera, avec des bases plus larges, en Kenyan African Union, KAU, premier parti politique d'Afrique orientale.

---

[1]Il s'agit de déclarations du genre :

Ce n'est pas haïr que 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. [1990 : 128-129]

En fait, ce ne sont pas les déclarations par elles-mêmes qui sont condamnables, mais le hiatus qui peut se déceler entres-elles et les actions de leur auteur. Ce que Ngugi wa Thiong'o pourrait reprocher à Senghor serait que, après de telles déclarations, il ait choisi de collaborer avec le colonisateur.

« Certains Kikuyus ont pris une initiative plus originale, alors sans équivalent en Afrique : désireux d'avoir accès à l'instruction et de rester chrétiens tout en conservant les rites qui font leur identité, ils créent des églises indépendantes, African Independant Pentecostal Church, African Orthodox Church, sur le modèle des missions, et auront un évêque en 1935. Des écoles indépendantes sont fondées, financées et gérées par les villages, dans deux associations : Kikuyu Independant School Association, Kikuyu Karing'a Educational Association (« Karing'a » = pur). Les instituteurs sont formées dans des écoles normales indépendantes ». [1] La rédaction du livre **Au pied du mont Kenya** [2] par Jomo Kenyatta est inspirée par cette résistance culturelle opposée par le peuple kikuyu au colonialisme anglais.

Kenyatta est de la même génération que Senghor. Sa préoccupation, en rédigeant **Au pied du mont Kenya** est identique à celle du Sénégalais rédigeant ***Vues sur l'Afrique noire. Assimiler non être assimilés***. Dans les deux cas, il s'agit d'édifier sur deux ethnies, celle des Kikuyu et celle des Sérères. Cela se justifiait en un moment déterminé de l'histoire des peuples d'Afrique noire à la suite des tentatives de falsification de leur histoire. Mais Ngugi wa Tchiong'o appartient à « la génération charnière », celle de ces intellectuels négro-africains, qu'ils soient de souche ou de la diaspora, nés dans le courant des années 1930 et ayant commencé à se manifester dans le courant des années 1950. Comme l'écrit Jacqueline Bardolph : « Tout le problème de la décolonisation et du système néocolonial figure dans son œuvre (…) sous des angles divers. En cela, elle fait partie d'un courant d'analyse politique très reconnaissable. Les premiers textes de référence sont Fanon, Cabral. Il s'appuie de plus en plus sur les thèses des analystes marxistes. Ses voyages, en particulier, en Europe du Nord, l'ont amené à une vision tiers-mondiste qui élargit son champ. On retrouve chez lui beaucoup des éléments d'un débat sur le sous-développement ou le mal-développement, qui a commencé dans les années soixante ».[3]

A la lumière de ces données, l'on saisit, aisément, que la réhabilitation du passé ne peut pas être sa préoccupation. Comme les autres intellectuels de sa génération, il sait que « … l'écrivain africain courait le danger de succomber à la fascination de l'hier de son peuple et d'oublier le présent. Impliqué comme il l'était dans la correction de cette image défigurée du passé, il oubliait que sa société n'était plus une société paysanne, avec la propriété commune

[1] **Ngugi wa Thiong'o – l'homme et l'œuvre.** Op. cit. Page 11**.**
[2] Editions François Masspero. Paris, 1960.
[3] **Ngugi wa Thiong'o – l'homme et l'œuvre.** Op. cit. Page 171**.**

des moyens de production, la célébration commune des joies et des victoires, le partage commun des chagrins et des deuils ; sa société n'était plus fondée sur des principes égalitaires ».[1]

En définitive, par son attitude vis-à-vis du passé, wa Thiong'o ne se démarque pas des écrivains de sa génération. Là où il se démarque nettement d'eux, c'est à propos de l'attitude à adopter vis-à-vis des langues quand il s'agit de produire des œuvres littéraires. Dans un chapitre de cette thèse, nous avions précisé que les avis, sur cette question, étaient partagés. Si la grande majorité des écrivains négro-africains, qu'ils soient anglophones ou francophones, reconnaissent n'éprouver aucune gêne à s'exprimer dans une langue européenne, il n'en demeure pas moins qu'une minorité prône ce qu'elle considère comme « la revalorisation » des langues africaines à travers leur utilisation dans les productions littéraires. Sur ce point, les Sénégalais semblent être en pointe avec des noms comme Cheikh Anta Diop, Sembène Ousmane, Pathé Diagne, Boubacar Boris Diop… Cependant, Ngugi wa Thiong'o reste à ce jour celui qui a eu la position la plus radicale dans le traitement de la question ; d'où ce constat : « Ngugi est peut-être surtout connu en dehors du monde littéraire par son combat pour une meilleure utilisation des langues africaines. Il n'admet pas, comme le proposent Soyinka ou Achebe, que l'on puisse considérer l'utilisation des langues européennes en Afrique comme un moindre mal, ou encore une phase intermédiaire avant l'indépendance culturelle effective des nations d'Afrique ».[2]

De son point de vue, les choses sont claires ; la « revalorisation » des langues africaines ne doit pas être conçue comme conséquence de l'indépendance culturelle du monde noir, elle doit être le fondement de cette indépendance dans la mesure où : « Pour la renaissance de notre culture, l'enseignement et l'étude des langues africaines sont aussi très importants ».[3] Et, pour justifier cette assertion, wa Thiong'o produit un développement qui contredit ce qui a été dit de l'*indirect rule* dans ses rapports avec les langues indigènes : l'enseignement se fait dans les langues du terroir, ce qui a, pour avantage, de ne pas exiler l'enfant de son milieu, de ne pas le couper de sa culture et par conséquent, de faire de lui un homme qui, ultérieurement, n'aura pas besoin de revendiquer sa négritude. Ruinant une telle assertion, wa Thiong'o, ressortissant d'une ancienne colonie anglaise qui a eu une formation à l'école primaire en

[1] Idem. Page 173.
[2] Idem. Page 160.
[3] Idem. Page 63.

kikuyu, sa langue maternelle écrit : « Nous avons déjà vu ce que fait tout système colonial : il impose sa langue aux races dominées, puis il déprécie les langues vernaculaires du peuple. Ce faisant, le colonisé fait de l'acquisition de la langue étrangère une marque de réussite ; quiconque l'a apprise se met à mépriser les majorités paysannes et leurs langues barbares. En acquérant les modes de pensée et les valeurs de sa langue d'adoption, il devient étranger aux valeurs véhiculées par sa langue maternelle ou la langue des masses ». [1]

Trois événements seront déterminants dans sa formulation d'une politique linguistique dans le cadre d'une lutte contre la colonisation.

Le premier événement se situe en 1962. Voici en quels termes il le relate dans **Décoloniser l'esprit** : « En 1962, je fus invité au fameux colloque des écrivains africains organisé par l'université de Makerere à Kampala, en Ouganda. La liste des participants comprenait de nombreux noms que les étudiants de tous pays citent aujourd'hui dans leurs dissertations. Quel était l'intitulé de ce colloque ? « Conférence des écrivains africains de langue anglaise ». J'étudiais alors l'anglais à l'université de Makerere, antenne outre-mer de l'université de Londres. L'année précédente, en 1961, j'avais terminé *La Rivière de vie*, ma toute première tentative romanesque. Je suivais sagement le chemin ouvert par les récits de Peter Abrahams ou par le roman *Le Monde s'effondre* de Chinua Achebe, paru en 1979. Il y avait aussi les auteurs des colonies françaises, la génération de Léopold Sédar Senghor et David Diop, mise en avant par l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* publié à Paris en 1947-1948. Tous écrivaient en langue européenne, comme d'ailleurs l'ensemble des participants au colloque de 1962. L'intitulé – « Conférence des écrivains africains de langue anglaise » - excluait d'emblée les auteurs cruciale et a toujours été au cœur des grandes violences faites à l'Afrique au XX^{è} siècle ». [2]

Le deuxième événement se situe le 31 décembre 1977, wa Thiong'o est arrêté et emprisonné. Ultérieurement, il relatera les circonstances et les conditions de sa détention dans une œuvre non encore traduite en français : **Detained : a Writer's Prison Diary** [3]**.** Il y relate ce qui,

---

[1] Ibidem.

[2] Cité par Abdourahamane Waberi in ***Décoloniser l'esprit ; Ngugi Wa Thiong'o par lui-même***. Cf. Http://www.atheles.org/lafabrique/.

[3] Ce livre est présenté de la manière suivante par Jacqueline Bardolph : « Ce que sera son expérience de prison, il le raconte dans son très beau livre *Detained* : *A Writer's Prison Diary*, (« Détenu : journal de prison d'un écrivain »), paru en 1981. L'ouvrage est un témoignage très simple sur une année d'isolement. Dans son exigence de dignité, il raconte comment il refusa d'aller se faire soigner d'un abcès dentaire, ou même de recevoir une visite de sa femme, car pour ce faire, il aurait dû porter des menottes ». Op. cit. Page 25.

pour lui, fut déterminant dans son choix du kukuyu comme langue d'expression littéraire. Avant sa détention, en tant que créateur, il se concevait double ; en lui coexistaient deux Ngugi : « le militant défenseur de l'expression populaire » auteur et metteur « en scène (d') une pièce qui parle de l'usine au public même qui y travaille », d'une part et, d'autre part, « l'universitaire, « écrivain afro-saxon » selon sa propre formule », auteur du roman **Pétales de sang**. [1] C'est en prison qu'il aura la révélation mettant fin à ce dualisme de sa personne d'écrivain, à travers le discours que lui tient son geôlier [2]. Après l'audition du discours, il confie : « … son discours m'a aiguillonné d'une façon qu'il ne connaîtra jamais. Cette nuit-là, je m'assieds à la table et commence l'histoire de Wariinga en langue kikuyu. Cela coule tout simplement et pour la fois depuis mon incarcération, je ressens des transports de joie. Le projet que j'avais toujours caressé mais qui m'effrayait – écrire un roman en kikuyu – prend forme devant mes propres yeux et j'ai du papier hygiénique du gouvernement comme support, et un gardien payé par le gouvernement comme conseiller ».[3]

Certes, la rédaction du roman **Devil on the cross** en langue kikuyu procure à son auteur une immense satisfaction. Mais elle ne lui permet pas de résoudre en entier le problème du choix de la langue d'écriture car les choses ne sont pas aussi simples que cela. Indépendamment de l'existence de l'anglais, le Kenya, comme la quasi-totalité des pays subsahariens, est multilingue : « on (y) récence environ soixante-quinze langues ».[4] C'est ce multilinguisme qui

---

[1] Idem. Page 23.

[2] Une partie de ce discours, traduite et citée par Jacqueline Bardolph, qui va exercer un réel impact sur l'orientation littéraire de wa Tchiong'o est la suivante : « Votre problème, à vous les gens instruits, c'est que vous méprisez vos langues. Vous n'aimez pas parler aux gens ordinaires. Mais à quoi sert votre éducation si vous ne pouvez pas la partager avec ceux de chez vous. Je vais te dire. Tu peux bien avoir toute l'instruction possible qui se trouve dans les livres, mais c'est nous, les gens ordinaires avec nos vieux habits, nos pieds nus et nos mains pleines d'ampoules, qui avons une véritable connaissance des choses. Si aujourd'hui je portais un costume, tu me verrais comme quelqu'un de différent, mais ça ne voudrait pas dire que j'aurais tout à coup acquis plus de connaissances et de sagesse que j'en avais quand je portais des vêtements élimés. Est-ce que tu as vu un Européen choisir de s'appeler Mutiso, Kamau, Ouyango, Kiplagat ou Simiyu ? As-tu vu des Européens se soucier de nos langues ? Je vais te dire quelque chose d'autre. C'est vrai, je ne sais peut-être rien de ce qu'on apprend dans les livres, mais même un enfant peut te transmettre un mot qui pourra t'aider. Vous autres, si vous suivez en tout les Européens jusqu'au tombeau, ils ne vous laisseront jamais connaître leur langue à fond. Jamais – et écoute-moi bien, ne méprise pas une seule goutte de pluie – les Européens ne te laisseront pénétrer les secrets détenus par leur langue… Qu'est-ce que tu deviens alors ? Leur esclave ! ». Idem. Pages 161-162

[3] Idem. Page 163.

[4] La question linguistique au Kenya se présente de la manière suivante : « Dans le Kenya colonial où grandit le jeune Ngugi, diverses langues ont des extensions ou des statuts différents. On recense environ soixante-quinze langues. Onze d'entre elles couvrent la majorité du pays, les groupes les plus importants étant les Luos et les Kikuyus – ils sont 1 600 000 en 1962, soit 20 % de la population. Le kikuyu est une langue bantoue. Comme souvent ailleurs en Afrique, une transcription en a été fixée par les missionnaires afin de permettre la traduction de la Bible et une alphabétisation en langue locale. A cette époque, cette langue est réputée difficile auprès des colons, et on dit qu'aux premiers moments de la rébellions, seuls quatre Européens, dont un anthropologue, pouvaient la parler, ce qui ne manquera pas de contribuer au climat de méfiance ou même de peur dans les communautés blanches des Hautes Terres. Qu'on se rappelle l'épisode des cantiques aux paroles détournées, célébrant non pas Moïse mais Kenyatta comme libérateur : le gouverneur en visite ne put que féliciter

a poussé bon nombre d'écrivains à choisir de s'exprimer dans une langue unificatrice, celle du colonisateur. Cependant, si les autres le jugent comme obstacle pour la diffusion de leurs œuvres, Ngugi wa Thiong'o le considère comme un problème qui peut être surmonté aisément. La solution qu'il préconise par l'adoption d'une langue nationale – africaine – qui ne se ferait pas au détriment des autres langues du pays : « Nous avons besoin de promouvoir une langue nationale, mais pas aux dépens des langues régionales. Dans un contexte politique et économique socialiste, le développement des langues ethniques ne serait pas opposé à l'unité au sentiment national. C'est seulement dans un Etat de fait capitaliste, régi par la concurrence, que les intérêts en conflit exploitent les différences de langues au niveau de l'ethnie ou de la région au détriment de la cause commune des paysans et des travailleurs ».[1]

Seulement, si tel est le point de vue du militant, la réalité est tout autre, comme permet de s'en rendre compte l'aperçu qu'en donne Jacqueline Bardolph traitant de « la création littéraire » chez wa Tchiong'o [2]. Finalement, soucieux de rester conséquent avec lui-même jusqu'au bout

---

l'assemblée des fidèles de la ferveur de ses chants… La langue peut ainsi devenir ouvertement celle de la rébellion nationaliste et de ses chants guerriers, chants que Ngugi réalisera de plus en plus dans son théâtre et dans ses romans. Mais son statut est alors ambigu pour les nationalistes eux-mêmes : elle reste liée aux femmes, aux missions, aux paysans sans pouvoir. La revendication des écoles indépendantes est aussi d'échapper à la seule finalité imposée par les missions – savoir compter, écrire une lettre, lire la Bible. Les écoles du mouvement Karing's veulent l'accès à l'anglais, langue du pouvoir et de la modernité.
C'est cet accès qui est refusé à la très grande majorité par l'organisation coloniale. En Afrique de l'Est, la politique veut que la langue d'administration soit le swahili. Cette langue parlée à l'origine sur la côte et à Zanzibar est une langue de culture ancienne, à substrat bantou, avec un important apport lexical arabe. Langue véhiculaire du négoce et des marchés, sur la côte puis à l'intérieur, elle va pendre une place officielle. Les colonisateurs allemands puis britanniques vont en élaborer une version normalisée qui sera imposée à toute l'administration. Les fonctionnaires anglais en poste devront faire la preuve de leur maîtrise par des examens réguliers. L'enseignement à partir d'un certain niveau sera fait en swahili. Quand Ngugi, reçu à un concours de bourse, entre à Alliance School, seule école secondaire complète pour le Kenya, l'Ouganda et la Tanzanie, l'accès à l'enseignement en anglais est la consécration d'un parcours extrêmement sélectif. Il y a dans ce système linguistique à trois étages une politique délibérée : il s'agit de maintenir la classe des employés subalternes de tout ordre à un niveau intermédiaire qui permet de les déplacer d'une région à l'autre, mais qui n'est pas celui du pouvoir. Ainsi, dans ce système hiérarchique qui existe dans d'autres colonies, un Kikuyu qui s'adresse en anglais à un Européen est réprimandé pour insolence, remis « à sa place ». On comprend alors l'enthousiasme du héros d'**Enfant, ne pleure pas**, qui se sent investi de la mission d'utiliser cette langue fascinante, outil de pouvoir, ouverture au monde, au nom de tous les siens qui n'y ont pas accès ». Idem. Pages 56-57.

[1] Idem. Page 160.

[2] Le choix d'une écriture en langue africaine présente à la fois des avantages et des inconvénients. Ngugi wa Thiong'o va être confronté à ce qu'il ne serait pas excessif de caractériser comme un drame cornélien : il aura à choisir entre l'anglais, le kikuyu et swali et ce sont les nécessités de ce choix que sa biographe explicite en ces termes : On voit que pour Ngugi créateur, le choix de la langue se pose de façon différente à chaque moment de son histoire personnelle, de l'histoire de son pays, et chaque option comporte avantages et inconvénients. S'il renonce à l'anglais, pour échapper, ainsi qu'il s'en explique, à une colonisation mentale insidieuse et par réaction contre l'aliénation par les produits culturels importés, il n'en reste pas moins que les choix sont difficiles. En écrivant en kikuyu, il donne un statut différent à la langue écrite, jusqu'alors réservée essentiellement à la Bible et aux bulletins d'éducation populaire – opuscules sur le sevrage et le semis en ligne… Les Kikuyus se réjouissent de voir recueillis et mis en valeur leurs proverbes, leurs idiomes et leurs rythmes. A la lecture de *Devil on the Cross,* certains disent redécouvrir la richesse de leur propre langue. L'écrivain peut renouer avec son affectivité profonde, la force poétique qui ne peut être qu'en langue maternelle. Mais quel est l'avenir

de son attitude vis-à-vis des langues nationales, il adoptera une solution qui n'est pas sans faire songer à une forme de suicide intellectuel : à partir de 1974, avec la publication de **The Trial of Dedan Kimathi**, il cesse de rédiger des pièces de théâtre en anglais ; à la suite de son incarcération et avec la rédaction de **Devil on the cross**, il cesse de rédiger des romans en anglais et, finalement, à partir de 1982, ce sera le troisième événement, exilé en Angleterre, « il annonce dans **Decolonising the Mind** qu'il n'écrira plus d'essais en anglais »[1].

Commentant un tel choix, sa biographe écrit : « Le combat de Ngugi est rigoureux. Il y a une forme de suicide chez un écrivain à renoncer à la langue dans laquelle il a si bien su communiquer. On se demande parfois si le désir intérieur de purification, d'effacement quasi rituel de la souillure étrangère ne l'emporte pas sur les considérations pratiques et politiques ou même le désir de communiquer ou de convaincre. Son geste est un acte politique plein qui veut avoir force d'exemple sur la scène culturelle africaine ».[2]

La quête d'une solution au problème posé par l'emploi de la langue du colonisateur chez Ngugi wa Tchiong'o n'a-t-elle pas débouché sur un échec. Il a choisi de surmonter un

---

économique de l'édition dans une langue locale, combien de lecteurs potentiels de fiction ? D'autre part, si une pièce en kikuyu touche immédiatement toutes les catégories populaires visées, comment dépasser les thèmes nationalistes et insérer dans la production des chants en d'autres langues ? Il faut se rappeler qu'au Kenya dans les années soixante-dix, cette langue rappelle la guerre de libération, certes, mais aussi les excès du tribalisme, la prise en main du pouvoir actuel par les membres de ce même peuple, par Kenyatta et sa famille. Le problème de la traduction du kikuyu vers diverses langues du globe reste lui aussi entier.
Si l'utilisation du kikuyu permet à l'écrivain de faire le lien avec une littérature orale riche et vivante et d'être de plain-pied dans son héritage, celle du swahili renouerait le contact avec une autre tradition littéraire, orale mais aussi écrite. Des textes anciens, récits, poèmes lyriques ou religieux sont écrits depuis le XVIIIè siècle dans le swahili le plus littéraire, celui de Mombasa ou de Pemba, près de Zanzibar. Ecrire en swahili, langue bantoue, imprégnée de culture islamique, ancrée dans toutes une région, accessible à tous les milieux, est une autre façon de rompre avec la culture occidentale et aussi de rejoindre une certaine Afrique moderne, celle de la Tanzanie socialiste. Les romans modernes en swahili sont encore de facture simple, construits sur des schémas romanesques populaires, mais ils se vendent et peuvent servir de terreau à des textes de fiction plus complexes et plus exigeants. Pour Ngugi qui compte sur cette langue pour échapper à la néo colonisation culturelle, il reste un obstacle certain : son swahili est compétent, mais simplifié, il n'a ni la richesse de son kikuyu maternel, ni celle de son anglais, qui fut longtemps sa langue d'élection. L'avenir dira comment il résoudra les problèmes complexes d'un plurilinguisme qu'il a au moins choisi de regarder en face.
Pour mettre ses œuvres en perspective, il convient aussi de les replacer par rapport aux écrits littéraires en langue anglaise au Kenya. Un autre dialogue toujours avec d'autres textes, nous l'avons vu en examinant les lectures de Ngugi ; il communique également avec un public qui a aussi accès à d'autres types d'écriture. Quand paraissent ses premiers livres, un effort délibéré est fourni dans les trois pays d'Afrique de l'Est pour lancer une littérature régionale. Des subventions permettent alors l'édition de nombreux romans, de valeur inégale, mais qui ont en commun des thèmes, des humeurs, une rhétorique ». Idem. Pages 57-59.

[1] « Ce livre est mon adieu à l'anglais » : Ngugi wa Thiong'o romancier kényan, n'y va pas par quatre chemins, il décide que désormais, il n'écrira plus qu'en kikuyu. Pour un auteur dont les œuvres sont largement diffusés dans le monde anglophone, c'est une lourde décision, dont *Décoloniser l'esprit* écrit en 1986, explique les raisons ». **Décoloniser l'esprit**. Présentation de l'Editeur, page 4 de couverture.

[2] **Ngugi wa Thiong'o – l'homme et l'œuvre.** Op. cit. Page 164.

obstacle en cessant de créer, convaincu qu'il vivait dans le monde de l'inauthentique en continuant de produire en anglais. Contrairement à d'autres nationalistes, qui, conscients que les rapports des forces entre eux et les décideurs politiques n'étaient pas en leur faveur avaient continué de produire dans les langues européennes « en attendant »[1], lui a choisi la solution radicale. En faisant ses adieux à la création littéraire en langue européenne dans **Decolonising the Mind**, il énumère une série de conditions à satisfaire pour que « le roman africain existe (…) enfin réellement ». Ces conditions sont au nombre de quatre, interpellent l'écrivain, le traducteur, l'éditeur et l'Etat ; mais l'écrivain en particulier. En effet, à propos des quatre facteurs qu'il a identifiés, il écrit : « Le futur du roman africain dépend donc de la bonne volonté d'un écrivain (prêt à investir son temps et son talent dans les langues africaines) ; de la bonne volonté d'un traducteur (prêt à investir son temps se son talent pour traduire d'une langue africaine à une autre) ; de la bonne volonté d'un éditeur (prêt à investir son temps et son argent) ou d'un Etat progressiste qui rénoverait les politiques linguistiques néocoloniales actuelles et s'attaquerait à cette question nationale d'une manière démocratique ; et finalement, et d'une importante capitale, de la bonne volonté d'un public de plus en plus étendu ».[2]

Et, soulignant le rôle primordial du romancier, il ajoute « Mais de tous ces facteurs, il n'y a que l'écrivain qui soit assez bien placé pour briser ce cercle vicieux et créer de la fiction dans les langues africaines. Le romancier a la possibilité et le devoir de tracer la voie. C'est arrivé dans l'histoire d'autres pays comme la Russie et la Finlande. C'est alors que les autres facteurs suivront. Quand ce jour viendra, quand l'écrivain se tournera naturellement vers les langues africaines pour exercer le pouvoir de son imagination, le roman africain existera enfin réellement, incorporant toutes les caractéristiques développées dans les diverses régions d'Afrique à partir des diverses cultures des peuples africains tout autant que les meilleures

---

[1] A partir de 1986, wa Thiong'o décide de rompre définitivement avec la production littéraire en anglais. Par cet acte, il se démarque nettement des auteurs négro-africains, qu'ils soient anglophones ou francophones, et s'en justifie en écrivant, dans **Décoloniser l'esprit**, et en se rappelant sa participation en 1962**,** « au fameux colloque des écrivains africains organisé par l'Université de Makerere à Kampala, en Ouganda » : « Dans la sphère littéraire, beaucoup se réjouissaient que les langues européennes soient venues sauver les langues africaines d'elles-mêmes. Dans son avant-propos aux *Contes d'Amadou Koumba*, Sédar Senghor félicite Birago Diop d'avoir su ressusciter le style et l'esprit des vieux de langue africaine. Avec le recul, en examinant tout cela au prisme des questions que je me pose aujourd'hui, en 1986, je mesure l'aberration que cela représentait. Moi, simple étudiant, je me retrouvais invité sur la foi de deux nouvelles parues dans des revues étudiantes. Cependant que ni Shaaban Robert, alors le plus grand poète d'Afrique de l'Est en vie, auteur de plusieurs livres de prose et de poésie en kiswahili, ni Chief Fagunwa, grand écrivain nigérian, auteur de plusieurs titres en yoruba, n'étaient conviés ». Cf. ***Décoloniser l'esprit : Ngugi wa Thiong'o par lui-même*** présenté par Abdourahman Waberi. Op. cit.

[2]Traduit et cité par Jacqueline Bardolph**.** Op. cit. Page 179.

caractéristiques progressistes du roman et de la fiction tels qu'ils se développent en Asie, Amérique latine, Amérique du Nord, dans le monde entier ».[1]

En définitive, si nous avons choisi de traiter, en annexe, le cas de Ngugi waTchiong'o, c'est que, lorsqu'il est question de la réception de Senghor comparé aux écrivains anglophones, ce cas ne manque pas d'être intéressant. Soyinka s'est rendu célèbre par une boutade à propos de la négritude. Une certaine critique s'est précipitée sur une boutade pour créer une différence entre écrivains négro-africains anglophones et francophones. Et, en maintes occasions, l'on a situé Senghor par rapport à Soyinka. Cela ne manque pas d'être pertinent. Cependant, de l'Afrique littéraire anglophone, celui dont la comparaison avec Senghor reste des plus stimulantes est, à notre avis, Ngugi wa Thiong'o. L'homme présenta plus d'un point commun avec Soyinka ; mêmes études, même profession, même genres pratiqués, même engagement politique contraignant à l'exil pour échapper à la prison.

Cependant, Ngugi wa Tchong'o a une dimension que Soyinka ne possède pas et qui le rapproche de beaucoup d'écrivains francophones de sa génération ; il a, et ne cesse de le manifester à travers ses écrits, le marxisme comme fondement de son engagement. Jomo Kenyatta avec son essai **Au pied du mont Kenya** et Chinua Achebe avec **Le Monde s'effondre** l'ont influencé au début de sa carrière littéraire. Cependant, son opposition à la colonisation lui a fait adopter d'autres modèles dont Ousmane Sembène qu'il propose comme exemple à suivre. A partir de cet engagement avec le marxisme comme fondement, ce qui est fort peu affirmé chez ses collègues nigérians ou ghanéens, il autorise une comparaison avec Senghor à partir des points suivant : l'attitude vis-à-vis du passé de l'Afrique, l'attitude vis-à-vis de la voie à suivre pour la décolonisation et l'attitude à adopter vis-à-vis des langues africaines et des langues européennes.

Concernant, le premier point, une opposition se décèle, mais pas aussi radicale et différente de l'opposition entre Senghor d'une part, Mphahlele et Soyinka, d'autre part. Au départ, au nom de l'identité de la préservation de l'identité kikuyu, wa Tchiong'o se rapproche de ses deux aînés : le francophone Léopold Sédar Senghor et l'anglophone Jomo Kenyatta. Senghor, dans le programme de la négritude qu'il a formulé, a proposé de transcender l'antinomie entre Blancs et Noirs pour procéder à une synthèse des données culturelles. A échelle plus réduite,

[1] Ibidem.

se situant sur un plan strictement religieux, entre le christianisme et l'animisme des Kikuyus, wa Tchiong'o ne préconise pas un choix supposant un rejet, mais un syncrétisme. D'autre part, comme les écrivains de sa génération, anglophones ou francophones, wa Tchiong'o rend sensible à l'écueil que présenterait une fixation sur le passé. Sur ce point également, il ne se démarque pas de Senghor, fondamentalement : en aucun moment, pour ce dernier, il ne s'est pas agi de « retour aux sources », mais de « pèlerinage aux sources » : le retour peut s'effectuer sans aucune intention de revenir au point de départ, le pèlerinage s'effectue avec l'intention d'aller s'abreuver aux sources vives de la foi et de revenir chez soi, purifié, rajeuni, pour de nouvelles conquêtes. Donc, s'il y a opposition entre Senghor et wa Tchiong'o, quand il est question de se déterminer vis-à-vis du passé, cette opposition est à trouver plus dans la démarche, la formulation, que dans la conception : ce qui est implicite chez le premier est exprimé avec force chez le second. D'autre part, si Soyinka et Mphahlele critiquent Senghor lui reprochant d'avoir idéalisé l'Afrique précoloniale, c'est dans une perspective marxiste que wa Thiong'o se situe pour formuler sa critique : le passé peut être évoqué pour servir de tremplin pour les luttes du présent et du futur ; mais cette évocation ne doit pas occulter une réalité ; la substitution de nouvelles relations sociales, de nouveaux rapports de forces aux anciens, par la colonisation.

Si, concernant le premier pays, l'attitude à adopter vis-à-vis du passé, l'opposition se détruit au terme d'une analyse, à propos des deux autres points, elle est radicale.

Certes, l'indépendance du Sénégal a été un objectif pour Senghor. Mais un objectif qu'il a pris soin de situer loin dans le futur. Son souhait était que les Sénégalais, avant de devenir indépendants, acquièrent les outils intellectuels, en particulier, une culture moderne éclairée par « l'esprit d'organisation et de méthode » avant de se prendre, totalement, en charge. Pour lui, il fallait profiter de l'Union Française afin d'asseoir les assises d'un développement économique, social et culturel permettant d'éviter le saut périlleux dans l'aventure. Voilà pourquoi il a choisi la voie parlementaire par accéder, ultérieurement, à l'indépendance « dans l'amitié avec la France ». En 1958, de retour au pouvoir, Charles de Gaulle veut se débarrasser du fardeau des colonies en offrant le choix aux TOM entre une intégration définitive à la France et la sécession d'avec la « Mère Patrie ». Au Sénégal, l'intelligentsia est favorable à la seconde option et Mamadou Dia veut que l'occasion soit saisie pour rompre les liens de dépendance. Senghor tempère les ardeurs. De son cadet et second venu s'entretenir avec lui de la question à Gonneville –sur-Merville où il passait ses vacances d'été,

il arrive à obtenir un moratoire de quinze ans avant de demander l'indépendance et fera voter « oui » au référendum du 28 septembre 1958.

Une telle démarche ne convient nullement à wa Tchiong'o. Le Kenya, comme la Rhodésie du Sud (actuellement Zimbabwe), ne sont pas des colonies anglaises comme les autres. Comme l'Algérie, dans les possessions françaises d'outre-mer, il est colonie de peuplement ce qui va rendre son accession à l'indépendance très difficile.[1] Deux faits seront déterminants dans l'engagement politique de l'homme : la violence avec laquelle l'Angleterre réprime la rébellion Mau Mau[2] et la récupération des chefs nationalistes par l'Angleterre. [3] Ayant lu Fanon et Cabral, Ngugi wa Tchiong'o va se convaincre que l'indépendance ne peut pas être la résultante d'un compromis avec la puissance actuelle, mais celle d'une résistance, fût-elle violente. Avec l'indépendance du Kenya, il aurait pu « rentrer dans les rangs », mettre à profit son bagage intellectuel pour occuper un poste de responsabilité et, ainsi, figurer parmi les nouveaux riches. Ses convictions politiques ne le lui permettent pas. Il va plutôt user de sa plume pour dénoncer ces colonisés qui, après le départ des Blancs ont pris la place de ces

---

[1]Les colonies de peuplement furent rares en Afrique. Elles furent, pour la France, l'Algérie et, pour l'Angleterre : l'Afrique du Sud, la Rhodésie du Sud (actuel Zimbabwe), les Hautes Terres du Kenya. Leur mode de gestion par les puissances tutélaires fut différent de celui des colonies d'exploitation. Autant il était aisé de renoncer à celles-ci, autant il était difficile de quitter celles-là. Voilà qui explique, du côté francophone, la guerre d'Algérie et du côté anglophone, la rebellion « Mau-Mau » pour chasser les Anglais du Kenya et celle de Ian Smith pour péréniser la domination blanche en Rhodésie du Sud. Voici en quels termes Jacqueline Bardolph relate les circonstances qui expliquent les difficultés rencontrées par les nationalistes kenyans dans leur lutte pour l'indépendance : « Les Anglais, (…) ne géraient pas le Kenya, et en particulier les Hautes Terres comme leurs autres colonies, selon le principe de l'administration indirecte, « indirect rule », érigé par Lugard. Ici les Européens prennent tout en main directement : en effet la colonie de peuplement se considère comme définitivement installée, sur le modèle de l'Australie ou de la Rhodésie. A la différence de l'attitude coloniale adoptée en Afrique de l'Ouest par exemple, les Britanniques interviennent radicalement dans la vie locale, allant jusqu'à interdire toute activité politique non-conforme. En 1940, prenant prétexte de la guerre, ils interdisent toutes les associations nationales, et en particulier la Kikuyu Central Association dont Kenyatta est le secrétaire général. En 1944, celui-ci riposte en créant une organisation, Kenya African Union, qui demande des réformes par la voie constitutionnelle. Mais la représentation – quatre Africains au Conseil législatif en 1948 – reste insuffisante pour faire espérer des changements. Le dialogue s'instaure difficilement, quand on sait que le premier gouverneur après la guerre déclara 1948 : « Faire du Kenya un Etat africain est un projet aussi réaliste que serait l'établissement aux Etats-Unis d'une république indienne entièrement autonome ». Dans son esprit, il n'y a pas de comparaison possible avec l'indépendance de l'Inde en 1947… ». Op. cit. Page 64.

[2] Dedan Kimathi qui a inspiré à Ngugi wa Thiong'o une pièce de théâtre a été l'un des premiers chefs nationalistes à la tête de la rébellion « Mau Mau ». Sa fin est relatée de la manière suivante : « Le personnage historique, très jeune général rebelle, chef d'un maquis de la forêt, fut capturé et blessé par les Anglais, et après un procès rapide, pendu, comme mille autres, exécutés ainsi durant les « événements ». La pendaison, filmée pour les actualités anglaises d'alors, servit de propagande anti « Mau Mau …». Idem. Page 22.

[3] Le comportement de Jomo Kenyatta est une illustration de cette récupération. En effet : « Le discours officiel après l'indépendance est assez ambigu : Kenyatta évite, par omission surtout, de voir son nom lié au violent soulèvement. Il s'est entendu avec les Anglais au moment de la passation de pouvoir pour détruire nombre de documents. Il y a amnistie, pardon des violences des deux camps, mais on se garde de laisser passer l'idée que l'indépendance du Kenya est en relation avec le mouvement présenté encore comme atavique, tribal, Kenyatta cite Shakespeare : c'est le moment « de pardonner et d'oublier ». Idem.

derniers pour faire pire qu'eux. [1] Sur ce point, il se rapproche plus des écrivains francophones de sa génération – Sembène Ousmane, Mongo Beti, Marcien Towa, Amady Aly Dieng, tous farouchement opposés aux « pères de l'indépendance » que des anglophones, parmi lesquels seul Soyinka vivra la même expérience.

La souscription à une opposition radicale au plan politique aura, comme prolongement, le militantisme en faveur de la promotion des langues nationales. A propos de ce militantisme, son exemple reste unique en Afrique. Comme Senghor, il est convaincu que la vraie décolonisation est celle qui a, pour fondement, la désaliénation culturelle. Mais, quand le Sénégalais trouve que cette désaliénation est possible avec le maintien de l'emploi du français, le Kenyan trouve le contraire. Dès les années 1930, Senghor a prôné la nécessité de promouvoir les langues africaines et leur utilisation dans l'enseignement de l'école primaire à la fin des études secondaires. Devenu chef d'Etat, s'il n'a pas abandonné le projet, il n'en a pas non plus hâté la concrétisation, ce qui lui reprochera son compatriote Pathé Diagne.

Il s'est trouvé des excuses [2] et a estimé que la substitution du ouolof – et des autres langues africaines – au français, ne pourra intervenir qu'à l'orée de l'an 2050. Au Sénégal, ses adversaires ne partagent pas ce point de vue et, à leur manière, trouvent une solution au problème de la revalorisation des langues africaines : ils produisent, d'abord, en ouolof, puis, afin de toucher un public plus large, traduisent leur ouvrage en français.[3] Ngugi wa Thiong'o

---

[1] « Il n'accepte pas cependant de jouer le jeu de l' « Establishment » : il refuse de changer son mode de vie, reste dans sa petite ville d'origine, dans une concession de type traditionnel où il vit avec sa famille étendue ». Idem. Page 21.

[2] Une fois devenu chef d'Etat, Senghor a pris conscience de l'ampleur de la tâche consistant à passer du français aux langues africaines. Ce passage nécessite un mûrissement, une réflexion approfondie, une sérieuse préparation. Il le précise dans la préface qu'il a rédigé pour la thèse de doctorat d'Etat de Pierre Dumont : **Les relations entre le français et les langues africaines au Sénégal** : « Cependant si nous voulons réussir le « sursaut national » (…), l'effort ne sera pas demandé aux seuls enseignants, mais également aux chercheurs, singulièrement aux linguistes sénégalais. Trop souvent, ceux-ci manquent à la fois d'ambition et de modestie. Ils se contentent de la maîtrise tout en se proclamant « linguistes », au lieu d'affronter les concours du CAPES et de l'agrégation de Grammaire, en attendant le couronnement du doctorat d'Etat, qui leur permettra d'être *professeur* intégralement, c'est-à-dire, en même temps, enseignants et chercheurs ». [1993 : 253] Après les indépendances africaines, des pays ont tenté le saut en essayant de se détourner des langues européennes : la Tanzanie, la Guinée, la Mauritanie… Chaque fois, ce fut un échec avec, comme corollaire, la baisse de niveau des élèves. Ne voulant pas dispenser un enseignement au rabais, Senghor a voulu que l'on agisse selon « ce modèle de conscience et de travail, de méthode et d'organisation, mais aussi de confiance dans le génie créateur de l'Afrique Noire dont témoignent les langues sénégalaises ». Ibidem.

[3] L'exemple si souvent cité dans ce cas est celui du romancier Boubacar Boris Diop, disciple de Cheikh Anta Diop avec son œuvre intitulé **Les Petits de la Guenon**, roman initialement rédigé en ouolof sous le titre **Doomi Golo**. Aux Antilles, la même expérience fut tentée par les partisans du créolisme, opposés à Césaire : Patrick Chamoiseau a confié qu'il rédige d'abord en créole avant de traduire en français. Le créateur qui adopte une telle démarche fait œuvre de pionnier. Mais il est conscient de l'écueil auquel il se heurte et qui, à plus ou moins long terme, annihile ses efforts : le problème du public. En effet, seuls le lisent les militants qui, au nom du

n'est d'accord, ni avec Senghor, ni avec ses adversaires. Dans un premier temps, il imitera Soyinka. Ce dernier a choisi d'utiliser l'anglais pour rédiger romans, pièces de théâtre et essais, et le yoruba pour rédiger les poèmes ; à son tour, wa Thiong'o va réserver l'anglais à la rédaction des romans et des essais et le kikuyu, à la production des pièces de théâtre. Cela ne lui donne pas satisfaction : à partir de son séjour en prison, il décide de ne plus écrire ni de pièces de théâtre, ni de romans en anglais. Enfin, contraint à l'exil, il renonce à toute production en langue européenne et, du coup, met fin à une brillante carrière littéraire.

Ngugi wa Thiong'o s'est voulu écrivain en phase avec son époque. Né dans le courant des années 1930, il a une jeunesse qui coïncide avec les débuts des luttes pour l'indépendance. Cela le marque profondément. L'Afrique noire se trouve à un tournant décisif de son histoire et, pour tout écrivain négro-africain, il est de bon aloi d'exprimer la lutte des peuples pour leur émancipation. Son parcours le rapproche de Soyinka, mais, également, des romanciers, dramaturges et essayistes francophones de sa génération. Par là, son cas est à évoquer pour qui n'est pas d'accord avec la distinction que certains ont établi entre négritude et tigritude ou encore entre négritude et *african personality*. La réalité est que, des années 1930 aux années 1950, l'horizon d'attente des lecteurs a changé imposant aux écrivains un changement des thèmes d'inspiration. En Afrique francophone, Senghor, pour une juste perception de la réalité doit être comparée à Jomo Kenyatta, Julius Nyerere, Kwame Nkrumah tandis que Ngugi wa Thiong'o, en Afrique anglophone doit être rapproché de Mongo Beti, Sembène Ousmane.

---

nationalisme, prônent le retour aux langues nationales *hic et nunc*. Avant eux et déjà dans le courant des années 1950, Cheikh Anta Diop avait ouvert la voix en traduisant en ouolof ***La Marseillaise*** et la ***Théorie de la relativité*** d'Albert Einstein. L'entreprise fut sans lendemain.

ANNEXE VII
LECTURE CAMEROUNAISE
DE LA NOUVELLE POESIE NEGRO-AFRICAINE DE LANGUE FRANCAISE : PAUL DAKEYO CESSE DE LIRE LEOPOLD SEDAR SENGHOR

Paul Dakeyo, né à Baffoussam au Cameroun le 18 février 1948, a publié l'essentiel de son œuvre poétique dans le courant de la décembre 1970, à une époque où, de la part d'un intellectuel négro-africain, il était de bon aloi de se démarquer des régimes tel celui d'Ahmadou Ahidjo et de se proclamer, *urbi et orbi*, révolutionnaire. A l'époque, le continent n'était pas encore totalement affranchi de la domination coloniale : le Portugal, au prix de guerres ruineuses et perdues d'avance tentait de conserver ses « provinces d'outre-mer » : la Guinée, l'Angola, le Mozambique. En Rhodésie du Sud, défiant tout un continent, Ian Smith s'échinait à préserver les intérêts d'une minorité de colons britanniques, tandis que la République Sud-Africaine continuait à maintenir la majorité de sa population, celle constituée par les Nègres, sous le régime de l'apartheid. Dans ces conditions, pour beaucoup de jeunes créateurs de l'époque, poètes, romanciers, dramaturges, peintres, cinéastes, créer en ne mettant pas son œuvre au service de la révolution, était considéré comme une démission. C'est dans ce contexte que, poète prolixe installé à Paris depuis 1969, Paul Dakeyo publie, coup sur coup, aux Editions Saint-Germain-des Prés, trois recueils de vers : **Les Barbelés du matin** (1973), **Cri pluriel** (1975), **Chant d'accusation suivi de Espace Carceral** -1976), œuvres qu'il a complétées avec, aux éditions Droit et Liberté, la publication de **Soleils fusillés** (1977) et aux Editions Silex qu'il a créées dans la capitale française, **La Femme où j'ai mal** (1989) **Les Ombres de la nuit** et **Moroni, cet exil** « 1994 ». Ainsi, entre 1973 et 1989, Dakeyo a publié huit plaquettes de poèmes avec, comme thème favori, la dénonciation de la domination étrangère et du racisme, tout au moins, dans les cinq premières plaquettes desquelles se démarquent les trois dernières ; ce qui ne manque pas d'intérêt.

Il reconnaît avoir lu Senghor, Césaire et Damas, reconnaît avoir subi leur influence, mais estime qu'ils ne sont plus d'actualité. Dès le départ, de son point de vue, ces poètes ont fait fausse route en faisant d'« une hypothétique lutte des races » leur thème favori. Aussi, choisit-il de les reléguer, irrémédiablement et sans concession aucune, aux oubliettes ; ils sont devenus « produits de musée ». Fidèles à cette optique, Dakeyo choisit de leur substituer des poètes qu'il estime plus représentatifs de la nouvelle Afrique de par leur jeunesse et leur engagement contre les maux dont souffrait, à l'époque, le continent : le colonialisme,

l'impérialisme et l'apartheid. Traduisant ce choix dans les faits, en collaboration avec Martine Bauer, il publie, aux Editions Silex, une anthologie intitulée **Poésie d'un continent**. Quelles réflexions suscite la prise de position de Dakeyo vis-à-vis des poètes de la négritude ?

L'on peut répondre à la question en se gardant d'un subjectivisme qui amènerait à le condamner et faire l'apologie de la négritude – attitude purement stérile, si l'on sait l'ossature qui est celle des poètes de ce mouvement. L'objectivité recommande de reconnaître ce qui est légitime dans la sortie de Dakeyo contre Senghor, Césaire et Damas dès l'introduction de son anthologie, de leur exclusion ce cette anthologie. En effet, il est tout à fait légitime qu'un homme né en 1948 ne puisse se reconnaître dans des poèmes rédigés à la suite d'une prise de conscience qui s'est effectuée une dizaine d'années avant sa naissance. Hans Robert Jauss aide à comprendre cet état de fait qui lie la destinée d'une œuvre littéraire au changement que subit l'horizon d'attente initial au fur et à mesure que passe le temps. Dans les années 1970, au nom de l'engagement militant, Paul Dakeyo et sa génération ne pouvaient pas s'accommoder de poème comme ***Femme noire***, ***Nuit de Sine***, ***Que m'accompagnent koras et balafong, Congo***, ***Kaya-Magan***, ***Chant de l'Initié***…Aussi est-il compréhensible qu'ils déclarent que Senghor ne leur apporte rien. Sa poésie n'exprime pas ce qui constitue l'essentiel de leur vie : le militantisme politique contre les forces d'oppression conservatrices.

Cependant, il ne serait pas excessif d'avancer que cette génération a, de la poésie, une conception réductrice. La poésie ne saurait se limiter aux thèmes traités. Du reste, les thèmes a eux-seuls ne suffisent pas pour faire d'une œuvre, une œuvre poétique. D'autres critères entrent en jeu dont, en particulier, l'illustration des lois régissant le genre. Ce qui transmue le thème en poème, ce n'est pas son développement, mais la manière dont s'est effectué ce développement : il y a poésie chaque fois qu'il y a une utilisation particulière de la parole qui élève celle-ci de son niveau quotidien de communication pour la faire accéder à ce niveau sublime où elle devient créatrice. Cette dimension de la création poétique qui se retrouve chez les poètes de la négritude semble être ignorée par Dakeyo et par bon nombre de poètes de son anthologie.

Léopold Sédar Senghor fait-il « figure de musée » ? comme l'écrit Dakeyo. On peut répondre à la question pour l'affirmative, on aurait de la peine à le démontrer. L'un des éléments ayant contribué à faire la vitalité de la poésie de Senghor, c'est que son auteur a refusé de la circonscrire dans l'actualité immédiate. De la sorte, des années 1930 aux années 1980, du

début de sa création poétique à la date de publication de **Poésie d'un continent**, il a continué de produire en affinant sa poétique et en variant ses sources d'inspirations. **Elégies majeures** date de 1979. La différence est nette entre ce que sont les pièces insérées, dans ce recueil et les pièces insérées dans les tout premiers recueils de Senghor.

Dakeyo justifie son rejet de Senghor par une évolution de la perception qu'il a de la poésie, une évolution vers une poésie « plutôt liée à la totalité, à l'Absolu ». Voilà qui est bien dit mais qui relève plutôt des formules à l'emporte-pièces comme savent les manier les « révolutionnaires ». La concision est telle qu'elle confine au laconisme à telle enseigne qu'on est tenté de répliquer en citant Buffon : « L'Absolu, s'il existe, n'est pas du ressort de nos connaissances. » Qu'est-ce qu'une poésie liée à l'Absolu ? Nulle part, dans sa production littéraire ne se décèle un élément permettant de répondre à cette question. La poésie est toujours liée à l'événement, que celui-ci soit public ou privé. Elle a ses exigences que nul poète ne saurait ignorer et ne peut exister indépendamment de toute considération.

Cette notion de poésie liée à l'Absolu n'est pas sans rappeler les tentatives faites en France pour créer une poésie abstraite ou une poésie pure : une poésie affranchie de toute contingence. La difficulté, voire l'impossibilité de concrétiser une telle ambition amena Mallarmé à conclure à l'impuissance du poète et l'abbé Bremond à se contredire dans ses argumentations. En effet, « mendieur de l'azur », Mallarmé a été obligé de reconnaître : « ratés, nous le sommes tous » et de poursuivre : « Que pouvons-nous être d'autres ? Puisque nous mesurons notre fini à un Infini. Nous mettons notre courte vie, nos faibles forces en balance avec un idéal qui, par définition, ne saurait être atteint. Nous sommes des ratés prédestinés. » [1] Quant à l'abbé Bremond, c'est Henri Morier qui souligne ses contradictions sous le sous-titre « objection et discussion » dans son **Dictionnaire de poétique et de rhétorique** : « Tout n'est pas claire dans les théories de l'abbé Bremond. Il lui arrive de se contredire. Après avoir affirmé que les métaphores et les images sont des éléments de l'impur, il se défend de les avoir excommuniées… »[2]

Cependant, Paul Dakeyo a su éviter d'être un raté et, surprenant paradoxe, en empruntant une démarche similaire à celle de Senghor avec la rédaction de **Lettres d'hivernage**. Le poète

---

[1] Cf. **Littérature française**, Editions Larousse, tome II. Op. cit. Page 196).
[2] **Dictionnaire de poétique et de rhétorique.** Editions Presse Universitaire de France, 1981, 3è Edition, page 866.

sénégalais, après des années de silence, est revenu à la création poétique avec ce recueil. Le changement avec les recueils précédents est nettement perceptible. Inspiré par l'absence de Colette, par la solitude et l'angoisse nées de cette absence, Senghor a composé ce recueil en concevant sa composition comme une catharsis. Or, l'examen de la création poétique chez Paul Dakeyo fait déceler une évolution, non vers « une poésie plutôt liée à l'Absolu », mais vers une poésie expression de l'événement privé. En effet, si en l'espace de cinq ans, entre 1973 et 1977, il a composé cinq recueils de poèmes classés sous le signe de l'engagement politique, à partir de 1989, il entame la réalisation d'une trilogie constituée par : **La Femme où j'ai mal**, **Les Ombres de la nuit** et **Moroni, cet exil**. Commettant ce second recueil, Fernando d'Almeida a rédigé un article au titre plus que suggestif : ***Les Ombres de la nuit de Paul Dakeyo une poésie de l'absence fondatrice*** ; suggestif si l'on sait que toute la poésie de Senghor est née de l'absence engendrée par l'exil, cas des poèmes de jeunesse, de **Chants d'Ombre** et d'**Hosties noires** ; ou de la séparation d'avec l'être aimé, cas de **Lettres d'hivernage**. Que la femme soit au centre de cette création poétique est illustré par l'avant-dernier poème rédigé par Senghor ; ***Elégie pour la reine de Saba*** : ce poème se lit, à la fois, comme ferveur dans l'attente de l'Aimée et exultation dans les retrouvailles avec celle-ci.

Fernando d'Almeida, à propos du recueil **Les Ombres de la nuit**, écrit : « A l'origine de cette poésie de l'intimité avouée, s'inscrit le visage d'une femme aimée et connue au sens biblique du mot. »[1] Poursuivant son analyse de cet avant-dernier recueil du poète camerounais d'Almeida précise, en le situant dans une continuité : « **Dans Les Ombres de la nuit** qui reprend et prolonge les subjectivités tourmentées inaugurées dans le précédent poème **La Femme où j'ai mal**, Paul Dakeyo s'absorbe dans la réinvention du vécu, dans l'expérience affective d'une vie à l'intérieur de laquelle se certifie toute nostalgie. Longtemps perçue comme être d'inclination, la femme devient, du fait des méandres de la vie, celle qui s'en va, qui s'en allée expérimenter à ses dépens d'autres mimétismes. Aussi est-elle sentie à distance amoureuse, là ou le temps fortifie le sentiment de fêlure. »[2]

Ces lignes font déceler une nette réorientation de la création poétique chez Dakeyo. Si Fernando d'Almeida ne le dit pas explicitement, il le fait quand même percevoir à travers son analyse. C'est après la publication de la troisième pièce de la trilogie que Tanella Boni fera état de cette réorientation. La pièce en question s'intitule **Moroni, cet exil** et Tanella Boni la

[1] In **Ethiopiques. Revues négro-africaines de littérature et de philosophie**.. N°63, deuxième semestre 1999.
[2] Idem.

présente en ces termes, soulignant une continuité avec les deux recueils précédents : « **Moroni, cet exil** de Paul Dakeyo est la troisième partie de la trilogie commencée avec **La femme où j'ai mal**. A cette époque, le poète rompait, semble-t-il avec une « poésie de l'engagement » qu'il avait longtemps portée à bout de bras, depuis 1973. En 1994, avec **Les Ombres de la nuit**, il poursuivait ses voyages pluriels en empruntant d'autres géographies intérieures où la vie quotidienne affleure à chaque mot, où l'engagement prend d'autres dimensions. »[1]

Le cas de Dakeyo, avec sa trilogie, comme le cas de Mongo Beti, avec **Mission terminée**, prouve les limites de l'engagement politique comme source d'inspiration littéraire. L'engagement peut inspirer des œuvres. Mais tout se passe comme s'il ne peut pas cerner tous les contours de la vie . Mongo Beti avait stigmatisé le fait que Camara Laye ait passé sous silence les souffrances du peuple guinéen au moment même où Sékou Touré luttait pour la libération de ce peuple. Cela ne l'empêchera pas de rédiger, par la suite, un roman où, nulle part, il n'est question de colonialisme. Le fait ne passe pas inaperçu et David Diop, le lui reprocha, estimant qu'il avait d'autres missions à terminer.

[1] Idem.

ANNEXE VIII
UNE LECTURE BRESILIENNE DE LA POETIQUE DE SENGHOR : L'ORIGINALITE DE L'ECRITURE DE SENGHOR D'APRES CELINA SCHEINOWITZ
(extrait de L.S. Senghor – Elégies, L'Harmattan, 2009, page 40 – 42)

L'originalité de l'écriture de Senghor consiste à se servir, comme nous l'avons vu précédemment, du verset, ce long vers libre constitué d'une phrase ou d'une suite de phrases rythmées d'une seule respiration et qu'il va adapter à ses besoins. Selon Georges Milinié, « [la poéticité] [chez Senghor] est beaucoup plus à chercher dans la respiration même qui rythme, si on peut ainsi s'exprimer, l'architecture sonore de ses poèmes : le mouvement de la phrase ».

Le verset senthorien combine des types différents de vers franças (des octosyllabes, des décasyllabes, des dodécasyllabes, mais aussi et surtout des vers plus longs). Le rythme de ses versets va se fonder sur des schémas binaires ou ternaires, en fonction de ses intentions esthétiques, souvent pour laisser transsuder la musique africaine, notamment la cadence du tam-tam, mais aussi d'autres instruments. L'écriture nègre que Senghor va élaborer et mettre en pratique est en vérité polyrythmique et « coupée d'asymétries » ; pour lui accorder ces spécifications, il devient indispensable d'introduire dans les vers des syncopes, qui mettent l'accent sur le contretemps et non sur le temps fort, aspiré par le silence, et créent de la sorte des coupures et des déséquilibres censés négrifier le rythme de l'écriture. Celui-ci va s'organiser en fonction de la métrique, c'est-à-dire, du type de vers choisi, mais il peut encore résulter d'une série d'effets sonores (allitérations, assonances, rimes internes, homéotéleutes, anaphores, paronomases), ou venir scandé par le jeu des répétitions, indéniablement la plus puissante des figures de l'écriture senghorienne (répétition simple et répétition sur variation). D'autre part, la ponctuation expressive utilisée par Senghor a une valeur significative pour faire émerger le rythme dans toute sa force créatrice. Faute de place dans ce livre pour systématiser ces questions à l'aide d'exemples précis nous renvoyons aux travaux théoriques et aux analyses ponctuelles de Daniel Delas, Afifa Marzouki, Jean-Louis Joubert, Georges Minié et d'autres, cités dans la bibligraphie.

On a parfois critiqué le ton déclamatoire de cette poésie ou sa monotonie, qui martelle le rythme lancinant du tam-tam ou exagère dans le sens de l'affectation. Au même reproche fait

à Césaire, Senghor avait répondu que le propre du zèbre était de porter des zébrures, car « nous sommes des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source […] » (Cf. Postface, p. 155). Bien qu'écrivant en français, Senghor reste lié à la littérature traditionnelle de l'Afrique noire, spécialement à son oralité, celle des griots et des poétesses des chants gymniques. Il doit donc élargir le cadre du vers français et lui insuffler des rythmes nouveaux et métissés, afin de rester lui-même.

Pour conclure, nous faisons deux remarques à propos de la poéticité des vers de Senghor. Nous rappelons tout d'abord une caractéristique de cette poésie, qui, à notre avis, constitue un trait d'union entre la musique et le texte poétique ; nous voulons parler de l'insertion de mots africains, procédé abondamment utilisé par le poète et qui introduit dans ses textes une résonnance mystérieuse et une teinte métissée (« Je suis le Dyâli », *Ethiopiques*, p. 110 ; « Un vide immense, sans erg ni hamada sans herbe », *Nocturnes*, p. 198 ; « Or voici souches et khakhams livrés au feu », *Elégies majeures*, p. 270).Enfin, en dépassant cet espace consacré à la musicalité pour pénéter dans le contenu des poèmes, nous soulignons qu'ils sont scellés par de grandes accumulations d'images et par des métaphores foisonnantes, récurrentes et superbes, qui se soutiennent en fonction d'une extraordinaire cohérence qui les relie. Ces images et ces métaphores, le poète les prend et les construit en recourant au passé collectif ou à son passé personnel. Dans le premier cas, il se tourne vers l'histoire, les épopées et les traditions d'Afrique, afin d'y puiser son inspiration et dans le second, c'est en son for intérieur, dans ses souvenirs, que sa poésie plonge ses racines, afin de rejoindre le royaume d'enfance. Son royaume d'enfance vécu en Afrique. C'est là en effet que se trouve la source de toute cette poésie.

ANNEXE IX
LA RÉCEPTION
EN EX UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES

La réception de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor en ex Union des Républiques Socialistes Soviétiques (URSS) s'inscrit dans le cadre plus large de la réception des œuvres littéraires et artistiques en général dans « la patrie de la dictature du prolétariat ».[1]

C'est à partir de 1922 que la dénomination Union des Républiques Socialistes Soviétiques, en abrégé, URSS, fait son apparition pour désigner l'entité politique qui s'est substituée à l'empire des tsars. Elle fut, dans un premier, dirigée par un intellectuel, un homme de culture : Vladimir Oulianov dit Lénine. Homme élégant, à la mise toujours soignée [2] et aux mœurs raffinées, Lénine, à la suite d'un long séjour en France, en Suisse et en Allemagne était, par rapport à la masse du peuple russe, un occidentalisé. Certes, il est le théoricien de la révolution prolétarienne. Mais cela ne fait pas de lui un rustre iconoclaste. Et, si pour asseoir et raffermir son autorité, il a créé la Tcheka de triste mémoire, il reste très ouvert aux créations littéraires et artistes. Imitant les révolutionnaires français de 1789 et, même, allant plus loin que ces derniers, il ne se limitera pas à sauver de la destruction les monuments érigés à la gloire des tsars et du tsarisme, il préservera de la profanation leurs tombeaux[3], considérant monuments et tombeaux comme partie intégrante du patrimoine culturel matériel du peuple russe.

Mais Lénine ne dirigera l'URSS que durant cinq ans. Arrivé au pouvoir en octobre 1918, à la suite du succès de la révolution bolchevique, il s'éteint en janvier 1924. Lui succède Joseph Staline. Exception faite de l'ardeur révolutionnaire, Lénine et Staline n'ont rien de commun : autant le premier avait étudié, « voyagé et limé sa cervelle contre celle d'autrui », autant le second n'a qu'une formation très limitée et un univers circonscrit dans les limites de la seule URSS. Lénine avait des mœurs raffinées, Staline a laissé, dans l'histoire, l'image d'une brute, d'un dictateur cruel, cynique et sanguinaire. Lénine était féru d'art, [4] Staline ne visita une

---

[1] Expression utilisée pour désigner l'URSS dans le préambule de la Constitution de cet Etat à sa création. Elle sera ultérieurement, abandonnée sous Léonid Brejnev.

[2] On lui attribue la phrase suivante : « Le désordre dans les habits entraîne le désordre dans les idées ».

[3] En 1789, les tombeaux des rois de France, dans la basilique de Saint-Denis furent tous profanés. Après la Révolution d'octobre, grâce à Lénine, les tombeaux des tsars et des tsarines ne connurent pas le même sort.

[4] A. Lounatcharski est l'auteur de **Souvenir sur Lénine** que publient, en 1938, les éditions Partizdat. Il y révèle, page 46 : « En 1905, pendant la première révolution, Lénine avait dû passer une nuit dans l'appartement de D. Lechtchenko où il y avait, entre autres, une collection des publications de Knackfuss consacré aux plus grands peintres du monde. Le lendemain matin, Vladimir Ilitch me dit « Quel captivant domaine que celui de l'histoire

exposition consacrée à l'art qu'une seule fois durant les vingt-neuf ans durant lesquels il a dirigé l'URSS.

Contrôlant le Parti et l'Armée, ayant remplacé la Tcheka par la Guépéou, il soumet tout à son autorité ; tout, y compris la création littéraire et artistique : avec son ministre de la Culture, Dimitri Jdanov, il institue le réalisme socialiste. A partir de cet instant, toute création intellectuelle sera jugée et appréciée, non pour ce qu'elle vaut par elle-même, mais pour sa conformité ou non avec ce réalisme encore appelée « jdanovisme ».

Par conséquent, se prononcer sur la réception de l'œuvre de Senghor en ex URSS revient à se prononcer sur ses rapports avec ce pays et son idéologie, le marxisme-léninisme. Cela amène à consacrer des développements sur : les intellectuels négro-africains et l'URSS, Senghor et le marxisme, la perception de l'œuvre de Senghor par les marxistes russes.

I. L'UNION SOVIÉTIQUE ET LES INTELLECTUELS NÉGRO-AFRICAINS

L'Union des Républiques Socialistes Soviétiques a été, jusqu'à sa disparition en 1990, cet Etat, le plus vaste de la terre, qui, le premier, a retenu le marxisme-léninisme comme fondement de ses institutions. Né sur les cendres de l'empire russe, à la suite de la Révolution d'octobre de novembre 1918, elle va se concevoir, plus de trois quarts de siècle durant, anti-thèse du capitalisme, de la démocratie libérale. La fin de la Seconde Guerre mondiale qui s'accompagne de l'affaiblissement des deux grandes puissances coloniales, l'Angleterre et la France, consacre son accession au rang du deuxième puissance mondiale après les Etats-Unis. La conséquence en est une bipolarisation du monde entre Moscou et Washington avec, en toile de fond, la guerre froide et la course aux armements. Et, étant donné que toute puissance militaire et économique, surtout militaire, a tendance à développer une politique impérialiste pour diffuser ses valeurs et défendre ses intérêts, l'URSS ne pouvait pas se désintéresser de la politique internationale ; d'où : la signature du pacte germano-soviétique, le ralliement au plan américain de débarquement en Provence à l'issue de la Conférence de Téhéran, le partage du monde à Yalta et la participation à la création de l'ONU. Au lendemain de la

---

de l'art. Que de travail ici pour un marxiste. Je n'ai pas fermé l'œil de la nuit, en parcourant ces livres l'un après l'autre. Et j'ai regretté de ne pas avoir le temps – et je ne l'aurai probablement jamais – de m'occuper des questions artistiques. » Je me rappelle bien ces paroles de Vladimir Ilitch. (Cf. Lénine – **Culture et révolution culturelle**, Editions du Progrès, Moscou, 1969. Page 223).

Seconde Guerre, forte de cette position hégémonique, elle ne pouvait ne pas s'intéresser à ce qui, à l'époque, était appelé le Tiers-Monde, à l'Asie, certes, mais surtout à l'Afrique où l'imminence de la décolonisation annonçait de profonds bouleversements sur l'échiquier international : elle aura une politique en direction de l'élite, nationaliste, ouvrière et intellectuelle des pays du Tiers-Monde avec des fortunes diverses.

Et là se note un paradoxe, celui d'un pays colonisateur se faisant le champion de la décolonisation car, pays colonisateur l'ex Union Soviétique le fut si l'on sait que, héritière de l'empire des tsars, elle doit son extension à l'annexion d'Etats limitrophes comme l'Ukraine, la Georgie, ou d'immenses territoires d'Asie centrale … Avec le triomphe de la Révolution d'Octobre, Lénine songea, un moment, à permettre à ces peuples colonisés de s'auto déterminer en choisissant entre leur rattachement à la Russie et l'indépendance. La mort ne lui laissa pas le temps de concrétiser son projet. Après sa mort, d'une poigne de fer, Staline maintint dans le giron de l'URSS, non seulement les anciennes colonies tsaristes, mais de nouvelles conquêtes comme celle des Etats baltes.

Mais, l'URSS colonialiste sut se différencier des puissances colonialistes d'Europe occidentale sur deux plans. Un : ces puissances ont fondé leur colonisation sur l'expansion outre-mer avec, comme conséquence, un empire colonial dispersé sur différents continents alors que les tsars puis les dirigeants soviétiques optèrent pour la constitution d'un empire colonial d'un seul tenant. Deux : là où les puissances coloniales d'Europe occidentale ont trop tergiversé pour accorder l'indépendance à leurs colonies, dès le triomphe de la Révolution d'Octobre, Lénine et Staline accordèrent aux colonisés d'Europe et d'Asie centrales et, par la suite, aux Etats baltes, ce qu'en vain, les députés subsahariens ont demandé à la France : la possibilité de s'ériger en républiques autonomes au sein d'un vaste ensemble fédéral. Voilà pourquoi, au lendemain de la Seconde Guerre, tout en étant colonialiste, l'URSS put développer une politique anticolonialiste : elle conservait ses colonies mais oeuvrait à la disparition des colonies des autres.

L'anticolonialisme soviétique s'inscrit dans le cadre plus général de la lutte « anti-impérialiste ». Il n'a nul but humanitaire, son fondement unique étant la volonté d'affaiblir les principaux alliés des Etats-Unis donc, d'affaiblir l'OTAN. Si, en Europe, elle a pris soin d'interposer entre elle et ces alliés, le glacis que constituent les démocraties populaires, en Asie centrale, elle fait frontière avec des pays soumis à l'influence anglo-américaine : l'Inde,

le Pakistan, l'Afghanistan, l'Iran, la Turquie… C'est en direction de ces pays qui seront menées, dans un premier temps, des actions en faveur de la décolonisation. Elle n'allumera pas de foyers insurrectionnels tels qu'on en verra par la suite en Algérie ou au Viêt-Nam. Elle va, par l'intermédiaire des congrès, favoriser une prise de conscience de la nécessité de se décoloniser. Et Mouralis donne la liste des congrès organisés en sens : « … lorsque l'afro asiatisme prend la forme qui est la sienne lors de la conférence de Bandoeng, l'U.R.S.S. présente la particularité d'être un des seuls pays d'Asie à disposer depuis longtemps d'une politique et d'une doctrine anticolonialistes. Sans doute n'a-t-elle pas le monopole de l'anti-colonialisme ou de l'anti-impérialisme – il y a la Chine, le Viêt-Nam, l'Inde – mais elle est la première à avoir incarné cette attitude dans la politique officielle d'un Etat et elle dispose ainsi d'un avantage certain sur de nombreux pays. Le rappel de quelques faits suffira à montrer l'ancienneté du rôle joué sur ce plan par l'U.R.S.S. : le congrès de Bakou en 1920 qui réunit des Uzbeks et des Géorgiens ainsi que des Arabes, des Iraniens et des Chinois et qui vise plus particulièrement l'impérialisme britannique, le congrès d'Irkoutsk en 1924 de la Ligue Anti-Impérialiste devenue en 1925 l'Association des Peuples Opprimés, le premier congrès des Peuple Opprimés réuni à Bruxelles en 1927 ; sur le plans plus proprement culturel, on notera par exemple la fondation en 1920 de l'Indian School de Tachkent et celle, en 1921, de l'Institut des Etudes Orientales et de l'Institut des Travailleurs d'Orient qui visaient en fait l'ensemble des pays colonisés ».[1]

1. Audience du marxisme dans les colonies

Ce ne seront pas, dans les pays francophones, les intellectuels nègres qui prendront l'initiative du contact avec les communistes. Ce contact, au départ, va s'établir de manière indirecte, par l'intermédiaire des communistes français. A partir de 1936, l'occasion sera donnée à ces derniers d'entrer, officiellement, en contact avec les citoyens nègres et sujets français des colonies. En effet, le 3 mai 1936, le second tour des élections législatives, en France, permet à une coalition de partis de gauche d'accéder au pouvoir. Le communiste Maurice Thorez, le radical-socialiste Edouard Daladier et le socialiste Léon Blum vont engager des réformes sociales[2] qui intéresseront, bien que timidement[3], les colonisés. En particulier, le droit de se syndiquer leur est reconnu. Certes, dans le courant des années 1920-

[1] MOURALIS (B.).- **Littérature et développement**, Paris, Editions Silex 1984, page 400.
[2] Parmi ces réformes, la semaine de 40 heures et les quatre semaines de congés payés.
[3] En témoigne la restriction draconienne apportée au droit de se syndiquer : pour en jouir, il fallait savoir parler et écrire couramment le français.

1940, Lamine Senghor, Houénou Tovalou et Tiémoko Garan Kouyaté furent communistes. Mais il s'agissait, dans leurs cas, de manifestations plutôt isolées et sur le territoire métropolitain. Sous le régime du Front Populaire, ce sera outre-mer qu'auront lieu les rencontres entre communistes et colonisés.

Avant l'arrivée du Front Populaire au pouvoir et, plus précisément, au tout début du XX^{è} siècle, Paul Louis, auteur du livre **Le Colonialisme**[1] sera le premier homme de gauche à aborder la question de l'émancipation des colonies sous un angle marxiste en prônant une unité d'action entre la classe ouvrière des pays capitalistes et ceux qu'il nomme les « indigènes annexés » pour la défense des droits de ces derniers. Cet appel à la solidarité ne commencera à prendre forme qu'à partir des années 1930 et cela sous deux aspects.

Le premier aspect est constitué par l'action de la CGT, la Confédération Générale des Travailleurs. Cette centrale syndicale dont la création date de la fin du XIX^{è} siècle va susciter, outre-mer, l'éveil des colonisés au syndicalisme et, contrairement aux centrales syndicales britanniques, elle va procéder, par voie d'affiliation, à un rattachement direct du syndicalisme africain au syndicalisme métropolitain. Or, même si, en tant que centrale syndicale, la CGT conserve une grande autonomie, elle n'en reste pas moins très proche du Parti communiste français et, par là, constituera un moyen indirect de diffusion des méthodes de lutte syndicales marxistes dans les colonies.

Le second aspect est constitué par l'apparition et le développement de deux types de cercles de réflexion : les bureaux d'études communistes et les groupes d'études marxistes. Au départ, ils ne rassemblent que des Français expatriés. Mais, avec l'évolution politique, ils accueilleront en leur sein des Africains.

La Seconde Guerre mondiale et les événements politiques qui en découlent comme conséquences vont accélérer la diffusion de l'influence communiste en Afrique.

En matière de syndicalisme, les Africains vont mettre fin à leur affiliation à la CGT pour se doter de plus d'autonomie. Il ne s'agira pas de rupture, mais d'affirmation d'autonomie, compte tenu de la différence des réalités prévalant en métropole et outre-mer. Cependant, par-

[1] Société nouvelle de librairie et d'édition. Paris, 1905.

delà cette autonomie subsiste des liens très forts. Ceux qui ont pris l'initiative de mettre fin à la filiation pour créer l'UGTAN [1] ont été formés à l'école de la CGT et, par conséquent, demeurent fortement influencés par ses pratiques de luttes syndicales. En janvier 1957, l'UGTAN tient son congrès statutaire à Cotonou. Elle se veut authentiquement négro-africaine. Cependant, deux des trois points inscrits à l'ordre du jour, par le vocabulaire employé et l'objectif visé, mettent en exergue l'influence subie d'un syndicat d'obédience communiste [2]

Ainsi, le mouvement syndicaliste s'est affranchi d'une tutelle, celle de la CGT, sans s'affranchir des mots d'ordre de la centrale française. Dans le domaine de la diffusion du communisme par la formation, l'évolution sera marquée par plus de tutelle, plus de présence du Parti Communiste Français. En effet, les bureaux d'études communistes et les groupes d'études marxistes qui existaient déjà avant la guerre vont, à l'échelle des différents Territoires d'Outre-Mer (TOM), fusionner pour donner naissance aux Groupes d'Etudes Communistes [3] dont les orientations sont précisées depuis Paris par le responsable du Comité

---

[1] L'Union Générale des Travailleurs d'Afrique Noire (UGTAN) a vu le jour à l'issue du congrès unitaire de Cotonou (16-19 janvier 1957) avec les représentants de cinq syndicats : Abdoulaye Diallo et Alioune Cissé de la CGT, Sékou Touré et Seydou Diallo de la CGTA, Eddo Koffi et Abdoulaye Bâ pour le syndicat des cheminots, Koumanian Kéïta et Abdoulaye Guèye, pour le syndicat des enseignants, Ignace Denn et Ousmane Ba pour le syndicat des médecins, sages-femmes et vétérinaires africains. Selon Abdoulaye Ly, auteur de l'essai **Les regroupements politiques au Sénégal, 1956-1970** (Editions CODESRIA, Dakar 1992, p. 381). « La Centrale a pour but d'organiser les Travailleurs Africains dans l'unité et de coordonner l'action de l'ensemble des organisations syndicales africaines dans leur lutte contre le régime colonial et toutes les formes d'oppression et d'exploitation de l'homme par l'homme, pour la défense de leurs revendications économiques et sociales, la légitime affirmation de la dignité humaine du travailleur africain et l'émancipation complète des populations autochtones ». La nouvelle centrale ne cantonne pas son action à la traditionnelle « défense des intérêts matériels et moraux » de ses adhérents, elle l'élargit au plan politique en s'assignant, parmi ses objectifs, « la lutte pour la liquidation du régime colonial, l'émancipation des travailleurs et la sauvegarde des libertés publiques et individuelles ». Cet élargissement du champ d'action à l'engagement politique est rendu plus explicite par ce passage de la plaquette de présentation du **Congrès général de l'UGTAN (Union Générale des Travailleurs de l'Afrique noire), Conakry, 15-18 janvier 1959** (Ed. Présence africaine, Paris 1959) : « L'Union générale des Travailleurs d'Afrique noire (UGTAN) représente cette génération de syndicalistes qui ont fini par comprendre que seule la libération nationale pourrait se prolonger par une libération de la classe ouvrière. L'UGTAN, notre mouvement syndical, refuse désormais toute aliénation de sa liberté d'action, tout encadrement organique qui porterait atteinte à sa personnalité et à son indépendance. » De ces lignes se dégagent en filigrane, deux constats : la rupture avec l'affiliation aux syndicats métropolitains et l'influence du marxisme à travers le vocabulaire.

[2] Outre le premier point de l'ordre du jour ainsi intitulé : « affirmation de la personnalité africaine », les deux autres points étaient : « exaltation de l'internationalisme prolétarien » et « émancipation définitive des travailleurs de l'exploitation colonialiste » (Cf. Joseph-Roger de Benoist. – **L'Afrique Occidentale Française de 1944 à 1960**. Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1982, Page 374).

[3] Nous sommes, aujourd'hui, suffisamment éclairés sur les Groupes d'Etudes Communistes depuis que l'historien Jean Suret-Canale leur a consacré une étude fortement documentée : **Les Groupes d'Etudes Communistes (G.E.C.) en Afrique noire**. Edition L'Harmattan, Paris, 1994). En page 4 de couverture, le livre est, très succinctement, présenté : « Dans l'atmosphère de la deuxième guerre mondiale finissante, marquée par le rôle décisif de l'Union Soviétique et l'audience croissante des partis communistes, des cercles ou groupes

central du PCF chargé de l'Outre-Mer[1]. De même, lorsque les députés originaires des colonies arriveront au Palais-Bourbon, le PCF ne manquera pas de s'intéresser à eux et son entregent à leur endroit aura, en un moment crucial de l'évolution des colonies vers l'émancipation, une conséquence à la fois heureuse et désastreuse.[2]

---

d'études se réclamant du communisme se forment spontanément dans différentes colonies françaises et en particulier en Afrique noire.
Nés en milieu européen, ils vont s'africaniser à partir de 1946. Liés au Parti communiste français, ils vont à partir de 1945 prendre l'appellation de « Groupes d'Etudes Communistes ». (G.E.C.).
« Leur histoire était jusqu'ici mal connue. En l'absence d'archives du Parti communiste (disparues), l'auteur a patiemment reconstitué cette histoire à partir de ses souvenirs et de ses archives personnelles, des témoignages des survivants, de sources écrites très dispersées, et des archives publiques.
« Ces groupes, à l'activité politique très limitée, ont joué un rôle important jusqu'en 1951 comme foyer de réflexion et de formation de nombreux cadres politiques et syndicaux africains de l'après-guerre, dont l'évolution politique a été très diverse ».
Catherine Coquery-Vidrovitch présente l'étude de Jean Suret Canale comme « un livre concis et bien enlevé » dans lequel « un historien mêle son témoignage à une recherche précise sur un épisode mal connu des prémisses de la décolonisation, car l'aventure fut brève et en partie clandestine ». Cette présentation est suivie de la remarque suivante : « Mais la véritable originalité du livre est de dresser un inventaire aussi précis que possible des actions et des hommes, au demeurant peu nombreux, Européens et Africains, qui ont animé les GEC à Brazzaville et à Libreville, à Abidjan, Bamako, Dakar et à Thiès. (Les GEC) qui reprirent dans certains cas des initiatives locales de résistance autour, de « cercles » ou de « bureaux » plus informels, furent institutionnalisés en 1945 par le Parti communiste français pour coordonner l'action militante franco-africaine et encourager la formation de partis démocratiques locaux. Ils suscitèrent à Dakar un organe éphémère, **Le Réveil**, et donnèrent lieu à des cours d'histoire et de formation politique, dont le contenu est publié intégralement en annexe (notes de l'auteur et de Gabriel d'Arboussier) ». Et de conclure : « Bref, un petit ouvrage sans prétention, mais original et utile ».

[1] Un exemple de ces orientations décidées depuis Paris est fourni par Jean Suret-Canale : « En septembre 1945, une décision du secrétariat du P.C.F. assigne aux « Groupes d'Etudes Communistes » (GEC) dénomination qui remplace celles antérieures de « cercles » ou de « bureaux d'études » - les objectifs suivants : s'orienter vers les Africains et modifier en conséquence la plate-forme des organisations françaises (...) dans lesquelles ils agissent : Front National, France-URSS, Amis de liberté.

[2] Conséquence heureuse et désastreuse : cela s'évalue à la lumière des relations entre le PCF et le Rassemblement Démocratique Africain (RDA). Le RDA est né d'une idée de Me Lamine Guèye, doyen des députés subsahariens au Palais Bourbon, idée récupérée par la suite par Houphouët Boigny : rassembler les parlementaires d'AOF et d'AEF pour constituer un front uni et obtenir, avec plus d'efficacité, la satisfaction de leurs revendications. Au lendemain de la Guerre, le PCF, avec 20 % de l'électorat, est un parti dominant participant de l'activité gouvernementale. Sa contribution à la préparation à la tenue du congrès constitutif du RDA en octobre 1946 fut notable. En effet, comme le rapporte Jean Suret-Canale : « C'est avec le concours du Parti communiste français que se constituera en octobre 1946, aussitôt après l'adoption de la Constitution de la IV^è^ République le « Rassemblement Démocratique Africain » qui devait jouer ce rôle du « front nation anti-impérialiste ».
« Ce rassemblement à Bamako de délégués de tous les partis et regroupements africains correspondaient à une volonté des démocrates africains de s'unir face à la contre-offensive colonialiste qui s'était déployée pendant tout l'été 1946. L'appui du P.C.F. a contribué à lui donner forme. Il a été reproché à cette intervention du P.C.F. (avec la présence active de Raymond Barbé) d'avoir été trop « voyant ». Mais sans cette intervention, l'administration coloniale aurait sans doute réussi à empêcher la tenue du Congrès constitutif de Bamako, (...) Il s'en fallut de peu que les principaux organisateurs – les députés « apparentés communistes », avec en tête Félix Houphouët-Boigny, ne puissent rejoindre Bamako : ils ne trouvèrent aucune place sur les avions de ligne ! Il fallut que le Ministre communiste Charles Tillon mette à leur disposition son avion personnel (...) pour qu'ils puissent rejoindre Dakar » (op. cit. Pages 25). Cependant, si, grâce au PCF, le Congrès constitutif du RDA a pu se tenir, à cause également du PCF, le RDA échoua dans son ambition fondamentale : constituer un mouvement unitaire. A propos de cet échec, on a beaucoup glosé sur la trahison des députés subsahariens apparentés socialistes. Cependant, l'analyse révèle que les responsabilités furent partagées. En effet, Fily Dabo Sissoko, très proche de Marius Moutet, invité à participer au congrès a accepté en posant un condition : que le congrès soit un congrès authentiquement africain. Malheureusement, il eut la preuve que l'événement a été récupéré par le PCF après avoir surpris René Barbé en compagnie d'Houphouët-Boigny dans la chambre d'hôtel de ce dernier, en

La pensée marxiste a donc eu une réelle audience dans les colonies françaises d'Afrique, marquant de son influence, des cadres syndicalistes et des intellectuels. Cette influence sera plus marquée au Sénégal que dans les autres colonies. A titre d'exemples, les deux désagréments vécus par Charles de Gaulle lors de sa campagne référendaire en Afrique subsaharienne dans le courant du mois d'août 1958 : si, à Conakry, le Président du Conseil a été fortement indisposé par les applaudissements de la foule lors du véhément discours de Sékou Touré, il l'a été par les agissements des militants du PDG-RDA (Parti Démocratique de Guinée section territoriale du Rassemblement Démocratique Africain), totalement ignorants, de ce qu'est le marxisme ; en revanche, à Dakar, « les porteurs de pancartes » qui faillirent faire échouer le meeting de la Place Protêt étaient, dans leur grande majorité, des intellectuels acquis au marxisme. De ce meeting, il a été maintes fois question dans les manuels sur l'histoire de la décolonisation en Afrique Noire. Il marque un tournant décisif dans les rapports entre la France et sa première colonie en Afrique sub-saharienne : ce jour là, la France, singulièrement Charles de Gaulle, a compris que son projet de Communauté franco-africaine était loin de faire l'unanimité. S'il pouvait compter sur Houphouët Boigny, il devait tenir compte d'une tendance gauchiste franchement hostile à son projet [1]

---

train de parler des préparatifs de la rencontre. Il ne voulut d'aucune explication et se démarqua, à jamais, de ce qu'il considéra comme une « aventure communiste. »

[1] A Dakar, les jeunes gens qui sont entrés dans l'histoire sous le nom de porteurs de pancartes étaient, dans leur grande majorité, soit gagnés par l'idéologie marxiste-léniniste, soit influencé par cette idéologie, directement ou indirectement. Dans une étude intitulée **Commémoration du 26 août 1958 : le général, la jeunesse rebelle et le vieux Sénégal**, Moussa Paye donne des précisions sur l'accueil réservé à Charles de Gaulle : « Quand De Gaulle (...) arrive le matin du 26 août, il est d'humeur massacrante. Les nouvelles ne sont pas bonnes dès l'aéroport de Yoff. L'Union générale des travailleurs d'Afrique noire (Ugtan) dont certains leaders ont quitté le parti gouvernemental pour l'opposition, a décrété une grève générale. Il faut modifier le programme officiel qui prévoyait la traversée, debout, dans sa voiture découverte, de la Médina par l'Avenue Blaise Diagne sur laquelle les amis de la France à tous crins, les anciens combattants ont fait chou blanc.

« Mais les militants les plus extrémistes, du Parti africain de l'indépendance (PAI) entre autres, étaient là qui criaient leurs slogans indépendantistes. Ce matin du 26 août, le président du Conseil français, resté assis dans son véhicule, n'entendait que des cris hostiles. Le pire était à venir l'après-midi : des différents points de meeting au Parc municipal des sports et la place de Mbott, les porteurs de pancartes déferlaient vers la place Protêt, actuelle Place de l'indépendance. Le meeting de Mbott avait été interdit par les autorités coloniales alors que les autorités coutumières avaient donné leur accord à Majhmout, flanqué de Boubacar Mané qui y résidait et qui s'exila en Tchécoslovaquie après la dissolution du parti, où il sera journaliste à Radio Prague. Le grand Jaraaf Mbaye Bekeu Paye s'assit à côté de Majmout et le meeting ne fut disloqué qu'après l'appel du muezzin par la prière, comme convenu. Les forces de l'ordre qui avaient ceinturé la manifestation procédèrent à plus d'une soixantaine d'arrestations au terme des émeutes qui suivirent.

« Mais le geste que retiendra l'Histoire est celle des « porteurs de pancartes» que le général De Gaulle apostropha ainsi dans sa tirade restée célèbre : « Que ceux qui veulent l'indépendance la prennent le 28 septembre. » Après ces précisions sur l'accueil, Moussa Paye donne les raisons de l'hostilité des manifestants vis-à-vis du Président du Conseil et c'est là que se décèle sinon la main de Moscou, du moins celle du PCF ; en répondant à la question suivante : « Faut-il se demander d'où lui vient cet engagement politique et social précoce ? Dans sa jeunesse, au plateau de Dakar où niche son quartier traditionnel de Mbot, le fond de l'air est rouge. C'est là que de hardis propagandistes marxistes-léninistes implantent, dans les années 1930, des groupes d'études sociales (...).

Cependant, si audience du marxisme il y a eu, celle-ci fut, des années 1930 aux années 1950 non une audience de l'URSS, mais celle du PCF, ce qui, du reste, se comprend aisément.[1]

2. Intérêt de l'URSS pour les mouvements de renaissance dans les possessions européennes d'outre-mer

Comme déjà dit plus haut, de par son statut de deuxième puissance mondiale au lendemain de la Seconde Guerre, l'URSS ne pouvait pas se désintéresser de ce qui se passait dans les colonies : l'émancipation de celles-ci, leur indépendance devait provoquer, selon son point de vue, l'affaiblissement du camp occidental. Aussi, à partir des années 1950, va-t-elle entrer, directement, en contact avec les intellectuels négro-africains colonisés. Constantin Katsakioris a consacré à ce contact une étude intitulée ***L'Union Soviétique et les intellectuels africains*** [2] L'étude, annoncée par une introduction de deux pages se subdivisent en deux parties auxquelles met fin une conclusion. Examinons-la car, bien que succincte[3] elle recèle des pistes susceptibles d'être approfondies par des recherches ultérieures.

Dans l'introduction, l'auteur précise les raisons pour lesquelles, pendant longtemps, les chercheurs ne se sont pas intéressés à l'histoire des relations idéologiques et culturelles entre l'URSS et le Tiers Monde : « L'aura de légende entourant les voyageurs occidentaux et leurs diatribes sur l'Union soviétique ont constamment intrigué les historiens ; elles ont eu en même temps un effet inverse : restreindre la recherche historique à la seule interaction entre le monde soviétique et le monde occidental qui s'était réservé la part du lion. Voilà pourquoi une histoire extrêmement riche, celles des relations idéologiques et culturelles entre l'Union soviétique et le monde « tricontinental » (Afrique, Asie et Amérique latine) demeure jusqu'à présent encore peu explorée. »

« Plus tard, se forment les Comités d'études franco-africaines (CEFA) et les Groupes d'études communistes (Gec) (...) La jeunesse dakaroise n'échappe pas à l'appel patriotique lancé par la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique, dont le siège se trouvait à Prague et dont le journaliste Lâ Cheikh Bara était l'un des dirigeants

[1] Avec le souci de contrer l'hégémonie américaine et comme pour donner la réplique au plan Marshall, Staline crée, en 1947, le Kominform (acronyme russe de Bureau d'information des partis communistes ouvriers) qui regroupera, jusqu'à sa disparition, en 1957, autour du Pari communiste de l'Union Soviétique (PCUS) la totalité des partis communistes européens dont, notamment, le PCF. Avec cette création s'effectue une répartition des tâches : occupé à consolider les bases du régime communiste en URSS, Staline, par le biais du Kominform, à travers des directives au PCF, va orienter l'action des marxistes dans les colonies.

[2] Etude insérée dans **Cahiers du Monde russe**, livraison n°47/1-2, du premier semestre 2006. Toutes les citations de Katsakioris sont tirées de cette étude.

[3] L'Etude comporte moins de 20 pages.

A partir de ce constat, Katsakioris précise l'objet de son étude : « Décentrant ce débat dominant, je me propose ici de tenter une approche des rapports intellectuels et les regards croisés entre l'Union soviétique et le monde africain pendant les années de décolonisation de la plus grande partie de l'Afrique qui coïncide avec la période khrouchtchévienne ».

Ces précisions sur l'objet de l'étude sont suivies de l'exposé sur la méthode : « L'histoire des relations soviéto-africaines fera ici l'objet d'une lecture « en contrepoint » envisagée à la fois du côté soviétique et du côté africain, au croisement entre communisme soviétique et socialisme africain entre négritude et internationalisme prolétarien ».

L'introduction se termine de façon classique par l'énoncé du plan de l'article : « Dans un premier temps, je revisiterai l'engagement de l'URSS en faveur des pays d'Afrique et d'Asie en me focalisant sur des prises de positions auxquelles la question cruciale de la décolonisation a donné lieu. Je me concentrerai ensuite sur la Conférence de Tachkent, la réaction de la Société africaine de culture (SAC) contre l'engagement de l'URSS dans le mouvement afro-asiatique et le contrecoup de cette réaction sur les organisateurs de la conférence. Enfin, je tenterai d'historiciser l'attitude de la SAC et la prise de distance des intellectuels africains qui incarnaient alors le courant de la négritude face aux initiatives soviétiques ». Cette annonce du plan est, immédiatement, suivie d'une justification : la raison pour laquelle la conclusion peut paraître plutôt sommaire pour le lecteur : « Bien que, à cette époque, le SAC constituât l'organisation la plus importante des intellectuels africains, et la négritude un courant idéologique et culturel extrêmement influent, mes conclusions ne porteront pas sur l'ensemble des intellectuels noirs, mais s'attacheront surtout au parcours de certains, comme Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire. J'espère éclairer ainsi certains enjeux majeurs de la confrontation entre projet internationaliste afro-asiatique soutenu par l'URSS et projet de la négritude ou du socialisme africain soutenu notamment par les intellectuels francophones regroupés autour de la SAC et de la revue **Présence africaine**.

Une fois précisés l'objet et la méthode de son essai, annoncés le plan du développement et la raison de la brièveté de la conclusion, Katsakioris intitule la première partie de son étude : « L'Union soviétique, la solidarité afro-asiatique et la décolonisation, 1954-1958 ». Sous ce sous-titre, il informe sur deux moments antagonistes de l'attitude de l'URSS vis-à-vis des mouvements de libération nationale en Afrique. Dans un premier temps, de 1954 à 1956, c'est la défiance vis-à-vis de ces mouvements qu'animent en Afrique anglophone, des hommes

comme Kwame Nkrumah ou Nandi Akiziwe, « stigmatisés comme nationalistes bourgeois. » En effet, à cette période, la ligne officielle retenue était celle que Lénine a assignée au Kominterm, ligne selon laquelle « la véritable indépendance des colonies ne pourrait être que le fruit d'une révolution menée de front par le prolétariat de la Métropole et celui des colonies ».

Cette ligne va connaître un fléchissement en 1956 à la suite d'un événement international qui vit s'affronter, ouvertement et pour la première fois, les deux blocs idéologiques antagonistes, l'Ouest et le monde soviétique : la crise de Suez. Français et Britanniques ayant choisi d'appuyer l'Etat d'Israël dans la crise qui l'opposa à l'Egypte lors de la nationalisation du canal de Suez par le *raïs* Gamal Abdel Nasser, ce dernier, ne pouvant rien attendre des Etats-Unis compte tenu du poids du lobby juif au Congrès, n'eut d'autres recours que de se tourner du côté de Moscou. Celle-ci y trouva l'occasion de s'affirmer, diplomatiquement et militairement, sur la scène internationale et apporta à Nasser tout l'appui dont il avait besoin. C'est à partir de ce moment que l'URSS redéfinira ses rapports avec le Tiers Monde. Nasser n'était ni marxiste-léniniste ni allié à un prolétariat ouvrier d'obédience marxiste-léniniste, mais un nationaliste pan arabe. Mais ce nationaliste venait de choisir Moscou contre l'Occident. L'URSS tira les conséquences de ce choix, comme le note Katsakioris : « La politique extérieure de l'URSS et son discours officiel anti-impérialiste furent pourtant foncièrement modifiés et l'année 1956, avec l'engagement en faveur de Moscou pendant la crise de Suez, marqua ce spectaculaire tournant. Ce réaménagement fut théorisé au XX^{è} Congrès, lequel révisa les thèses de Lénin (*sic*), réhabilitant le rôle positif des bourgeoisies nationales et abandonnant le principe d'une révolution sociale préalable permettant seule l'accession à une indépendance véritable des « nations opprimées » du Tiers-monde. Ce nouveau schéma théorique prévoyait que les nations opprimées, sous l'égide de leurs bourgeoisies nationales, prenant leurs distances à l'égard des puissances impérialistes, se rangeraient inévitablement du côté de la politique pacifiste de l'URSS et prendraient, grâce à son soutien, divers chemins vers le socialisme ».

Pour illustrer ce tournant doctrinal dans les faits, le Kremlin va créer le Comité soviétique de solidarité avec les pays d'Asie et d'Afrique en mai 1956 avec, comme président, « le poète tadjik Mirzo Turnsun-Zadé ; ses traits asiatiques le qualifi(ant) pour incarner dans les forums internationaux l'appartenance de l'URSS à l'Asie » et, comme secrétaire général, l'écrivain

Anatoly Sofronov. Parmi ses membres les plus influents, le poète Evguéni Evtuchenko et l'africaniste Ivan Potekin.

Le Comité eut à souffrir de la rivalité sino-soviétique pour le contrôle du mouvement communiste international. Cela ne l'empêcha pas cependant d'organiser, en octobre 1958, « la première Conférence des écrivains des pays d'Asie et d'Afrique ». L'événement inspire à Karsakioris, le sous-titre de la deuxième partie de son essai : « Tachkent 1958 ». Parmi les participants, « deux cents écrivains et poètes » : le Turc Nazim Hikmet, l'Indien Tard Shankor Banerji, l'Américain William Du Bois et... l'Angolais, « le jeune Mario de Andrade. » Le Premier Secrétaire du Parti communiste de l'Union des Républiques socialistes soviétiques, Nikita Kroutchev adresse à la Conférence un « message inaugural » attirant l'attention sur « le rôle actif des écrivains d'Asie et d'Afrique pour le développement de la conscience nationale des peuples qui luttent pour se libérer du joug des colonisateurs impérialistes. » Et le leader communiste de terminer en se déclarant convaincu que « la Conférence servira à la consolidation future de la solidarité de tous les pays qui développent une coopération sur la base des principes de Bandoeng » ; une manière donc de se ranger aux côtés des non alignés face à l'impérialiste américain.

Pour les Soviétiques, Tachkent fut, à la fois, un succès et un échec : un succès littéraire et un échec politique.

Le succès littéraire s'évalue d'abord, au niveau de la réflexion. En effet, le regroupement qu'autorisa la manifestation permit l'instauration d'échanges entre acteurs originaires d'Asie et d'Afrique autour du thème : « le rôle de la littérature et de la culture dans le combat pour l'indépendance nationale. » Ces échanges, inspirés par un thème mobilisateur débouchèrent sur la création du mouvement des écrivains et poètes africains et asiatiques ». Sri Lanka prolongea l'effet Tachkent en organisant d'autres rencontres d'écrivains africains et asiatiques engagés.

Le succès littéraire s'évalue, ensuite, au niveau de la diffusion des œuvres négro-africaines en URSS. En effet si l'occasion fut donnée aux créateurs du Tiers-monde de se retrouver pour débattre d'une « question d'importance primordiale pour la décolonisation des esprits », « pour l'Union soviétique, les nouveautés de la Conférence de Tachkent ne furent pas moins significatives. A cette occasion, l'Union des écrivains et le public soviétique découvrirent une

littérature totalement, inconnue, ouverte à des problématiques et des styles assez éloignés du réalisme socialiste et de l'humanisme de la littérature soviétique : celle du monde africain. Dès lors, les recueils du poète noir, comme Léopold Sédar Senghor ou Mario de Andrade, certains romans d'auteurs, comme Chinua Achebe ou Alex La Guma, devinrent accessibles en plusieurs langues soviétiques et furent diffusées à des millions d'exemplaires[1]. Les premières traductions d'œuvres africaines, seront vite faites pour les besoins de la politique culturelle et donc peu soignée, furent suivies de journées de poésie africaine, d'émissions radiophoniques, d'expositions artistiques et culturelles sur le continent noir. Ces activités ainsi que les voyages d'échange de part et d'autre faisaient partie de la découverte, de l'étude et de l'interprétation, voire de la séduction, de cet Autre éloigné qu'étaient les Africains pour les Soviétiques ».

Au plan politique, ce fut l'échec pour la raison toute simple que « les préoccupations politiques et culturelles des écrivains asiatiques et africains coïncidaient peu avec la vision soviétique. » Cela entraîna, de la part des participants, des réactions différentes, plusieurs d'entre-eux prenant « rapidement leurs distances à l'égard des organisateurs ou (tentant) de promouvoir leurs propres causes nationales. » Constantin Katsakoris va distinguer deux types de réactions contre les velléités de récupération de la Conférence par les Soviétiques : une réaction d'ordre général et une réaction d'ordre particulier. La réaction d'ordre général est présenté comme il suit : « Les écrivains arabes, sous l'impulsion du secrétaire général du Conseil de solidarité afro-asiatique lui-même, Youssef El Sebai, boycottèrent la conférence, tandis que la délégation algérienne saisit l'occasion pour réclamer la reconnaissance du Gouvernement provisoire de la République algérienne, demande qui n'aboutit finalement pas. Soucieuse de contrecarrer la propagande soviétique, la délégation indienne opta de son côté pour une conférence proprement littéraire, non politisée, tandis que d'autres délégués évitaient soigneusement d'identifier l'impérialisme international et les Etats-Unis, comme le souhaitaient les organisateurs ».

Cependant, si échec politique il y a eu, il demande à être relativisé. En effet si pratiquement, aucune association d'écrivains ne souscrivit aux avances soviétiques, des écrivains, pris

[1] En note de bas de page, Katsakoris, à propos de la diffusion des œuvres négro africaines entre 1955 et 1966 écrit : « Après la Conférence de Tachkent et jusqu'à celle de Bakou (1966), des livres d'auteurs de 40 pays africains ou asiatiques furent traduits dans 54 langues des peuples de l'URSS, avec un tirage total dépassant 100 millions d'exemplaires. Durant la même période, la presse soviétique publia les écrits de 900 écrivains et poètes africains ou asiatiques ».

isolément, acceptèrent de prêter allégeance à la doctrine marxiste-léniniste et surent en tirer profit aussi bien pour la diffusion de leurs œuvres que pour la jouissance des droits d'auteur que cette diffusion procurait ; d'où le constat de Katsakioris : « Néanmoins, malgré les premiers contacts peu encourageants, les efforts pour créer des liens avec l'intelligentsia africaine se multiplièrent. La tactique adoptée fut celle-ci : ne rompre ni avec la SAC, ni avec **Présence africaine** mais garder avec celles-ci des relations « amicales » ; n'en soutenir pas moins l'aile prosoviétique dans l'espoir d'un « coup d'Etat » contre les intellectuels « bourgeois » ou « européanisés ». De jeunes écrivains communistes furent conviés en URSS à participer aux conférences et aux séminaires organisés par l'Union des écrivains. Un des plus charismatiques, Ousmane Sembène, profita de ses droits d'auteur pour faire des études de cinéma et devint ainsi le « père du cinéma africain ». Des écrivains prosoviétiques qui jouissaient déjà d'une réputation – Alex La Guma en est peut-être le meilleur exemple étaient invités à publier dans la presse soviétique, alors qu'ils participaient aux réunions internationales d'écrivains pour soutenir les positions de l'URSS. Voilà qui précise que l'URSS, dans sa politique étrangère, n'a pas ignoré l'Afrique.

II. SENGHOR ET LE MARXISME

De même, cette élite à laquelle appartient Léopold Sédar Senghor, ne pouvait pas ignorer l'URSS et, cela, pour plusieurs raisons dont, en particulier, les quatre suivantes : la formulation d'une méthode d'action susceptible de guider dans la lutte pour la décolonisation, la transformation des colonies d'Asie centrale en républiques fédérées [1], un modèle de développement économique exclusivement endogène et, dernière raison mais pas la moindre pour ceux qui, comme Senghor ont eu à séjourner en France dans les années de l'entre-deux guerres et même au-delà, l'attrait exercé sur les ténors du mouvement intellectuel français de l'époque : André Gide, Louis Aragon, Albert Camus, Paul Nizan, André Malraux... Bon nombre d'entre-eux verront, dans le marxisme, une source d'inspiration pour trouver des éléments de solution à la crise des valeurs que connaissait leur époque. En effet, entre les deux guerres mondiales, et surtout à la veille de la seconde, alors qu'il s'agissait de se frayer une voie parmi les décombres de la première ou d'essayer de s'opposer à la montée du fascisme et du nazisme, de ruiner les desseins d'Adolphe Hitler, de Francisco Franco et de

[1] Formule de décolonisation retenue par Senghor quand il s'est agi de donner un contenu à l'Union Française. Il n'était pas question d'indépendance des colonies mais de confédération entre celles-ci auxquelles on aurait reconnu une large autonomie et la France.

Benito Mussolini, beaucoup d'intellectuels français adhèrent au marxisme ou seront compagnons de route des marxistes [1] d'où ce constat de Constantin Katsakioris : « Le monde occidental, la France surtout, fut le terrain de référence privilégié de l'histoire des enchantements et des désenchantements que la construction du socialisme en Russie soviétique dans l'entre-deux guerres et la superpuissance du vainqueur du fascisme après 1945 firent naître » . La justification de cette attitude, de pensée et d'action : le marxisme se propose de mettre fin aux iniquités sociales avec l'instauration d'une société sans classe et la réhabilitation de l'homme à travers sa désaliénation.

Cependant, rares sont les intellectuels nègres de la génération de Senghor qui adhéreront ou sympathiseront avec le marxisme dans la période de l'entre deux guerres.

Le Parti communiste français est créé en 1924 et Senghor, même s'il n'y adhéra pas, a eu à fréquenter les communistes, à sympathiser avec eux et surtout, à se prononcer sur le marxisme. Comme chef d'Etat, comme militant de la négritude, à la différence de son ami Aimé Césaire et du Haïtien René Depestre, il eut à se méfier du marxisme, pas par anticommunisme, mais parce que, selon lui, l'idéologie marxiste doit être repensée par les Négro-Africains en vue d'une double adaptation : adaptation aux réalités négro-africaines d'une part, adaptation au XX^{è} siècle d'autre part.

Les rapports entre Senghor et les communistes sont incontestables, même s'il n'a pas fréquenté Lamine Senghor et son groupe communisant. Son essai, ***Marxisme et Humanisme*** [2] date de 1948. Mais bien avant la rédaction de ce texte, il eut à composer avec des marxistes. En effet : « Juste avant la déclaration de guerre, il participe avec Jacques Roumain et 18 autres auteurs à la rédaction d'un Cahier spécial aux Editions Plon, consacré à l'homme de couleur. »[3] Ainsi, dès le début de son combat pour la négritude, Senghor a rencontré Jacques Roumain, l'a lu et n'a point tu son admiration pour ce jeune Haïtien à la fois poète, romancier, journaliste, ethnologue, essayiste et, surtout, fondateur du Parti Communiste Haïtien. Or, le communisme de Jacques Roumain se fonde sur son haïtianisme. Roumain concilie

[1] Celui qui, parmi eux, est allé assez loin dans l'engagement est André Malraux. En effet, lors du congrès de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) tenu en 1938, il n'a pas manqué de prôner ouvertement l'alliance avec le communiste contre le fascisme allemand. Illya Ehrenbourg qui assistait à ces assises a rapporté cette partie de son intervention : « Soudain, il s'arrêtait, levait le poing et hurlait : S'il y a guerre, notre place est dans l'armée rouge. » (LACOUTURE (J.) Op.cit. page 169.

[2] Cf. **Liberté 2.** Pages 29-44.

[3] Cf. **Liberté** Page 22-38 : ***Ce que l'homme noir apporte***.

indigénisme[1] et marxisme. Cet enracinement dans les valeurs civilisatrices du terroir haïtien et son ouverture à un courant étranger porteur de renouveau, le marxisme, ne pouvaient laisser Senghor indifférent.

D'autre part, à travers trois de ses poèmes : ***Bois d'Ebène***, ***Et Portant***, ***Madrid***,[2] Roumain invite à reconnaître l'Afrique comme le berceau de la race noire :

Afrique, j'ai gardé ta mémoire Afrique
Tu es en moi
Comme l'écharde dans la plaie

Et fait suivre cette invitation d'une déclaration en faveur de son engagement auprès des « damnés de la terre » [3] sur le mode des révolutionnaires marxistes :

Je ne veux être que de votre race
Ouvriers paysans de tous les pays

La fidélité à l'Afrique mère et l'engagement contre les forces du domination de l'homme par l'homme, ces deux thèmes de la poésie de Jacques Roumain seront également développés par Senghor, notamment dans ses premières poèmes. Voilà pourquoi, à juste raison, commentant le poème ***Camarade***, un de ces poèmes de jeunesse rédigés à Tours, Jean-Claude Martin écrit : « Nous savons qu'à Tours Senghor s'était investi dans des activités politiques, et dès lors, un poème ayant pour titre ***Camarade*** ne nous étonne pas. Ce très court poème est un poème de souffrance et de désespoir. Le poète souffre dans sa peau noire et veut s'en défaire ; il s'adresse sans doute à un ouvrier, peut-être à un syndicaliste (...) Le poète parle de plonger jusqu'au cœur, jusqu'aux entrailles de son camarade pour arriver à le convaincre. »[4]

---

[1] L'indigénisme, encore appelé haïtianisme est un mouvement culturel haïtien né de la réaction contre l'invasion d'Haïti par les Américains en 1915 et contre l'assimilation de la bourgeoisie mulâtre par la culture française. Deux de ses manifestations sont l'Ecole des Griots et l'Ecole du Dialecte.

[2] Cf. Séries de poèmes insérés dans **La Montagne ensorcelée.**

[3] L'expression « les damnés de la terre » a fait fortune depuis qu'elle a servi de titre à l'essai de Fanon contre la colonisation (Editions Maspero, Paris). En réalité, elle date du XIXe siècle et, plus précisément de la Commune de Paris : elle est d'Eugène Potier, auteur du chant révolutionnaire ***l'Internationale***. Elle a été reprise par Jacques Roumain qui l'emploie dans son poème ***Nouveau Sermon du nègre***. Et qui se termine par ces vers : *Nous ne chanterons plus les tristes spirituals désespérés // Un autre champ jaillit de nos gorges // Nous déployons nos rouges drapeaux // Tachés du sang de nos justes // Sous ce signe nous marcherons // Debout les damnés de la terre // Debout les forçats de la faim //.* (**La Montagne ensorcelée**, p.239).

[4] **Léopold Sédar Senghor. Poésie complète**. Edition critique. Editions Planète libre, Paris 2007, page 451.

De même, commentant les sept versets par lesquels se termine la strophe VI du poème ***A l'appel de la race de Saba***, un autre poème de la période tourangelle, Jean René Bourel fait constater : « L'énumération à laquelle recourt L.S. Senghor pour exalter « la lutte fraternelle » [de] tous les travailleurs blancs » est fréquente dans la lutte ouvriériste. Aussi, le poème « Frère du monde », de René Ganzo qui, écrit en 1936, est repris dès 1937 lors des manifestations du Parti Communiste et publié la même année dans **L'Almanach Ouvrier et Paysan**. Il reste que, pour le poète sénégalais, cette « lutte fraternelle » est celle du socialisme international « Vive l'union des races », proclamait une banderole de la SFIO, à Paris, lors du défilé populaire du 14 juillet 1936) : [***A l'appel de la race de Saba***] assimile la lutte des colonisés à celle des ouvriers et des travailleurs d'Europe [...] »(L.S. Senghor, entretien avec G. Soria, op. cit. p 10»)[1]

La lutte fraternelle au nom du socialisme international est commune à Roumain comme à Senghor. En atteste la similitude entre ces deux fragments, le premier tiré de ***Bois d'Ebène*** et le second, de ***A l'appel de la race de Saba***.

Extrait du poème de Jacques Roumain :

Mineur des Asturies, mineur nègre de Johannesburg
Métallo de Krupp dur paysan de Castille vigneron de Sicile Paria des Indes
(...) Ouvrier blanc de Detroit, péon noir d'Alabama peuple innombrable des galères capitalistes
Le destin nous dresse épaule contre épaule.

Extrait du poème de Senghor :

Car ils sont tous là réunis « ... »
le nomade le mineur le prestataire, le paysan et l'artisan le boursier et le tirailleur (...)
Et tous les travailleurs blancs dans la lutte fraternelle
Voici le mineur des Asturies, le docker de Liverpool
Le Juif chassé d'Allemagne, et Dupont et Dupuis et tous les gars de Saint-Denis

Il serait excessif de soutenir que Roumain a orienté Senghor. Mais il est intéressant de noter que leur rencontre se situe au moment précis où Senghor allait, par l'intermédiaire de l'essai,

[1] Op. cit. Page 175.

exprimer sa thèse sur la nécessaire renaissance culturelle nègre et que Roumain était déjà, à cette époque, communiste. D'autre part, sans exagérer l'influence de celui-ci sur celui-là, force est de reconnaître que cette influence a existé comme le relève Lilyan Kesteloot quand, à propos du Haïtien, elle écrit : « Mais ce ne fut surtout pas par quelques poèmes, les plus agressifs qu'ait écrits un poète noir, qu'il marqua fortement Césaire, Damas et David Diop (...) jusqu'au doux Senghor qui, les rares fois qu'il se fâche, retrouve spontanément des accents, des rythmes et des images de Roumain. »[1]

Du reste, l'attrait exercé par le marxisme sur Senghor s'inscrit dans un courant à la vogue en ces années 1930. Bourel en a donné un témoignage saisissant lorsque dans la « Présentation »[2] qu'il donne du poème ***A l'appel de la race de Saba***, il situe Senghor dans le courant progressiste de l'époque : « Le poème porte également témoignage de l'évolution personnelle de Senghor et, avec lui, peut-être de toute une génération intellectuelle : « C'est la nature même de l'engagement intellectuel qui se modifie avec la guerre d'Ethiopie [...]. Staline d'un côté, SDN de l'autre. A la parole libre d'hier qui s'élevait au-dessus de la mêlée se substitue la parole engagée, dépendante. » (Bernard Laguerre, « Ethiopie », **Dictionnaire des intellectuels français**, Paris, Seuil, 1966, pp. 453 – 455). Senghor est bien à l'image de cette génération nouvelle. Adhérent de la SFIO mais qui n'a pas hésité en 1936 précisément de voter communiste « pour marquer la nécessité d'une révolution à gauche » (« Avec Léopold Sédar Senghor » entretien avec Pierre Boisdeffre, **La Revue des Deux Mondes**, mars 1981, p. 526) ; trésorier de la section tourangelle du Syndicat du Personnel Enseignant Secondaire (SPES) ; membre du comité de vigilance des intellectuels antifascistes (CVIA), dont « [son] maître » Paul Rivet fut en 1934 l'un des co-fondateurs, il est alors politiquement proche des autres militants de la Négritude. »[3]

---

[1] Cf. **Anthologie de la littérature négro-africaine**. Editions Marabout, Paris, 1974.
[2] Op. cit. Pages 175-177.
[3] Op. cit. Page 177. Toujours d'après Bourel, ces « autres militants de la négritude » ne sont pas des intellectuels nègres francophones, mais des Nègres, de souche et de la diaspora, anglophones, ce qui lui permet de poursuivre, à propos de l'engagement de Senghor en 1936 : « Peut-être a-t-il trouvé également dans le panafricanisme l'exemple de cette « contre-attaque » contre le fascisme que Breton et Bataille essayaient d'organiser au même moment en France ? En effet, dès 1935, s'était constitué en Angleterre le mouvement « International African Friends of Abyssiniae (IAFA) qui rassemblait Amy Ashwood Garvey, ancienne épouse de Marcus Garvey, Jomo Kenyatta, Cyril L.R. James et George Padmore. Senghor a sans doute suivi avec la plus grande attention les préparatifs suspendus par la guerre d'Ethiopie, du Congrès Mondial Nègre et partagé les prises de position des acteurs du mouvement panafricaniste relayés en France par l'Union des Travailleurs Nègres (UTN) qui organisa les manifestations antifascistes d'août 1935. » (Idem).

L'engagement de Senghor aux côtés des forces de gauche, ce n'est pas seulement son adhésion à la SFIO, au SPES et au CVIA, c'est également sa participation aux manifestations antifascistes. Ainsi, en 1934, à Paris, les Combattants et les Croix de Feu du colonel de la Rocque, deux organisations à caractère fascisant, attirent violemment, par des scènes de rue, l'attention sur elles. Sans pour autant chercher à s'emparer du pouvoir comme ce fut le cas en Allemagne et en Italie, elles tiennent, tout de même, à signifier leur opposition à la démocratie parlementaire. Aussi, traitant les députés de « voleurs se (barricadant) dans leur caverne » [1], le 6 février 1934, leur organe, **l'Action Française** lance-t-il cet appel : « Contre le régime abject, tous ce soir devant la Chambre. » [2]

A la suite de cette manifestation fascisante provoquée par les effets de la crise économique mondiale qui secoua le capitalisme dans le courant des années 1920 et qui n'atteignit la France que bien tardivement, l'extrême gauche passe à la contre offensive et c'est alors que Senghor se lance dans la mêlée. « Léopold Sédar Senghor », rapportent Milcent et Sordet, « pendant une semaine, puisque après la droite, l'extrême gauche manifeste, cesse tout travail. Il est dans la rue, il se rend aux manifestations. »[3] Ce point de vue est explicité par un autre biographe de Senghor, Daniel Delas. Après avoir fait constater l'existence de trois forces se réclamant chacune de Charles Péguy qui : « Seul peut-être échappait à l'opprobre, au-delà des poètes (...), réfractaire intransigeant, dreyfusard et socialiste... » [4] Delas présente la deuxième force en ces termes : « Il y a ensuite les communistes (...) qui, totalement inféodés au parti communiste (dont Maurice Thorez devient secrétaire général en 1930), prennent leur modèle du côté de l'Union soviétique. »[5]

Or, les motivations des uns et des autres feront que ces deux forces se trouveront dans une opposition irréductible. En effet, chez les militants de la Jeune Droite : « La pensée dogmatique de Maurras, qui ne retient que le nationalisme antisocialiste de Péguy, inspire ces jeunes en colère dont les sympathies iront vite aux régimes autoritaires (Mussolini arrive au pouvoir en 1922, Hitler deviendra chancelier en 1933), et ils soutiendront le régime de Vichy (…de l'autre côté) violemment antifascistes, les communistes animeront le combat contre

[1] MILCENT (E.) et SORDET (M.). Op. cit. Page 55.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem. La mention « extrême gauche » est importante ; il s'agit bien des communistes.
[4] DELAS (D.). **Senghor le Maître de Langue**. Op. cit. Page 89.
[5] Ibidem.

Mussolini au moment de la guerre d'Ethiopie (1935) et celui contre Franco pendant la guerre d'Espagne (1936-1939) » [1].

Entre les deux forces, le choix de Senghor est fait : « il participera à des actions aux côtés des communistes, va s'intéresser à l'action sociale de la C.G.T. et, à Tours, apportera une forme de contribution au mouvement ouvrier : « Plusieurs fois par semaine » notent Milcent et Sordet, «à la Bourse du Travail, il enseigne le français et la littérature aux ouvriers. » [2]

Léopold Sédar Senghor s'est tellement engagé aux côtés des communistes que Colin Legum n'hésitera pas à le ranger parmi les intellectuels marxistes. Glosant sur ce constat fait par Senghor lors du Premier Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs : « Beaucoup, parmi nous, sont marxistes », l'auteur de **Le Panafricanisme à l'épreuve de l'indépendance** écrit : « L'idée marxiste a contribué à modeler la pensée des panafricanistes d'avant-garde, aussi bien dans les pays de langue anglaise que dans les pays francophones (...) Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor (...) ne sont que deux marxistes – les plus notoires peut-être parmi ceux qui ont influencé les attitudes. »[3] L'assertion peut être valable pour Césaire (qui du reste, finira par rompre avec les communistes), pas pour Senghor dont les « sympathies intellectuelles l'éloignaient de l'option marxiste-léniniste et du sectarisme qui l'accompagne. »[4]

Les raisons de cette prise de distance s'expliquent par l'existence d'une troisième force : « Il partage en effet les positions de ceux qui se regroupent autour d'Emmanuel Mounier et de Georges Izard, cofondateurs de la revue **Esprit** en octobre 1932 (...) Ces jeunes gens dénoncent le monde de l'argent qui pourrit tout, à commencer par la presse vénale, qui juge tout à l'aune du productivisme. L'Amérique est honnie comme symbole d'un capitalisme effréné. La démocratie parlementaire, émanation d'une société bourgeoise en faillite, leur semble condamnée. » [5] Voilà donc les tenants d'un courant de pensée que Delas présente en ces termes : « Refus du libéralisme aussi bien que du marxisme, condamnation du parlementarisme bourgeois aussi bien que des mystiques fascistes... »[6] Ce courant de pensée a, pour nom, le personnalisme. Or, « même s'il n'appartient pas formellement aux groupes

[1] Ibidem.
[2] Op. cit. Page 89.
[3] LEGUM (C.) Op. cit. P. 179.
[4] DELAS (D.) Op. cit. Page 86.
[5] Op. cit. Page 87.
[6] Op. cit. Page 88.

d' « Esprit » et ne participera pas au congrès du mouvement » [1], « assurément », fait noter Delas, « la pensée personnaliste fut pour Senghor (...) un ferment décisif. C'est désormais dans cette continuité que s'inscriront d'autres rencontres, celle de Bergson et celle de Teilhard de Chardin qui lui permettront d'élaborer une voie africaine du marxisme ou, plus exactement, une approche personnaliste du marxisme en Afrique. » (R.B. Fonkoua) [2]

Cette « approche africaine du marxisme », Senghor va commencer à l'élaborer à partir de la fin de la Seconde Guerre, comme vont l'y obliger des circonstances d'ordre politique. En effet, député aux deux Assemblées constituantes de l'immédiat après guerre puis à l'Assemblée nationale, chef d'un parti politique, il a l'exigence d'asseoir la réflexion comme fondement d'une action concrète. Il ne cesse pas d'être un intellectuel, il se double d'un homme d'action. Son objectif : acheminer le Sénégal vers l'indépendance et en faire un Etat moderne dans l'amitié avec la France. Converti dès ses années d'étudiant au socialisme par son ami Pompidou, il ne peut rester indifférent vis-à-vis de la pensée de Karl Marx et, partant, vis-à-vis de l'URSS. Contrairement au « frère ennemi » Houphouët Boigny de Côte d'Ivoire, il n'éprouvera pas, vis-à-vis du communisme, une opposition, sinon, une haine viscérale. Seulement, ce qu'il retient du marxisme, ce n'est pas le dogme qu'impose le Kremlin à tous les communistes, c'est une méthode d'action. Pour lui, il est une réalité fondamentale : le marxisme est le produit d'un Juif rhénan du XIX^{è} siècle, il doit être adapté aux réalités de l'Afrique et du XX^{è} siècle, comme il le déclare au tout premier ambassadeur de l'URSS au Sénégal, déclaration que rapporte Louis-Vincent Thomas.[3]

> *En partant de notre situation, de notre négritude, pour bâtir notre socialisme, nous ne sommes pas, au demeurant, si éloignés de Lénine.*

Ainsi, contre l'impérialisme idéologique des pays communistes, Senghor insiste sur la nécessité d'une adaptation du marxisme et rejette le carcan d'une doctrine imposée. Lénine, à partir du marxisme, a élaboré une idéologie pour l'URSS. A son tour, Senghor se fonde sur une certitude :

> *Nous ne considérons pas la théorie de Marx comme un tout achevé, immuable (...) nous pensons que, comme les socialistes russes, une élaboration indépendante de la théorie de Marx est particulièrement nécessaire.*

---

[1] Ibidem.
[2] Op. cit. Page 89.
[3] THOMAS (L.V.). **Le Socialisme et l'Afrique**, tome 1. Editions de l'Ecole, Paris, 1972, Page 21.

Voilà pourquoi, réfléchissant sur la voie africaine du socialisme, Senghor conclut son étude ***Marxisme et Humanisme*** en ces termes :

> *Il faut conclure. Notre conclusion est que Marx ne conclut pas. En ce sens qu'il ne propose ni doctrine système, mais encore une fois, une méthode d'action au service de l'homme total ; ce qui exclut tout fixisme, car l'homme est toujours à réaliser. Le marxisme n'est pas un catéchisme (...) mais il invite à un perpétuel dépassement non de la méthode mais des résultats.*

Une précision peut être retenue de ce passage : si « Marx ne conclut pas », la vie de la pensée ne s'arrête pas à lui : contrairement, aux prophètes des religions révélées, il n'a pas prétendu mettre à la disposition des hommes des vérités immuables et universelles. Ainsi, tout homme d'action peut s'inspirer de sa pensée sans pour autant se prétendre marxiste.

Dans les anciennes colonies françaises d'Afrique noire, beaucoup d'intellectuels, notamment des féanfistes [1] se sont voulus marxistes.

Tachkent a permis aux Soviétiques d'établir le contact avec les écrivains négro-africains, pas uniquement francophones, mais, également, anglophones et lusophones. Dans leur politique de pénétration du Tiers-monde, ils vont renforcer ce contact. Or, le congrès a lieu en une période où l'histoire s'accélère dans les colonies d'Afrique. Le 22 septembre 1958, Charles de Gaulle, par référendum avait soumis aux Territoires de l'A.O.F. et de l'A.E.F. son projet de Communauté rénovée. La Guinée qui l'a rejetée devint immédiatement indépendante, libre de tout lien avec la France. Les autres territoires qui l'ont accepté ne tardèrent pas à l'imiter, deux ans plus tard, faisant ainsi, de 1960, avec les indépendances en cascades, l'année de l'Afrique.

L'ex Union Soviétique va tirer profit de la nouvelle donne et de deux manières : en développant, chez elle, des instituions favorisant la rencontre avec les Africains et en prenant pied en Afrique.

---

[1] Militants de la FEANF (Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France), mouvement créé en France en 1952 regroupant la plupart des étudiants originaires des Territoires africains au sud du Sahara. Avec eux se produisirent deux changements par rapport à leurs prédécesseurs de la génération de Senghor : la fin de l'unité avec les étudiants originaires des Antilles et de la Guyane et la primauté accordée au politique sur le culturel.

D'abord, les institutions. Mouralis a précisé ce qui, en ce sens, a été fait pour les peuples d'Asie centrale ayant à secouer le joug de la domination anglaise : la fondation de l'Indien School de Tachkent, celles de l'Institut des Etudes Orientales et de l'Université des Travailleurs d'Orient. Certes, ces institutions « visaient en fait l'ensemble des pays colonisés » et elles datent, toutes des années 1920. A partir du congrès de Tachkent, « l'influence de l'Union Soviétique dans la constitution d'une pratique littéraire proprement afro-asiatique se trouve, d'une part, renforcée par les différents organismes de recherche ou de formation consacrés à l'étude des problèmes africains et qui accueilleront des étudiants, des intellectuels, des écrivains et des artistes venus d'Afrique noire. Sur ce plan, une mention particulière doit être faite de l'Institut Africain de Moscou qui fonctionne dans le cadre de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S. Cet organisme, fondé en 1959-1960, dérive de l'Institut des Etudes Orientales de l'Académie des Sciences qui jusqu'alors traitait des problèmes africains. La création d'un secteur spécifique portant sur l'Afrique Noire a été imposée par l'actualité et la nécessité de développer des études africanistes ».[1]

Voilà donc que, sur le modèle de ce qui avait été fait, dans les années 1920, l'U.R.S.S. va, ayant pris conscience de la particularité que représente l'Afrique, investir, culturellement, le continent. Son intérêt pour le continent noir se traduit par le développement qu'il imprime à l'Institut Africain de Moscou et, si, en 1950, à sa création, il ne comportait que trois sections, celles-ci, en 1965, seront neuf ; neuf sections parmi lesquelles : « une section consacrée à l'histoire, une autre à la culture et à l'étude, une troisième à la documentation et à l'information scientifique. »[2]

Ce regain d'intérêt pour l'Afrique Noire va entraîner des travaux de recherche dont deux sont cités par Mouralis.

Le premier date de 1966 et s'intitule **Des africanistes russes parlent de l'Afrique**[3]. Mouralis le présente en ces termes : « Cet ouvrage trace d'abord un tableau des organismes de recherche et fournit une importante bibliographie des ouvrages et articles soviétiques consacrés à l'Afrique. Il expose également un certains nombre de thèses. Parmi celles-ci, on retiendra l'article de B.I. Sharevskaya sur « les croyances et cultes traditionnels » qui contient

---

[1] MOURALIS (B.)- **Littérature et Développement**. Paris, Editions Le Silex 1984, page 403.
[2] Ibidem.
[3] Paris, Editions Présence africaine, 1966.

une critique des travaux de C.A. Diop auxquels l'auteur oppose l'orientation plus rigoureuse d'un roman comme **Le Vieux nègre et la médaille** qui récuse, selon lui, toute religion. On se reportera également à l'article de I.I. Poteckhin, « l'intelligentsia et l'éveil de la conscience nationale des peuples. » A noter également dans le domaine de l'histoire de l'art africain, l'article de M. Mirimanov, « l'art de l'Afrique tropicale d'après les travaux des africanistes soviétiques » [1]

Le second travail de recherche ayant retenu l'attention de Mouralis, publié en 1969, est de F.M. Breskina, « un important article intitulé « L'interférence des époques comme thème dans la littérature de fiction de l'Afrique Occidentale. » [2] Sa rédaction donne à son auteur l'occasion de se livrer à une comparaison entre deux tendances du roman négro-africain de l'époque : le roman d'inspiration autobiographique représentant l'individu écartelé entre deux cultures et le roman du conflit social, de la remise en cause du colonialisme Mouralis rend compte de cette comparaison : « … à partir du roman de C.H. Kane, (l'auteur) souligne le caractère selon lui, éminemment mystifiant du thème de l'Africain déchiré entre deux cultures. A **l'Aventure ambiguë** seront au contraire opposés des romans comme **Climbie** de Dadié **Batouala** de Maran, **Sarzan** de Birago Diop, **Une vie de boy**, **Le Vieux Nègre**, ou **Chemin d'Europe** d'Oyono, **Ville cruelle**, **le Pauvre Christ de Bomba**, **Mission terminée** de Mongo Beti, ou **Les Bouts de bois de Dieu** de S. Ousmane, dans lesquels Breskina relève de la part de leurs auteurs un profond souci d'exprimer fidèlement la situation de l'Afrique d'aujourd'hui en faisant ressortir notamment les composantes sociologiques et historiques. »[3]

Après la création d'institutions sur le sol soviétique, la pénétration en Afrique Noire. Sur ce point, les premiers contacts ne furent pas heureux. En effet, si les Occidentaux étaient en contact avec les Africains depuis l'ère de la grande navigation à voile avec les caravelles, les Soviétiques ne les découvraient qu'à la fin des années 1950. Aussi, pour exercer une influence sur ces anciennes colonies, décida-t-elle de se doter d'une politique de propagande adaptée à la circonstance. Ivan Potehin, directeur de l'Institut Africain de Moscou et « coordinateur principal de la politique culturelle et de la recherche africaniste prônait la réunion de ces deux

[1] MOURALIS (B.).- Op. cit. Pages 403-404 (note de bas de page).
[2] Mouralis informe sur l'existence d'une édition anglaise de cet article paru dans **Africa in Soviet Studies-Annals,** Moscou, Nauka, 1966, pp. 68-94 sous le titre « The collision of epochs as a theme in West Africa's fiction (Cameroun, The Ivory Coast, The Mali, Republic of Senegal) ».
[3] MOURALIS (B.) Op. cit. Page 414.

champs d'activité sous sa responsabilité afin d'améliorer la propagande soviétique à destination de l'Afrique, et particulièrement des intellectuels africains. »[1]

Considéré comme «l'africaniste le plus influent du pays », d'après Karsakioris, « il faisait autorité en tant que grand connaisseur de l'Afrique et premier africaniste soviétique à avoir séjourné en Afrique subsaharienne. » Partant de l'expérience vécue sur le terrain et du bilan du Congrès de Tachkent, il en est arrivé au constat suivant : « Nous n'avons toujours pas résolu la question de l'élaboration méthodique de notre propagande. Il nous faut mettre en œuvre un travail scientifique et méthodique pour déterminer notre propagande tant dans son contenu que dans son rapport aux questions, aux idées et aux pensées particulières auxquelles elle doit s'adresser. Les camarades qui se sont rendus dans les pays africains savent quelle immense quantité de préjugés sont remplies les têtes des intellectuels africains, et il ne s'agit pas que des Africains. On peut rencontrer la même chose en Europe, mais en Afrique, c'est plus tangible, les préjugés y sont plus forts, l'idée même de communisme sonne très mal. Il faut connaître ces préjugés afin de rechercher la façon d'approcher ces têtes et ces cœurs. »[2]

Mais la mise en œuvre d'une telle politique de propagande va se révéler ardue. Si l'Union soviétique a su, ou plutôt, a réussi à imposer son idéologie aux différents pays qu'elle a annexés à la suite de la conférence de Yalta, en Afrique, elle se heurtait à une barrière faite d'incompréhensions réciproques d'où cette remarque du poète Mirzo Tursun-Zadé, de retour de Conakry où il avait assisté à la Conférence de solidarité afro-asiatique d'avril 1960 : « Dans le pays, [la Guinée] il n'y a pas de classes, pas de bourgeoisie, toute la terre appartient à tout le monde. Tous ces cadeaux de la nature – ananas, bananes, noix de coco – tous peuvent les prendre et les manger. Quatre-vingt-dix pour cent de la population sont illettrés, il n'y a pas de presse écrite, pas de radio[3] et ce peuple, ce sont tout simplement de grands enfants. Voilà qu'ils se sont débarrassés du fardeau de colonialisme. Et maintenant, que faire ? Ils sortent dans les rues et chantent ou dansent. »[4]

---

[1] KASTAKIORIS (C.).
[2] Cité par Constantin Katsakoris.
[3] Jugement plutôt excessif ; en 1960, la Guinée disposait d'un quotidien, **Horoya** et d'un centre de radiodiffusion qu, par la suite, sera baptisé « La Voix de la Révolution ».
[4] Cité par Constantin Katsakoris.

Les constats et remarques des africanistes Ivan Potehin et Mirzo Tursun-Zadé aboutissent à la même conclusion, à cette idée qui fut celle des colonialistes d'Europe occidentale : « l'urgent besoin d'entreprendre une mission paternaliste qui conduirait l'Afrique dans le « droit chemin » tracé non plus par l'Occident, mais l'U.R.S.S. »[1] En effet, « La découverte de l'Afrique confirma donc les Soviétiques dans l'idée de guider peuples et sociétés africaines vers ce modèle social et culturel supérieur régi par le socialisme scientifique, seul capable de les sortir du primitivisme ».[2]

Mais, sur ce point, les Soviétiques se trompaient comme allaient le prouver leurs relations avec les grands représentants de l'intelligentsia négro-africaine, dont Senghor.

III. SENGHOR ET L'UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES

Plus haut, il a été question de la défiance des participants à la Conférence de Tachkent vis-à-vis des tentatives de récupération soviétique, celles des Arabes et des Indiens en particulier. Mais, par-delà cette défiance demeure un succès car la Conférence a permis aux Soviétiques de rassembler et de mobiliser l'avant-garde intellectuelle d'Afrique et d'Asie autour du thème de la libération nationale. Tous les objectifs que s'étaient assignés les Soviétiques ne furent pas atteints, les intellectuels invités ayant choisi, dans leur grande majorité, de préserver leur indépendance d'esprit, refusant, courageusement l'engagement politique contre les Etats-Unis et les puissances colonisatrices auquel les invitaient leurs hôtes. Et, après la réaction générale des participants, Katsakoris informe, plus amplement sur celle des Africains dans la mesure où, « la contestation la plus résolue à l'égard de l'entrisme soviétique et de sa mainmise sur le mouvement afro-asiatique provint, sans doute, de là où les organisateurs l'attendaient le moins : l'Afrique. » Aussi, avant de s'intéresser aux relations entre Senghor et l'Union soviétique, il serait nécessaire de faire ressortir les raisons pour lesquelles la Conférence de Tachkent a pâti de l'absence des ténors de la littérature négro-africaine des années 1950.

Au lendemain de la Seconde Guerre, Alioune Diop entreprit de continuer l'œuvre ébauchée par Senghor, Césaire et Damas : il crée une revue, **Présence africaine** que parrainèrent les plus grands écrivains français de l'époque, rassemble autour d'elle les intellectuels nègres originaires d'Afrique et de la Diaspora, organise, à Paris, le Premier Congrès des Ecrivains et Artistes du monde noir, œuvre à la création de la Société Africaine de Culture, à l'instar de la

[1] Idem.
[2] Idem.

Société Européenne de Culture. Pour ces raisons, les Soviétiques vont s'intéresser à son entreprise. Préparant la Conférence de Tachkent, ils ne peuvent ignorer que la SAC « regroupait l'élite des intellectuels africains, de Léopold Sédar Senghor, Richard Wright, Aimé Césaire, à Frantz Fanon et plusieurs autres. » Aussi, décidèrent-ils de leur adresser des invitations. Celles-ci restèrent sans suite, pour des raisons d'incompatibilité entre les propositions d'Alioune Diop, Secrétaire général de la SAC et l'objectif des Soviétiques.

Le souci majeur d'Alioune Diop, en créant **Présence Africaine**, a été d'en faire un véritable forum, un point focal où des hommes de culture, préoccupés par le devenir de l'homme noir, puissent se rencontrer et dialoguer, indépendamment de leur appartenance idéologique, politique ou religieuse. Cela, il le signifie, sans embages, dès l'éditorial du numéro de lancement : « cette revue ne se place sous l'obédience d'aucune idéologie philosophique ou politique.

« Elle veut s'ouvrir à la collaboration de tous les hommes de bonne volonté (blancs, jaunes ou noirs), susceptibles de nous aider à définir l'originalité africaine et de hâter son insertion dans le monde moderne ».[1]

C'est en voulant rester fidèle à cet engagement qu'Alioune Diop accepte de participer au Congrès de Tachkent. Aussi « arriva-t-il aux séances préparatoires pour représenter la Société et transmit deux propositions qui ne furent absolument pas du goût des organisateurs. La première exigeait que la Société Africaine de Culture choisît elle-même les écrivains et les poètes qui allaient représenter l'Afrique à la Conférence. Pour la SAC, cela allait de soi, dans la mesure où la conférence s'inscrivait dans le mouvement afro-asiatique, l'URSS n'en étant que l'hôte et le pays initiateur. La deuxième, bien plus hardie, suggérait que l'Union Soviétique participât à la Conférence en tant que simple observateur, en fait, qu'elle se retirât du mouvement afro-asiatique ».

L'on s'en rend compte : les deux propositions d'Alioune Diop ne sont formulées que pour garantir une totale liberté d'expression des participants à la Conférence alors que les Soviétiques voulaient utiliser celle-ci à des fins de propagande politique dans l'antagonisme

[1] **Présence africaine** numéro 1 des mois d'octobre-novembre 1947.

qui les oppose aux Etats-Unis d'Amérique [1] . Mais, il y eut encore des points de frictions car « D'autres questions soulevées par Alioune Diop : le nombre des écrivains et des poètes qui représenteraient l'Afrique, l'élimination des républiques soviétiques de la Conférence… furent évidemment toutes rejetées ».

Finalement, ce fut la rupture. A la Conférence de Tachkent participèrent des écrivains du monde noir, mais ces derniers y furent invités par le biais d'autres organisations. L'intransigeance d'Alioune Diop, l'échec de la collaboration avec le SAC a inspiré, à l'Union des Ecrivains Soviétiques, le jugement suivant : la Société Africaine de Culture, « dirigée par des nationalistes bourgeois, hostilement prédisposés à notre égard, non seulement (…) ne voulait pas contribuer au succès de la Conférence, mais elle a(vait) tout fait pour la faire échouer, en posant quasiment l'ultimatum d'absurde exigence de la non participation de la délégation de l'URSS à la Conférence. »

Or, ce jugement formulé à l'encontre de la SAC, l'accusation de « nationalistes bourgeois », comme, par la suite, celle d' « intellectuel petit bourgeois » sera, également, retenue contre Senghor. Et, selon les intellectuels négro-africains d'obédience communiste, Senghor serait plus qu'un intellectuel petit bourgeois qu'un nationaliste bourgeois et, pire, un intellectuel petit bourgeois qui n'aurait pas, comme l'ont fait Lénine et Trotski, rompu avec sa classe pour collaborer avec le mouvement ouvrier à l'avènement de la révolution sociale.

Mais, d'abord, que recouvrent les deux expressions ?

L'expression « nationaliste bourgeois » a été mise en valeur à l'occasion des séances de la III^{è} Internationale, séances auxquelles Lénine participa en personne. Il y fut retenu que le mouvement anti-colonialiste devait s'inscrire dans le cadre plus large de la lutte contre le capitalisme. Or, dans les pays colonisés, il n'existe pas, dans la plupart des cas, de mouvement prolétarien fortement structuré, mais il existe des patriotiques engagés contre le colonialisme et l'impérialisme. Donc, l'internationalisme prolétarien doit collaborer avec ces

[1] Ce qui s'est passé à l'époque entre Alioune Diop et les organisateurs de la Conférence de Tachkent est révélateur d' l'incompréhension entre Soviétiques et révolutionnaires du Tiers-monde dès qu'il est question d'une condamnation de l'impérialisme. Ainsi, dans les années 1970, à l'occasion d'une visite d'Etat de Houari Boumediene, Président de la République algérienne à Moscou : au moment de signer le communiqué conjoint, le débat entre les deux délégations, chacune conduite par le ministre des Affaires étrangères de son pays. Les débats achoppèrent lorsqu'il fallut caractériser *l'impérialisme* : les Soviétiques exigeant que soit employé l'adjectif *américain*, les Algériens préférant *international*. Il a fallu réveiller Boumediene en pleine nuit pour que ce dernier autorise son ministre à abonder dans le même sens que les Soviétiques.

derniers qui, à leur tour, doivent inscrire leurs actions dans la lutte contre le capitalisme. Ainsi, d'après un tel schéma, la décolonisation ne peut être envisagée indépendamment de la chute du capitalisme car, prolétaires des pays colonisateurs et populations des pays colonisés ont à se libérer de même joug : l'exploitation de l'homme par le capital.

Cette ligne tracée par la III^{è} Internationale sera celle qu'adoptera le Parti communiste français à l'issue du congrès de Tours qui vit la scission d'avec les socialistes. Et le PCF le rappellera avec force aux intellectuels nègres qui adhéreront à ses statuts et à son règlement intérieur. Ainsi, lorsque Aimé Césaire en démissionnera en 1956, Roger Garaudy ne manquera pas de lui reprocher violemment son geste, voire de le condamner, en rappelant la ligne du Parti.[1] Contre celui qu'il considérait, naguère, comme l'un des grands poètes de langue française, l'idéologue communiste rédige ***Lettre à Aimé Césaire***, violente réplique à ***Lettre à Maurice Thorez*** du poète Martiniquais.

En définitive, le nationaliste bourgeois dans ces années marquées par les problèmes de décolonisation, est un homme qui, sans pour autant être marxiste, se déclare et agit contre l'impérialisme et le colonialisme en considérant l'internationale ouvrière comme son alliée naturelle. Ainsi furent : Ahmed Soekarno d'Indonésie, Gamal Abdel Nasser d'Egypte et, dans une moindre mesure, Ahmed Sékou Touré de Guinée, Modibo Kéïta du Mali et Kwamé Nkrumah du Ghana.

Quant à l'intellectuel petit bourgeois, il n'est pas, de prime abord, un progressiste, un révolutionnaire. Il est bourgeois, parce que ses acquis intellectuels, matérialisés par les diplômes universitaires, en particulier, lui permettent de disposer de ressources lui facilitant l'adoption d'un mode de vie bourgeois. Il est petit parce que, à la différence du bourgeois, il ne possède pas de moyens de production, atelier ou usine, par exemple, lui permettant d'exploiter le travail d'un prolétaire.

Les collaborateurs d'Alioune Diop sont considérés par les organisateurs du Congrès de Tachkent comme des intellectuels petits bourgeois parce que, figurent parmi eux, des hommes comme Frantz Fanon, Richard Wright, Aimé Césaire… Mais, pour les Soviétiques et les intellectuels nègres d'obédience marxiste, Senghor est un intellectuel petit bourgeois qui reste

[1] GARAUDY (R.).- ***Lettre à Aimé Césaire*** in **L'Humanité**, numéro du 2 novembre 1956.

fidèle à sa classe. C'est la raison pour laquelle les relations entre la République du Sénégal et l'URSS, si elles ont existé, elles n'ont pas eu la même intensité que ce dernier pays a noué avec certains Etats africains comme le Mali.

Du reste, poète et penseur, Senghor ne pouvait pas faire le voyage de Moscou, ayant su se garder de l'écueil auquel se heurtèrent bon nombre d'intellectuels français dans ces années 1940-1950. En effet, il l'aurait voulu que la formulation de la théorie du réalisme socialiste l'en aurait empêché : pour Senghor, la poésie authentique comme toute création littéraire a, pour fondement, la liberté du créateur, poète ou artiste, pour le réalisme socialiste tel que formulé par Jdanov avec l'approbation de Staline, les exigences de la révolution l'emportent sur la liberté du créateur d'où cette condamnation du jdanovisme par Malraux lors d'un congrès regroupant, en 1934, des écrivains et des artistes révolutionnaires à Moscou : « L'image de l'URSS que nous en donne sa littérature l'exprime-t-elle ? Dans les faits extérieurs, oui. Dans l'éthique et la psychologie, non. La confiance que vous faites à tous, vous ne la faites pas toujours assez aux écrivains… Si les écrivains sont les ingénieurs des âmes n'oubliez pas que la plus haute fonction d'un ingénieur, c'est d'inventer. L'art n'est pas une soumission, c'est une conquête, conquête sur l'inconscient presque toujours, sur la logique très souvent. Le marxisme est une conscience du social, la culture la conscience du psychologique ».[1]

Ainsi, quand Staline et son ministre Jdanov faisaient de la question culturelle une dépendance de la politique, Senghor sera partisan du fait que seule une culture affranchie de tout dogme politique est susceptible de s'épanouir, de se fortifier pour exprimer l'homme. La différence établie par Malraux entre « conscience du social » et « conscience du psychologique » est une différence chère à Senghor qui, comme pour justifier que la culture est au-dessus de la politique et, par conséquent, ne doit pas lui être soumise, écrit :

[1] Cité par Jean Lacouture. **Malraux une vie dans le Siècle**. Paris, Le Seuil, 1974, page 171.

> *Or donc Marx, avant Lénine, a fait la différence entre croissance et développement. Dans un manuscrit posthume intitulé* ***Le travail aliéné*** *et publié dans* **la Revue socialiste**, *le fondateur du « socialisme scientifique » en a développé l'idée, en montant que la croissance économique, si elle permet de satisfaire les « besoins animaux » - manger et boire, se vêtir et se loger – n'était qu'un moyen pour atteindre la fin ultime de l'homme, dont l'activité générique et comme l'accomplissement est de créer des œuvres d'art en vue d'en faire des nourritures pour lui-même et pour les autres hommes, ses frères. [1964 : 58].*

Dès la création de la revue **l'Etudiant noir**, Senghor et ses compagnons qui allaient lancer le mot d'ordre de négritude, se démarquant de leurs devanciers, Etienne Léro et son groupe de **Légitime défense**, ont choisi d'accorder la primauté au culturel sur le politique. Et, par conséquent, ils ne pouvaient, en aucun cas, subordonner leur art à un quelconque diktat idéologique.

Cela n'empêchera pas tout de même qu'il y ait une présence de Senghor en ex Union soviétique, même si, en France, ses œuvres ne bénéficieront d'aucune diffusion pour les médias prosoviétiques, contrairement à celles de son ami Césaire.[1]

C'est au lendemain de la Seconde Guerre que Césaire et Senghor ont commencé à mener une action politique. Pratiquement, à leur corps défendant, les deux poètes se sont exprimés sur la question. Cependant, il est à noter qu'avant 1945, Césaire, de retour à la Martinique en 1939, avait adhéré au Parti communiste français, ce que, du reste, Senghor lui reprochera[2]. « Tombé en politique », Senghor saura préserver sa liberté de manœuvre et son indépendance d'esprit. Cela sera la raison fondamentale de sa rupture d'avec la SFIO. Et c'est en étant fidèle à cette ligne qu'il se refusera à assister au congrès de Tachkent, les organisateurs n'ayant pas réussi à se mettre d'accord avec Alioune Diop sur les modalités de participation des écrivains africains.

Or, comme déjà mentionné plus haut, malgré l'échec de leur contact avec Alioune Diop, les Soviétiques choisissent de maintenir les rapports avec ces écrivains. Dans le cadre de ces rapports à maintenir, Mirzo Tursun-Zadé, de retour à Conakry, après avoir pris contact avec la

---

[1] Cf. FONKOUA (R.).- **Aimé Césaire**. Paris, Editions Perrin, 2010, page Les relations entre Césaire et le PCF avant la rupture. Après la rupture, Césaire sera frappé d'ostracisme par les revues liées au PCF au contraire de René Depestre qui lui continuait à être membre du Parti.

[2] Cf. ***Lettre à un poète*** in **Œuvre poétique**, pages 13-14.

réalité sur le terrain, préconise : « Il faut donc penser à quelque chose pour renforcer nos positions, afin que ce pays prenne le droit chemin, parce que le peuple est encore pur, pour qu'on lui donne une éducation correcte et des lumières.

« Pour ce qui est de la propagande, je considère qu'il faut toujours agir très résolument, très efficacement et, après avoir étudié le pays, faire preuve de flexibilité par rapport à ce qu'on voit. Par exemple, dans le cas présent, il ne faut jamais oublier le tempérament africain. »[1]

Ces lignes datent d'avril 1960. Tursun-Zadé recommande « résolution », « efficacité » mais également « flexibilité ». Cette recommandation n'était pas de mise avant la conférence de Conakry. Au contraire, à la suite du Congrès de Tachkent, il y eut, comme le constate Constantin Katsakioris, « interaction » entre « internationalisme prolétarien, panafricanisme et négritude » ; laquelle « interaction produisit surtout l'effet contraire : pousser les responsables des relations soviéto-africaines à se replier dans une attitude de plus en plus rigide face aux intellectuels africains « nationalistes bourgeois » et à adopter un discours polémique contre l'idéologie dominance en Afrique, « le panafricanisme » ou socialisme africain. »[2] En réalité, contre le panafricanisme et la négritude, tous deux présentés comme théories racistes.[3]

Mais ce que les Soviétiques concevaient le moins chez Senghor, c'était sa volonté de procéder à une lecture négro-africaine du marxisme. Ainsi, à propos de la négritude et du socialisme africain, va s'instaurer une correspondance entre le directeur de l'Institut Africain de Moscou, Potehin, et Senghor. A l'accusation du racisme portée contre la négritude, le penseur sénégalais objecte :

> *Je le répète encore une fois : la « négritude n'est pas du racisme. Nous considérons que toutes les races, tous les continents, tous les peuples apportent leur contribution à la civilisation mondiale. La négritude est l'ensemble des valeurs culturelles du Monde Noir. Le système soviétique ne dénie pas les éléments permanents de la culture russe, et cela est juste. Nous aussi, de notre*

[1] Ce conseil a dû ne pas être suivi par les Soviétiques : leur propagande maladroite provoquera, en 1963, l'expulsion de leur ambassadeur à Conakry, D.S. Solod ; incident diplomatique que Katsakioris commente en ces termes : cette expulsion « marqua une prise de distance du régime de Sékou Touré à l'égard de Moscou, mais signifia aussi qu'il ne fallait accorder confiance à des régimes ou à des leaders qui ne se déclareraient pas résolument pour le socialisme scientifique. Il fallut un déplacement spécial d'Andrei Gromyko pour que soient rétablies les relations diplomatiques.

[2] En réalité, il existe une différence entre le panafricanisme et le socialisme africain.

[3] A ce propos, Katsakioris écrit : « Potehin avait le premier alerté ses collègues contre le panafricanisme, qu'il voyait comme une sorte de gandhisme, une idéologie anticommuniste.

> *côté, en construisant le socialisme africain, nous sommes conséquents avec les éléments qui composent la civilisation négro-africaine traditionnelle.*
>
> *Le peuple russe a donné sa propre interprétation du marxisme en s'appuyant sur la nature de la réalité russe. De notre côté, nous voulons interpréter le marxisme en nous appuyant sur la réalité négro-africaine.*[1]

Toute cette polémique avait, comme fondement, le fait que : « Pour Senghor comme pour Potehin, négritude et marxisme-léninisme, socialisme africain comme socialisme soviétique étaient en effet des idéologies diamétralement opposés. » A partir de cet instant, les positions se fissurent avec, d'un côté, les idéologues soviétiques incapables de concevoir qu'il puisse y avoir une idéologie révolutionnaire autre que le marxisme-léninisme[2] et, de l'autre, les intellectuels négro-africains soucieux de préserver, à travers la négritude, leur indépendance culturelle et, à travers le socialisme africain, leur indépendance idéologique. Une telle situation inspira à Potehin une violente sortie contre Senghor et Césaire. Dans ce que Katsakioris présente comme « un article-testament publié en 1964, quelques mois avant sa mort, il écrit : « La vision sociale de la plupart des intellectuels africains, qui constituent la force motrice dans la plupart des pays africains à cause de la faiblesse de la classe ouvrière et de la bourgeoisie, est marquée par l'éclectisme, un étrange mélange d'opinions différentes, voire contradictoires et, au fond, idéalistes pour la société, les lois de son développement et le monde intérieur de l'homme. »[3]

Ce qui inspire Potehin, c'est ce que Senghor dénonce à travers l'expression la dictature de la raison et les lignes qui suivent, extraites de la Préface pour les **Contes de l'Ouest africain**, bien que datant de 1955, peuvent servir de réplique.

---

[1] Extrait d'une lettre de « L.S.Senghor à I. Potehin (copie) en russe, 18 janvier 1961 », note de bas de page de Katsakoris.

[2] « Face ce qu'il décrivait comme une faillite de l'intelligentsia africaine, incarnée par Senghor et Césaire, et face au caractère irréaliste et trompeur, voire raciste et nationaliste du panafricanisme et de la négritude, Potehin était amené à soulever ouvertement la question majeure de la « raison d'être » des idéologie africaines dans le contexte de la guerre froide : « L'indépendance idéologique est-elle possible ? » Bien que la question ne fût que rhétorique, la réponse était emblématique : « L'effort pour mener une politique d'indépendance idéologique ne peut signifier en pratique qu'une chose : empêcher la diffusion des idées socialistes et renforcer les idées bourgeoises. » (Cité par Constantin Katsakioris).

[3] L'article en question, publié pour la première fois dans la revue **Kdihunist**, en 1964 et dans la revue **African Problems** possède une version anglaise avec, comme titre : « Pan-Africanisim and the struggle of the two ideologies ».

> *En vérité, par-delà les formules qu'aucun démocrate ne récusera, se pose le seul problème, celui de la* ***liberté*** *de l'homme. Liberté politique certes, mais comme moyen de libertés plus concrètes : liberté économique, je veux dire démocratie sociale et liberté culturelle. Le pire des colonialismes, c'est la dictature de la raison et de la technique européenne. Je parle de l'Europe totale et totalitaire, qui n'est pas limitée, à l'est, par la ligne de l'Oder-Neisse.* [1964 : 177].

En définitive, « si, grâce à la persévérance politique de « la conquête des coeurs et des esprits », comme le note Katsekioris, « le conflit put être évité, la lune de miel était bel et bien révolue. » De guerre lasse, les Soviétiques finiront par renoncer à vouloir embrigader la Société Africaine de Culture dont les ténors, Senghor, Césaire et Alioune Diop tinrent constamment à prendre leurs distances vis-à-vis de l'internationalisme afro-asiatique mis sur pied par les Soviétiques pour servir leur politique hégémonique.

Le conflit n'eut pas lieu. Et, « en dépit de leurs réserves à la théorie de la négritude », les Soviétiques « testèrent les limites de l'entente, exprimant leur admiration pour la « contribution (de Senghor) à la littérature mondiale » et l'invitant par un voyage en URSS à resserrer les liens culturels. »

Après l'accession du Sénégal à l'indépendance, Senghor fut invité à visiter l'Union Soviétique. L'invitation date de février 1961. Ce ne sera qu'en 1968 qu'il consentira à se rendre en visite officielle au pays des Soviets. Tout était prêt pour ce voyage qui aurait permis au penseur sénégalais d'établir le parallèle entre « *russité* et négritude » avant de visiter, par la suite, la très catholique Pologne. Le cours des événements en décida autrement. Il y eut le « Mai 68 » de Dakar, cette violence révolte des étudiants appuyée par les syndicats et qui, comme en France, faillit emporter le régime. Réagissant d'une main de fer contre la sédition, Senghor désigna ses acteurs par l'expression : « le parti de l'étranger ». A n'en pas douter, pour lui, une puissance étrangère soutenait l'agitation et cette puissance étrangère était l'Union Soviétique. Aussi, une fois le calme revenu, le voyage en URSS et en Pologne fut rejeté aux calendes grecques. Six années plus tard, Senghor visitera la République Populaire de Chine et la République Populaire de Corée, occasion de rendre hommage à deux dissidents du marxisme-léninisme, deux révisionnistes selon la terminologie en vigueur au Kremlin, à l'époque : Mao Tsé-toung et Kim il Sung. [1]

---

[1] Annuler un voyage en URSS et en Pologne et se rendre en Chine et en Corée du Nord, voilà qui peut paraître comme un camouflet pour les Soviétiques. En réalité, le faisant, Senghor ne choisissait pas entre deux formes de

Dans ses rapports avec les pays du bloc de l'Est, Senghor sut, se différencier de Houphouët-Boigny. Ce dernier a dû garder un très mauvais souvenir des années qu'il passa apparenté, comme chef de file du RDA, au PCF. Après les indépendances et jusqu'à son décès survenu en 2002, il n'entretint aucun contact diplomatique avec ces pays. Senghor fit preuve, à la fois, d'ouverture et de prudence. Les Soviétiques se méprenaient sur son compte, l'assimilant à un intellectuel petit bourgeois auteur d'une idéologie aux relents racistes. Lui ne se méprenait pas sur leur compte, les connaissant totalitaires et dogmatiques. Pour cette raison, il souscrit aux échanges d'ambassadeurs, signa même avec ces partenaires « venus du froid » un important accord de pêche, mais les surveilla de près afin de se prémunir de leur propagande, comme permettent d'en attester ces lignes de Kastakioris : « L'activisme des Soviétiques pour organiser l'entente afro-asiatique inquiéta les écrivains de la négritude, qui cherchèrent à contrôler les échanges culturels et à empêcher les Soviétiques d'intervenir dans leur champ intellectuel. Senghor signifia clairement à l'Union des écrivains soviétiques qu'il choisirait, lui-même, les jeunes écrivains sénégalais qui, dans le cadre des échanges culturels, iraient en URSS. » [1]

En définitive, si, sur les plans politique et idéologique ce fut la défiance, sur le plan culturel, les Soviétiques vont s'intéresser à l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor et l'article ***Surréalisme et poésie négro-africaine*** est une illustration de cet intérêt.

Comme déjà vu ci-dessus, la Conférence de Tachkent, en 1954, a offert aux Soviétiques, l'occasion de découvrir les poètes noirs d'expressions française, anglaise ou portugaise. Vingt-cinq années après Tachkent, les éditions Sciences de Moscou publient un recueil d'articles regroupés sous le titre **Corrélation des littératures africaines et des littératures**

---

totalitarisme. Il entendait plutôt renforcer son propre choix d'une relecture négro-africaine de Marx et de Lénine, de s'inscrire dans une dissidence positive : il y a eu le titisme en Yougoslavie, le maoïsme en Chine, le djoutché en Coré du Nord, trois versions du marxisme-léninisme adapté à des situations particulières. Le socialiste africain de Senghor, à son tour, devait être compris comme une adaptation du marxisme-léninisme, ce que les Soviétiques ne pouvaient pas admettre, ne pouvaient tolérer car comme le fait remarquer, à juste titre, Constantin Katsakioris : « il y avait plus grave : la désacralisation du marxisme par Senghor et sa réappropriation pour l'élaboration d'une idéologie destinée à l'Afrique ouvraient une brèche nouvelle dans l'édifice théorique du socialisme soviétique. Après le titisme et le maoisme, le marxisme d'Afrique ou d'ailleurs menaçait de « provincialiser » la « patrie du socialisme ». Le marxisme « orthodoxe », ce marxisme supérieur dont l'URSS s'arrogeait le monopole, était ainsi directement contesté et démonté par Senghor. L'existence même du marxisme africain et l'écho qu'il trouvait en revendiquant le droit d'offrir une meilleure alternative au marxisme soviétique faisaient de ce dernier un marxisme parmi d'autres, voire inférieur quant à son aptitude à servir la société africaine. »

[1] Citation de Katsakioris extraite d'une lettre de « L.S. Senghor à B. Kerbabaev (copie en russe), 05.01.1961. RGALI… »

mondiales. [1] Le texte est en russe, ce qui, en soi, constitue un obstacle majeur que nous avons surmonté en requérant auprès d'un professeur de langue russe, une traduction en français des parties où il est question de Senghor. Les dix essais que rassemble l'étude constituent l'unique corpus, et corpus bien mince, sur lequel nous avons eu à travailler. Le poète Senghor y est abordé à deux reprises : d'abord, dans la préface, ensuite, dans le texte ***Surréalisme et poésie négro-africaine***. Les deux textes sont du même auteur : I.D. Nififorova, le premier constituant une introduction, très sommaire, au second.

L'introduction fait constater qu'il existe « des rapports entre la poésie moderne, celle des îles antillaises et celle dite de la zone francophone de l'Afrique tropicale. L'auteur y débat de la définition morale de la méthode poétique des pays d'Afrique tropicale, dans la littérature étrangère, comme appartenant au surréalisme. Ensuite, elle étudie les causes et les véritables dimensions de l'influence du surréalisme sur la création artistique des auteurs africains ; et qui est perçu par les auteurs français, mais pas directement. Cela se passe surtout avec l'examen des poètes antillais (martiniquais) ».

La citation appelle des précisions sur la terminologie employée laquelle dénote, de la part de l'auteur, l'appartenance à un monde autre que le monde francophone. Ainsi, par « poésie moderne », il faut entendre ce que Senghor nomme « nouvelle poésie nègre de langue française » ; les « îles antillaises » et « la zone francophone de l'Afrique tropicale » renvoient aux Antilles françaises, dont la Martinique, en particulier et à l'Afrique occidentale sous domination française ; « la littérature étrangère » désigne la littérature française, par opposition à la littérature négro-africaine.

Ensuite, comme dans toute introduction bien construite, la citation donne les grandes lignes du projet de son auteur, les articulations de son essai. Celles-ci sont au nombre de deux : les relations entre deux littératures bien distinctes l'une de l'autre, quoique toutes deux produites en langue française et, cela, en un moment bien déterminé ; les raisons pour lesquelles il y a eu influence du surréalisme français sur la nouvelle poésie nègre de langue française, en particulier, sur la poésie antillaise, sous entendue, martiniquaise et, plus précisément, césairienne.

[1] Académie des Sciences de l'URSS, Institut de Littérature Mondiale A.M. GORKI, Moscou 1975.

L'introduction se termine par un constat déduit de ce qui est formulé dans la citation : « Dans le présent article, il est prouvé que l'œuvre d'éminents écrivains du Tiers-monde (Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Gérard Félix Tchicaya U'Tamsi et autres) ne saurait se limiter au cadre de l'esthétique surréaliste. En d'autres termes, s'il y a eu influence du surréalisme sur la poésie négro-africaine des années 1930-1950, cette influence ne doit pas être exagérée ».

Quant à l'article, sa lecture éclaire sur les relations entre la négritude et les raisons pour lesquelles ses militants se sont intéressés au surréalisme, sur la poésie de Césaire et sur celle de Senghor. Rédigé en 1975, soit près de trente années après que les poésies de la négritude eurent accédé à la notoriété, il débute en faisant état d'une restriction quand il est question de l'étude de la poésie négro-africaine d'expression française. Généralement, les études ramènent cette poésie aux seules œuvres de Senghor, de Césaire et de Damas ; d'où sa remarque « L'œuvre des poètes des anciennes colonies d'Afrique tropicale et des îles antillaises est assez souvent étudiée, non seulement par les chercheurs africains mais aussi par les chercheurs occidentaux comme unique poésie négro-africaine en langue française. » Une telle restriction passe sous silence tout ce qui a été réalisé en matière de création poétique avant la naissance du mouvement de la négritude comme elle ignore les œuvres qui ont été produites hors de France.

Cette restriction est la conséquence d'un point de vue qui se décèle notamment chez Lylyan Kesteloot et qui assimile la poésie négro-africaine française à une sécrétion de la négritude : « En effet, la célèbre conception de la négritude a servi de fondement théorique pou une telle approche qui a proclamé l'unité de la méthode créatrice de tous les artistes de la race nègre ». Et ce bref commentaire sur la négritude débouche sur la distinction à établir entre surréalisme négro-africain et surréalisme européen. L'on sait que les poètes de la négritude, comme du reste, le groupe de **Légitime défense** ont proclamé leur reconnaissance envers le surréalisme.

Si Césaire n'a pas entretenu de débat sur la question, se limitant uniquement à produire des textes de facture surréaliste, Senghor dont l'écriture est loin d'être surréalisme, s'est longuement prononcé sur ce qui établit une différence entre les deux formes de surréalisme, estimant qu'en la matière : « cette méthode définit la théorie fondamentale sur la négritude de Léopold Sédar Senghor comme africaine ou authentique à la différence du surréalisme des auteurs européens, empirique, c'est-à-dire dépourvu de tout fondement religieux profond. »

C'est compte tenu de cette différence que le surréalisme n'aura pas les mêmes objectifs pour Breton et pour les poètes nègres : ceux-ci vont le considérer, uniquement, comme une technique. Nififorova fait état de cette opinion des poètes nègres vis-à-vis du surréalisme : ils ne récusent pas l'influence du surréalisme ce qui eut, comme conséquence, ce constat : « La représentation concernant les relations de création des poètes modernes francophones africains et antillais avec le surréalisme français s'est bien consolidée dans la critique littéraire d'autant plus qu'ils ont eux-mêmes parlé plusieurs fois des significations qu'ils ont de l'étape surréaliste ». Cependant, s'il y a eu adhésion au surréalisme, cette adhésion ne fut pas sans réserve : « par exemple, Senghor affirme que la révolution surréaliste offre seulement aux poètes africains la possibilité d'exprimer leur nature de nègre en français ».

A partir de ce moment, l'auteur consacre un développement à la poésie de Senghor comme pour illustrer que ce dernier n'est nullement limité par l'influence au surréalisme. En effet, dans les années de l'entre-deux guerres, les préoccupations des surréalistes français étaient différentes de celles des poètes de la négritude. Les premiers se préoccupaient d'écritures automatiques, d'exploration du subconscient. Les seconds sont préoccupés par des réalités concrètes, d'où la remarque : « La poésie des pays d'Afrique tropicale bien que socialement teintée et née d'une pratique révolutionnaire est tellement sortie du cadre de l'esthétique surréaliste que Senghor trouva nécessaire de procéder à une série de restrictions. » Ce ne sont pas seulement des restrictions qu'il formule. Tout en conservant le mot de « surréalisme », il lui attribue une nouvelle dimension dans la mesure où « il introduit la notion de surréalisme africain et affirme particulièrement que l'écriture automatique ne convient pas aux temps actuels, ce qui détruit la conception surréaliste de l'art poétique moderne négro-africain ». Tout cela pour aboutir à l'idée selon laquelle, « dans la poésie de Senghor, qui est issue du surréalisme, l'enfilement des groupes associatifs demeure évident (…) ils sont concrets, pittoresques, détaillés. »

Enfin, à la fin de l'article, amorçant la conclusion, Nififorova écrit, comme pour bien souligner que ce qui constitue le fondement de la poésie de la négritude donc, celle de Senghor, ce n'est point qu'elle ait illustré le surréalisme, c'est plutôt, dépassant le cadre strict de l'influence surréaliste, qu'elle s'est faite l'expression des préoccupations d'une communauté d'hommes déterminée, les Noirs : « Les années quarante et cinquante sont plus spécialement devenues en Afrique, l'âge d'or de la poésie révolutionnaire romantique

francophone et se trouvent apparemment en conformité avec la loi conçue pour la littérature de combat de la période de la lutte de libération tout comme son influence propagandiste repose sur la précision de l'évaluation et sur la caractéristique nette d'idées opposées (liberté – oppression, compagnons de lutte engagés pour un combat légitime – ennemis injustes et cruels. »

En définitive pour un texte rédigé par une soviétique, l'on ne manque pas d'être surpris par le souci d'objectivité dont elle a su faire preuve si l'on sait qu'avec les régimes totalitaires toute critique est dogmatique. Après avoir cerné les relations entre le surréalisme français et la poésie de la Négritude, Nififorova met en exergue l'originalité de cette poésie en s'appuyant sur les déclarations de Senghor à propos du surréalisme, sur sa poétique et sur les thèmes développés par les poètes négro-africains dans le courant des années 1940-1950. L'article, quoique sommaire dans ses analyses ne manque pas de pertinence et le lecteur se trouve même informé sur ce qui, ultérieurement, bon nombre de poètes nègres dont les Congolais Tchicaya U'Tamsi et Jean Baptiste Tati Loutard reprocheront à Senghor : le fait d'avoir tiré de la négritude une esthétique et de vouloir l'imposer à tous les créateurs nègres, artistes comme écrivains. En effet, se prononçant sur « la méthode surréaliste dans la poésie des colonies françaises », elle écrit : « Une recherche critique de la question sur la méthode utilisée par les poètes francophones d'Afrique tropicale s'avérera nécessaire, puisque l'absence de solutions aux problèmes théoriques de développement de la poésie africaine qui se dissimule derrière la phrase commune sur les fondements immuables de l'esthétique négro-africaine constitue déjà un véritable obstacle dans la pratique créatrice de beaucoup d'hommes, principalement des jeunes auteurs du continent noir ».

CONCLUSION

L'examen de la réception de Senghor en ex Union Soviétique nous a amené à élargir un cadre pour examiner comment ce vaste pays qui a existé trois quarts de siècle durant avant de disparaître, a découvert et intégré les œuvres des écrivains négro-africains. Ce qui est sûr, c'est que, entre intellectuels négro-africains et soviétiques, il y a eu attrait réciproque : ceux-là admirant un modèle de développement dont ils pourraient s'inspirer ; ceux-ci estimant qu'ils ont tout intérêt à intégrer les intellectuels nègres dans leur stratégie hégémoniste.

Deux textes nous ont facilité le développement sur la question : celui de Constatin Katsakioris et celui de I.D. Nififorova. Katsakioris nous a fait cerner la manière dont le contact a été établi entre les écrivains d'Afrique noire et le régime soviétique tandis que Nififorova, se fondant sur ce que furent les relations entre surréalisme et poésie de négritude, informe sur l'originalité de cette poésie qui tien moins de la pratique de l'écriture automatique que d'une poétique et d'une thématique qui lui sont propres.

Il ressort de l'étude de ces deux textes que, si les relations avec les autorités culturelles soviétiques ne furent pas des meilleures, la préparation du Congrès de Tachkent a permis de révéler au public soviétique l'existence d'une poésie autre que celle à laquelle il était habitué. Et, en Senghor, ils ont découvert : un théoricien un poète romantique mais, aussi, un poète engagé.

ANNEXE X
EN MARGE DE LA RÉCEPTION EN EX UNION SOVIÉTIQUE : RÉCEPTION EN POLOGNE

La Pologne fut, de 1945 à la chute du Mur de Berlin, une démocratie populaire, un de ces Etats vassalisés par Staline et regroupés au sein du Pacte de Varsovie pour faire contrepoids à l'Europe occidentale alliée des Etats-Unis au sein du Traité de l'Atlantique Nord (OTAN). Mais la Pologne fut une démocratie populaire atypique. Si le pouvoir politique y était détenu par un parti politique d'obédience marxiste-léniniste, le Parti ouvrier unifié polonais (Poup), contrairement à ce qui s'observait dans les autres démocraties populaires, le peuple y jouissait d'une grande liberté pour pratiquer sa religion : le catholicisme. Et, à travers cette religion, manifestait son hostilité envers le communisme athée, cultivait une certaine liberté d'expression. Cette liberté d'expression ne doit pas être étrangère à l'ouverture du pays sur ce qui se passait ailleurs, donc à la littérature produite dans les anciennes colonies françaises.

D'après Constantin Katsakioris, les Soviétiques ont découvert cette littérature à l'occasion de la Conférence de Tachkent, en 1958. Dix ans auparavant, les Polonais avaient découvert Aimé Césaire. C'était en 1948, à l'occasion du Congrès mondial des Intellectuels pour la Paix qui eut lieu à Wroclaw. Césaire, à l'époque, député à l'Assemblée nationale française sur l'étiquette du Parti communiste français participa aux assises. L'académicienne Halina Hanna Bobrowska se le rappelle, vingt-huit années après et, à ce propos, introduisant une étude sur la poésie de Senghor écrit : « De même, il convient de rappeler qu'Aimé Césaire est venu en Pologne pour le Congrès mondial des Intellectuels, à Wroclaw, dès 1948. La voix du poète noir donna alors aux débats sur le colonialisme une authenticité et une importance particulière. »[1] Et de poursuivre, en note de bas de page : « J'ai évoqué l'intervention d'Aimé Césaire au Congrès de Wroclaw dans un article intitulé « Aimé Césaire – chantre de la grandeur de l'Afrique » publié dans **Présence africaine**, n°59, 1996 ». Cette révélation date de 1976.

1976 est marquée, dans l'histoire de la littérature négro-africaine, par la célébration du soixante-dixième anniversaire de Léopold Sédar Senghor. Fidèle à sa ligne de conduite faite de modération en toute chose, voire de modestie, l'homme, auréolé de prestige, demande que

[1] **Hommage à Léopold Sédar Senghor. Homme de culture**. Paris, Présence africaine, 1976, page 350.

l' événement ne donne pas lieu à un culte de personnalité et propose de le célébrer en organisant un colloque international. Ce sera le colloque « Culture et Développement » qui eut lieu à Dakar dans le courant du mois d'octobre. S'associant à l'événement, **Présence africaine** élabore un numéro spécial : **Hommage à Léopold Sédar Senghor, homme de culture**. Participe à l'élaboration de ce numéro, Halina Hanna Bobrowska, membre de l'Académie polonaise des Sciences, avec, en guise de contribution, un texte de seize pages intitulé : ***Sur le chemin de la pensée senghorienne en Pologne***. [1]

Le texte fait découvrir une Polonaise, une ressortissante d'un pays de l'ex bloc de l'Est, dûment informée dans ce qui se passe en matière de littérature négro-africaines. Ses sources sont, outre les poèmes de Senghor : ***Le mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française***, de Léon Fanoudh-Siefer, ***L'apport de la culture africaine à la civilisation universelle*** de Roger Garaudy[2], le « compte rendu du livre de St. Adotevi : **Négritude et négrologues** de Marc-Vincent Howlett, dans Présence africain, n°86, 1973, **Les idéologies négro-africaines** de L.V. Thomas, ***Orphée noir*** de Jean-Paul Sartre. Elle-même est l'auteur d'une étude sur l'Afrique, ***L'Afrique noire à la recherche d'une voie d'avenir***[3] dont elle précise l'objet en ces termes : « J'ai tenté de présenter la Négritude à la lumière des opinions et des jugements portés sur elle, depuis l'exaltation de son contenu - Congrès des Ecrivains et des Artistes noirs à Paris, en 1956 – jusqu'à la contestation de son rôle – 1er Festival panafricain de la Culture, à Alger, en 1966.

Avec son étude ***Sur le chemin de la pensée senghorienne en Pologne***, l'académicienne Halima Hanna Bobrowska édifie sur trois points : la connaissance qu'elle possède des lettres françaises, l'intérêt qu'une couche de l'intelligentsia polonaise porte à l'Afrique, son approche de la négritude et de la poésie senghorienne.

I. LES RELATIONS DE L'AUTEUR AVEC LES LETTRES FRANÇAISES ET, PAR-DELÀ LES LETTRES FRANÇAISES, AVEC LES PENSEURS FRANÇAIS. DU ROMAN COLONIAL A LA POESIE NEGRO-AFRIQUE : IMAGES CONTRASTEES DE L'AFRIQUE EN POLOGNE

Bobrowska découvre l'Afrique noire grâce à la littérature française, plus précisément, grâce au roman colonial. Cette découverte ne fut pas celle de la réalité, mais de ce qu'elle nomme

[1] Idem. Pages 349 – 373. Toutes les citations de Halima Hanna Bobrowska seront tirées de cette étude.
[2] In **Présence africaine**, n°85, 1973, pages 114-124.
[3] Etude publiée dans la revue **Przeglad Socjologicny**, n° spécial, tome XXVI, 1975.

« les faux mythes » ou, encore, « les stéréotypes ». Cela, parce que les écrivains coloniaux, pour les besoins de la cause, [1] donnaient de l'Afrique une image déformée. Elle s'en rendra compte plus tard et, à propos de ce premier contact avec l'Afrique noire, elle écrira : « Nous avons pris l'habitude, en Pologne, d'identifier l'Afrique avec l'exotisme. La littérature coloniale, autrefois largement répandue en Pologne y a contribué pur beaucoup. Elle a pesé sur les idées que l'on se faisait sur l'Afrique depuis Mérimée, Joseph Merly, à travers l'œuvre de Jules Verne et, surtout, celle de Pierre Loti, dont les romans traduits en langue polonaise, y compris **Le roman d'un Spahi**, était très populaire. Ainsi, les lecteurs polonais acceptaient inconsciemment des stéréotypes de pensée engendrés par la littérature coloniale, dont l'explosion, au lendemain de 1870, est définie par Léon Fanoudh-Siefer comme le « temps du mépris ». Fanoudh-Siefer rend Loti en grande partie responsable des faux mythes à propos de l'Afrique, mythes où le Sénégal tenait une si large place ».[2]

---

[1] Le roman colonial « dont l'explosion » se situe « au lendemain de 1870 répondait à un besoin précis : amener les Français à concevoir l'expansion outre-mer comme un dérivatif aux conséquences de la défaite de Sedan et, à travers cette expansion, « présenter de manière convaincante », comme l'a écrit Janos Riesz, « l'aristocratie à couleur blanche, seul titre de noblesse dans les colonies. » (cf. « **Astres et Désastres ». Histoire et récits de vie africaine de la Colonie à la Postcolonie.** Page 96).

[2] Ces lignes de Bobrowska nous donnent l'occasion de lever l'équivoque entre deux types de romans qu'elle semble confondre : le roman exotique dont les origines remontent au XVIè siècle et qui valorise et le roman colonial qui dévalorise ; Mouralis et Riesz aident à lever cette équivoque.

A propos des « textes exotiques », l'auteur de **Littérature et Développement** écrit ; « Relèvera de cette catégorie tout texte dont l'introduction – et la valorisation – d'un nouvel espace physique et humain, résolument éloigné, a pour conséquence d'opérer, selon les modalités, et à un degré évidemment très variables, une remise en cause de l'héritage culturel et littéraire de la société – ou de la classe – à laquelle appartient l'auteur du texte en question (…) Le texte exotique se constitue ainsi à partir du moment où l'on s'avise qu'il n'est plus possible d'écrire comme on le faisait jusqu'alors, en se fondant sur les seuls éléments de la tradition culturelle dont on relève et où l'on estime qu'il convient désormais de chercher ailleurs que dans sa propre société les réponses de tous ordres (…) que l'on se pose et auxquelles celle-ci n'apporte plus de solutions satisfaisantes. (Op. cit. Pages 258-259).

Ainsi, Mouralis fait découler l'exotisme, en matière de littérature, de ce qu'il nomme « une tension, ou, si l'on préfère, une distance critique qui s'établit pas rapport à une tradition culturelle ou littéraire. » (Op. cit. Page 259). La conséquence d'une telle pratique est que, « par le biais de l'exotisme (…) une culture commence à prendre conscience qu'elle n'est plus seule au monde et qu'elle peut tirer plaisir et profit en contemplant d'autres horizons que ceux auxquels elle est habituée et en se mettant à l'écoute d'autres voix que les siennes, même si celles-ci sont en partie le fruit de son imagination. (Ibidem).

Si tel est l'exotisme, il en va autrement de la littérature coloniale qui, toujours selon Mouralis, « fait son apparition au moment où, dès les débuts de la IIIè République est mis en place le système colonial moderne fondé sur l'exploitation des ressources naturelles des pays dominés. » (Op. cit. Page 272). La différence entre les deux formes de littérature résulte, en premier lieu, du statut de leurs auteurs respectifs et, en second lieu, de la nature des textes produits.

Bobrowka a fait état de l'influence du roman de Pierre Loti, **Le roman d'un Spahi** sur la première perception que les Polonais ont eue de l'Afrique. L'Allemand Janos Riesz aide à comprendre les raisons de cette perception négative quand, à propos du roman en question et, particulièrement, des personnages, il écrit : « Jean Peyral, le spahi (soldat de la cavalerie coloniale) protagoniste du roman de Pierre Loti, reflète assez bien les ambivalences historiques de la situation. Les actions militaires ont peu de place dans le roman. A l'origine des cruautés sont toujours les indigènes contre lesquels on réagit par des « expéditions punitives ». L'Afrique apparaît, dès le début, comme continent brûlé par un soleil impitoyable, triste et désert, la mort y est omniprésente. Dès le début, en décrivant la ville de Saint-Louis au nord du Sénégal, le narrateur s'exclame : « O tristesse de cette terre d'Afrique »…

Vont contribuer à ruiner cette image négative de l'Afrique, la découverte des écrivains négro-africains et les travaux des africanistes polonais que dette découverte va inspirer.

A l'époque où Bobrowska rédigeait son étude, il n'existait pas encore beaucoup d'africanistes polonais. Deux d'entre-eux ont retenu son attention : Josef Chalasinski et Zygmunt Komorowski. Soulignant le lien entre leurs travaux et la création littéraire négro-africaine, l'auteur écrit : « Il n'est pas surprenant non plus que l'intérêt porté à la création poétique de l'Afrique Noire aille de pair avec les recherches des sociologues polonais sur l'ensemble de sa culture spirituelle. »

Chalasinski apparaît comme le plus grand africaniste polonais. Voici en quels termes Bobrowska le présente, à travers la relation entre sa personne et ses travaux sur l'Afrique noire : « Le problème de la culture de l'Afrique Noire contemporaine a déjà été abordé dans les années cinquante par Josef Chalasinski, éminent sociologue polonais, disciple et continuateur de Florian Znaniecki ». L'homme fait autorité par un livre qui l'impose, **L'Afrique plus proche** qui se situe dans le prolongement d'une série d'études intéressant aussi bien l'Afrique francophone que l'Afrique anglophone. Sur le livre et les différents écrits, l'académicienne précise : « Avant la parution de son livre, écrit en collaboration avec Krystina Chalasinsha, (…), le professeur Chalasinski avait publié un certain nombre d'articles sur l'Afrique dans des revues scientifiques. Il y attirait l'attention du lecteur polonais sur la

---

« Le refus de l'auteur (son incapacité ?) de présenter en détail des aspects de la culture africaine (sénégalaise) a pour résultat son homogénéisation et uniformisation des actions et des personnages. Cela produit « un univers de décors pittoresques où l'existence originale de chaque civilisation est niée par l'uniformité de la situation ». (Astier Loufti)

Et Riesz poursuit, en portant l'éclairage sur « les relations érotiques et sexuelles entre le protagoniste, mâle blanc, et la femme indigène, objet de désir et de conquête, et qui reflète, d'une certaine manière, la puissance coloniale et le pays conquis » (op. cit. Page 99) : « … le premier épisode érotique, l'aventure avec la belle et riche mulâtresse Cora, se termine par la découverte de la trahison de la femme et une maladie qui risque d'être mortelle pour le Spahi. Les rapports avec Fatou Gaye sont caractérisés par une attraction érotique et sexuelle d'un côté, par une répugnance et un dégoût devant le physique « simiesque » de la Noire chez Jean Peyral ; par une soumission totale de la femme noire à laquelle correspondent, de l'autre côté, sa cupidité et ses mensonges ; du côté du maître blanc, cette relation est vécue comme déchéance morale qui s'exprime plus d'une fois par des actes de violence physique (fustigations avec des accents de sadisme).

« La mise en garde, l'avertissement le plus sérieux contre le métissage des races, au niveau du récit sera prononcé à la fin du roman : la longue mort du Spahi, l'assassinat de l'enfant par la mère, le suicide de celle-ci-tous les trois meurent d'une mort cruelle, répugnante, on serait tenté de dire que l'auteur les exécute. L'amour de l'Européen pour la femme exotique que le vieil exotisme exaltait encore est condamné sans appel par le roman colonial naissant. Pour maintenir la hiérarchie des races, faire respecter la supériorité de la race blanche, toute liaison avec la femme exotique est punie de façon exemplaire, expiée par la mort de l'homme blanc, de sa maîtresse et du fruit illégitime de leur liaison. » (Ibidem).

diversité de la vie intellectuelle de l'Afrique Noire suivant qu'il s'agit de pays anglophones ou francophones ».

Le livre paraît en 1965. Le téléphone rouge était déjà installé entre la Maison blanche et le Kremlin, mais l'antagonisme entre l'Ouest et le bloc communiste était encore vif. C'est dans ce contexte que Bobrowska situe le livre de Chalasinski en le présentant comme un ouvrage favorisant le rapprochement entre les hommes sur une terre dont les dimensions ne cessent d'être réduites grâce aux technologies de l'information et de la communication : « Aujourd'hui, la radio et la télévision ont fait éclater les frontières. Du point de vue technologique, celui de la portée de la voix humaine et du regard humain, le monde est devenu un. Il faut donc que les co-habitants du monde se connaissent réciproquement. Le livre **L'Afrique si proche** y contribue ».

L'académicienne développe davantage cette idée en s'appuyant sur le premier chapitre du livre, chapitre intitulé ***L'Afrique contemporaine et la crise de la conscience humaine*** et dont elle dégage la portée en ces termes : « Le premier chapitre de ce livre intitulé « l'Afrique contemporaine et la crise de la conscience humaine » a une importance fondamentale dans la détermination des sources d'intérêt dans le monde pour la nouvelle Afrique. Cet intérêt découle aussi bien de la crise de la conscience européenne, que du besoin d'une reconnaissance réciproque dans un contexte nouveau, après la disparition du colonialisme, un contexte d'égalité entre partenaires et de construction commune de l'avenir. Ce chapitre a conservé sa valeur, comme en témoigne le fait qu'après dix ans il est entré, après avoir été traduit en langue russe, dans un ouvrage collectif consacré aux travaux des africanistes polonais, édité par l'Institut d'Afrique de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S., à Moscou, en 1974 et intitulé : **Histoire, sociologie, culture des peuples d'Afrique**.

En rédigeant **L'Afrique si proche**, Chalasinski avait un but précis : « enregistrer et (…) fixer des données concrètes, utiles aux observations et recherches postérieures ». Pour atteindre cet objectif, il a privilégié « deux thèmes principaux (qui) constituent la trame de l'ouvrage : le thème socio-humain et celui de la conscience historique de l'idée de l'Afrique ».

En ce qui concerne notre travail personnel, les travaux de Chalasinski retiennent l'attention par le parallèle qu'ils établissent entre les productions négro-africaines d'expression française et les productions négro-africaines des anglophones. Chalasinski n'est pas uniquement

spécialiste de Senghor et de Césaire. Il est également l'auteur d'un article intitulé ***Des écrits et de la littérature romancée du Nigéria***[1]. Et, au terme du parallèle qu'il établit entre francophones et anglophones, il déduit la supériorité des premiers sur les seconds, comme le rapporte Babrowska : « Dans ces derniers, l'idée de Négritude, née en dehors du continent, était déjà depuis un certain temps un facteur d'intégration des écrivains noirs de langue française. L'auteur soulignait que : « il n'y a pas de pays dans l'Afrique Noire post-britannique où des poètes, des hommes de lettres, des intellectuels jouent également un rôle de promoteurs en politique, comme c'est le cas du poète-philosophe Léopold Senghor au Sénégal ». Cette idée développée dans un article consacré à « la littérature romancée du Nigéria » sera reprise et développée dans **L'Afrique si proche**, lorsque « l'auteur note et souligne qu' « aucun des pays négro-africains anglophones, n'a eu son Aimé Césaire, ni son Senghor qui, par leurs œuvres poétiques et le concept de la Négritude aient exercé une influence sur la pensée humaniste de l'Afrique entière et au-delà du continent noir ».

Ainsi, convaincu que les grands écrivains nègres, Césaire et Senghor, sont d'une contribution originale à l'histoire de la pensée, Chalasinski va se démarquer des idéologues du Kremlin pour les cerner, non à partir de ce qui a été écrit sur eux, mais à partir de leur originalité. Se gardant de toute lectures idéologique, « tout en suivant attentivement l'évolution de l'Afrique Noire, (il) ne cherche pas à interpréter les événements selon les doctrines étrangères à l'Afrique. Il note, comme pour reconnaître la portée politique de la pensée de Senghor: « D'après Senghor, la nation est l'œuvre de la volonté consciente de l'homme, la volonté animée par l'idée de la nation ; la foi dans sa mission historique fait partie de l'idée de la nation ».

Après avoir rapporté ces propos, Bobrowska va les interpréter à la lumière de la réalité prévalant en Pologne et en partant toujours du livre de Chalasinki. L'interprétation est la suivante : « Ce concept né de l'anticolonialisme peut se comparer, de l'avis du professeur Chalasinski, avec la tradition de la pensée polonaise « étayée sur le fait historique de l'existence d'une nation polonaise sans Etat polonais à l'époque des démembrements » qui a duré 150 ans à peu près. On le rencontre moins dans la littérature sociologique étrangère où la seule étude consacrée à une nation sans Etat propre est celle de Florian Znaniecki : **Modern**

[1] Article paru dans **Przeglad Socjologiczny**, tome XV/2, 1961.

nationalities (éd. University of Illiois, 1952), inspirée principalement de l'histoire nationale de la Pologne ».

Plus intéressant encore est le développement consacré à la pensée de Senghor et à la mise en relation de cette pensée avec celle deux illustres penseurs français, tous deux amis du poète sénégalais[1] Roger Garaudy et Jean-Marie Domenach. Commentant Chalasinsky, Bobrowska écrit : « La mission historique des peuples de couleur dans le monde contemporain – observe Chalasinski – Senghor la voit dans l'édification d'une « civilisation planétaire ».

« La conviction de Senghor que l'Afrique a la vocation de contribuer à la culture universelle en y apportant des valeurs qui participent du monde invisible des émotions et de l'intuition rencontre une compréhension de plus en plus générale dans le monde occidental. »[2]

Comme pour préciser que Garaudy n'est pas le seul penseur français a avoir une pensée similaire à celle de Senghor quand il est question du destin de l'humanité, Bobrowska élargit sa réflexion et crée un rapprochement entre celui-ci et Jean Marie Domenach : « De plus en plus de gens soucieux du destin de l'humanité s'expriment dans le même esprit que Garaudy. Nous avons eu l'occasion en Pologne, en octobre 1975, d'entendre la conférence de M. Domenach, de la revue **Esprit,** intitulée **:** « La contestation de l'Humanisme ». L'avenir de l'humanité présenté par Domenach n'est pas une fiction ; il est annoncé par des phénomènes au milieu desquels nous vivons, surtout par les phénomènes typiques des sociétés « d'abondance et de consommation »[3]

---

[1] L'amitié entre Garaudy et Senghor est tardive. Elle date des années 1970 après que Garaudy fut revenu de son aventure communiste. Les deux hommes, au nom du rapprochement entre les peuples, ont crée l'Université des Mutants sise à Gorée. L'amitié avec J.M. Domenach est plus ancienne et a son fondement dans les relations entre Senghor et l'équipe de la revue **Esprit**. Elle a connu un moment de froid, en 1963, à la suite de la destitution de Mamadou Dia par Senghor, de son procès plutôt politique et de son incercération dans des conditions inhumaines.

[2]C'est pour étayer cette idée que Bobrowska met en parallèle la pensée de Senghor et celle de Garaudy sur l'apport de la négritude à la Civilisation de l'Universel. Garaudy a exposé ses idées dans un article intitulé ***L'apport de la culture africaine à la civilisation universelle***. Bobrowska s'en inspire et écrit : « Dans un article de Roger Garaudy, intitulé « L'apport de la culture africaine à la civilisation universelle », nous lisons :
« … la mise en question des principes sur lesquelles vivent nos sociétés occidentales depuis la Renaissance […] qui ont nié ou détruit toutes les autres cultures, exige aujourd'hui que nous retrouvions ce qui était perdu par le saccage du colonialisme depuis quatre siècles ; les civilisations non occidentales peuvent nous aider à concevoir d'autres rapports entre l'homme et son propre avenir…
« La culture africaine […] nous enseigne que la pensée n'est pas la copie du réel mais la négation et le dépassement du réel. Elle nous enseigne que le réel, ce n'est pas seulement le réel, c'est aussi le possible et sa religion, comme son art, nous communique cette foi merveilleuse que Kierkegeart appelait « la passion du possible. »

[3] « Voici (exposée) à grands traits cette vision » de Domenach : « La dégradation de l'homme se produit par des mécanismes multiples, par sa déchéance dans les choses, ses évasions permanentes, l'intoxication, le ravage des

Bobrowska termine son analyse des considérations de Chalasinski sur Senghor en informant sur la réception du socialisme africain en Pologne, ce même socialisme que, dans les années 1950-1960, les idéologues du Kremlin vouaient aux gémonies. Estimant qu' « il serait difficile de détacher la création de Senghor de sa pensée politico-sociale dont l'expression est, entre autres, l'ouvrage **La voie africaine du socialisme** », elle écrit : « De nombreux intellectuels noirs et des africanistes en dehors du Continent noir ont déjà écrit sur la façon dont son nées, et sur le climat dans lequel se sont développées, les idéologies de l'Afrique. En Pologne, c'est encore Jozef Chalasinski qui, dans son livre **L'Afrique si proche**, se penche sur le processus de la naissance d'une intelligentsia noire, sur la conception d'un socialisme africain, sur le problème de la personnalité africaine ». Et elle illustre ses propos par ce passage : « L'Afrique participe désormais à l'histoire de l'humanité du XXe siècle – écrit-il. Le surnom de citoyen du monde attribué à Senghor, répond à la conscience de sa personnalité africaine qui dans le concept de l'Afrique incorpore l'idée d'humanisme et d'universalisme. »

Après Chalasinski, le second africaniste polonais auquel s'intéresse Bobrowska est Zygmunt Komorowski, « auteur de nombreux ouvrages sur le problème de l'enseignement dans les pays francophones d'Afrique occidentale ». Komorowski est un homme de terrain et dans le cadre de ses recherches, « son séjour au Sénégal et dans les pays du Maghreb, ses contacts avec les populations de ces régions lui ont permis de rapprocher du lecteur polonais l'image de l'éducation moderne et traditionnelle en Afrique. En ce qui concerne l'Afrique Noire, Komorowski a le mérite d'avoir attiré l'attention, dans ses travaux, sur les valeurs morales de l'éducation tribale avec le maintien des rites traditionnels qui figurent des épreuves de courage, enseignent la fraternité et la dignité. L'auteur cite des exemples observés notamment au Sénégal et rend hommage aux traits de caractère du Négro-Africain, très éloignés des schémas stéréotypes. Cela est lié à l'appréciation du rôle de la Négritude ».

---

valeurs humaines de la culture. La technique avance, la parole recule. L'homme perd son visage, perd sa parole. Une culture qui perd sa mythologie et qui perd ses secrets n'a rien à dire. La crise de la culture dans laquelle nous vivons se manifeste par le drame du « moi » qui cherche sa personnalité et sa raison d'être ». M. Domenach a aussi cité cette phrase de Beckett : « Je suis fait de mots des autres », qui semble confirmer l'idée de nullité de l'homme contemporain, amputé de plus en plus de sa personnalité. » Cette vision inspire à Bobrowska ce qui suit : « Face à la catastrophe qui menace l'humanité, il semble que le seul recours possible soit la revendication de valeurs humanistes. Domenach les décèle dans la pensée extra-européenne. A la lumière des affirmations aussi bien de Garaudy que de Domenach, la Négritude apparaît dans un rôle rénovateur de la pensée humaniste. Sa portée peut devenir puissante et salutaire. Par sa contribution à la civilisation universelle, la Négritude témoigne de l'universalité des caractéristiques de l'esprit humain. »

Après les considérations sur deux éminents africanistes polonais, Chalasinski et Komorowski, Bobrowska consacre le reste de sa contribution à deux développements, le premier, sur la Négritude et, le second, sur la poésie de Senghor.

II. UNE APPROCHE POLONAISE DE LA NEGRITUDE

Introduisant les développements sur la négritude, Bobrowska se fait découvrir comme l'auteur qui a rédigé un historique du mouvement de réhabilitation de l'homme noir lancé par Senghor, Césaire et Damas et ce, de 1956, année de tenue du Premier Congrès des Artistes et Ecrivains du Monde noir, à 1969, année marquée par la vigoureuse contestation du concept au Festival d'Alger, dans un essai intitulé : ***L'Afrique noire à la recherche d'une voie d'avenir*** et, de son intérêt pour la Négritude, elle tire la conclusion suivante : « plus d'une fois, d'ailleurs, j'ai porté mon attention sur la Négritude dans mes articles consacrés aux écrivains du Sénégal. On ne saurait cependant faire le tour de cette question trop facilement. [1] Dans l'essai cité plus haut, j'ai tenté de confronter les courants de la pensée indépendante africaine qui tendent vers une intégration idéologique du monde noir. »

Comme pour souligner la complexité du problème que constitue une étude exhaustive sur la négritude, elle évoque la conception que Senghor a du concept : « Pour Senghor, par exemple, la principale plate-forme de l'unité de l'Afrique est la plate-forme culturelle et non économico-politique. » Se fondant sur cette originalité, elle déduit : « La Négritude ne peut donc être comprise – quoique suggèrent certains de ses adversaires – comme une idéologie condamnant l'Afrique à la solitude et à l'aliénation mais comme un réservoir d'humanisme négro-africain pour toute l'humanité, frayant en même temps pour l'Afrique une voie vers l'avenir ».

Cette compréhension de la négritude ne lui fait pas cependant oublier que la négritude est fortement contestée ; d'où sa remarque : « La confrontation de tendances différentes dans la recherche d'une voie suscite au sein du Monde noir une vague de polémiques – parfois extraordinairement agressives dans leur contenu – adressées aux créateurs et aux apologistes

[1] Comme pour justifier cette difficulté, Bobrowska écrit, dans une note de bas de page : « Les prises de position par rapport à la Négritude apparaissent également dans les travaux des africanistes polonais. Ainsi, par exemple, l'africaniste Wonda Léopold qui s'occupe aussi de la littérature négro-africaine, présente dans ses écrits sur les écrivains nigériens le point de vue « britannique » sur la Négritude.

de la Négritude. » L'existence de cette polémique lui inspire la précision suivante : « Il est intéressant de noter à ce propos la remarque de l'africaniste français Marc-Vincent Howlett qui, intervenant dans une polémique sur l'une des appréciations critiques de la Négritude [1] a déclaré dès l'abord que le seul fait que les pamphlets paraissent à son sujet depuis plus de 40 ans de son existence, dément les affirmations selon lesquelles la Négritude serait un phénomène dépassé et mort ».

Une fois soulignée la complexité que comporte le fait de se prononcer sur la négritude et une fois terminé le rappel de la polémique que le concept n'a cessé de susciter, Bobrowska, élargissant la réflexion sur ce concept en arrive à l'élaboration de l'idéologie qu'il a autorisé à formuler, à partir des années 1950 : le socialisme africain. Etablissant la continuité entre l'option culturelle des années 1930 et l'option politico-économique des années 1950, elle écrit : « La Négritude s'associe à l'idée du socialisme africain. Ayant confronté les idéologies diverses qui se répandent aujourd'hui en Afrique, Senghor se demande s'il ne vaudrait pas mieux, plutôt que de transposer des catéchismes étrangers, élaborer sa propre idéologie en l'étayant sur les réalités résultant des valeurs africaines ».

En Afrique, Léopold Sédar Senghor n'est pas le seul penseur. Aussi bien au Sénégal qu'en dehors du Sénégal, sa pensée se heurte à celles d'autres intellectuels, francophones comme anglophones. Ce choc des pensées a inspiré à une académicienne polonaise, les lignes qui suivent : « Lorsqu'on lit les livres des intellectuels noirs méditant sur l'élaboration des futures voies et idéologies qui intègreraient l'Afrique, on est frappé par le fait que la polémique que suscite la Négritude ne sont pas dissociées de la personne de Senghor et qu'elles s'identifient le plus souvent à des appréciations de sa personnalité, au point que le portrait de Senghor semble être leur complément logique ». Le fait que les attaques des polémistes soient dirigées, plus contre l'homme que contre l'œuvre, celle-ci n'étant pas appréciée pour ce qu'elle est de manière intrinsèque mais parce que produite par Senghor, Bobrowska va s'efforcer de découvrir qui est cet homme tant critique, voire vilipendé. A ce propos, elle écrit : « Dans ma recherche du vrai Senghor, de l'homme-Senghor, il m'a semblé trouver une aide dans le

[1] Cf note de bas de page, Marc-Vincent HOWLETT, compte rendu du livre de St Adotévi : **Négritude et négrologues**, dans **Présence africaine**, n°86, 1973.

regard que porte sur lui l'un de ses compatriotes, le publiciste sénégalais Jean-Pierre N'Diaye. Voici la silhouette que j'ai alors vue paraître. »[1]

III. RECEPTION DU POETE : POESIE NEGRO-AFRICAINE ET ROMANTISME POLONAIS

Cependant, un fait est à souligner : avant les développements sur les africanistes polonais et sur la négritude, Bobrowska avait introduit son étude par ce qui pourrait être comme une révélation. En effet, que Senghor soit connu en Afrique, en Amérique ou en France se conçoit aisément. Il est Sénégalais, ressortissant d'un pays ancienne possession française et a noué des liens d'amitié avec des Négro-Américains. Ces facteurs contribuent à la diffusion de son œuvre dans les trois espaces géographiques concernés. Mais qu'il soit également connu en Pologne ne peut manquer de surprendre. Toutefois, la surprise ne peut être que de courte durée si l'on sait qu'avec la décolonisation, c'est l'ensemble de l'humanité qui a eu un regard neuf sur l'Afrique. Le congrès de Wroclaw a permis aux Polonais de découvrir Césaire et, par la suite, l'intérêt manifesté pour des études africanistes a eu, comme conséquence, d'imposer Senghor ; d'où la révélation de Bobrowska : « L'œuvre de Léopold Senghor en tant que poète et penseur, est connue en Pologne depuis bien des années. Sa personnalité de créateur y a éveillé l'intérêt pour la culture de nombreux pays d'Afrique Noire bien avant que ces pays deviennent indépendants. » De cette révélation, l'académicienne tire une conséquence de laquelle il ressort une sorte de prééminence de Senghor sur les autres écrivains nègres auprès du public polonais : « Dans les publications polonaises sur les écrits de l'Afrique Noire, la création de Senghor occupe une place particulière. Elle est comprise et interprétée de diverses manières ».

Après cette révélation et en rapport avec cette révélation, l'académicienne déclare son embarras au moment de rédiger son article : « M'apprêtant à écrire sur Léopold Sédar Senghor, je me rends compte de la difficulté d'éviter certaines redites suggérées par ce que d'autres, ceux qui ont procédé à une analyse approfondie de son œuvre, de son cœur, de son esprit, ont déjà découvert ». Cette confession est suivie de l'expression d'une sympathie, sympathie d'une femme de lettres certes, mais surtout d'un pays, la Pologne, constamment meurtrie parce que constamment sous domination étrangère, donc, sympathie envers d'autres pays sous domination étrangère : « Je vois Senghor avec les yeux d'un pays qui n'a pas connu

[1] La silhouette en question est celle qui se dégage de la présentation faite de Senghor par Jean-Pierre N'Diaye dans **Jeune Afrique** n°663 de l'année 1973.

l'expansion coloniale, qui a toujours ressenti de la sympathie pour les peuples privés d'indépendance et dans lequel la tolérance est une vertu traditionnelle. »

C'est après ces préliminaires que l'auteur va préciser son intention en entreprenant la rédaction de son article, et cette intention ne manque pas d'originalité dans la mesure où « cet article a pour ambition de considérer l'œuvre de Senghor en y recherchant les points de convergence avec la littérature qui m'est la plus proche, celle de mon pays. Je n'examine pas la création de Senghor sous l'angle de son particularisme ou de son exotisme, mais comme le symptôme de « l'autonomisation » de la culture africaine. » Et les points de convergence que Bobrowska se propose de rechercher sont rapidement décelables car : « De même que dans l'œuvre des romantiques polonais de la période de sujétion, la poésie de Senghor est liée aux aspirations, à la liberté et à la foi dans son rôle messianique. » D'entrée de jeu, le ton est donc donné : celle qui écrit se fonde sur deux traits caractéristiques qui lui rendent l'œuvre de Senghor facile à s'approprier : Senghor écrit, étant sous domination coloniale, les romantiques polonais ont produit, étant sous domination étrangère. L'œuvre de Senghor est imprégnée de sa foi catholique, Bobrowska, comme les Polonais dans leur très grande majorité sont imprégnés de la foi en Jésus Christ, le Sauveur.

Pour procéder à sa comparaison entre la poésie de Senghor et la poésie des romantiques polonais, elle formule une hypothèse, que la création poétique de Senghor soit située au XIX^{è} siècle : « Si l'on pouvait reculer dans le temps et si Senghor avait pu créer son œuvre à l'époque du romantisme, je me risquerais à suggérer qu'il aurait ressenti une forte parenté de pensée et d'esprit avec les poètes polonais. » Ce bond en arrière dans le temps est, sinon impossible, du moins difficile à réaliser ; car, et Bobrowska ne l'ignore point, au XIX^{è} siècle, les conditions n'étaient nullement réunies pour autoriser qu'un Nègre colonisé s'exprimât en toute liberté et dans la langue du colonisateur : « Je passe outre ici à l'irréalité historique d'une telle assertion, étant donné qu'à l'époque du romantisme, l'Europe n'était pas encore mûre pour les mutations qui ont permis aujourd'hui seulement aux hommes de couleur de prendre la parole ». Cependant, par-delà cette « irréalité historique », l'académicienne pense possible le « rapprochement »[1] : « Ce rapprochement, cette parenté, je les imagine dans la foi que les poètes et les penseurs polonais avaient en la mission de la parole, du verbe créateur, et dans leur conception du rôle prophétique de la poésie. »

[1] Bobrowska développe l'objet de son étude dans la dernière partie de sa contribution, la seule qui soit annoncée par un sous-titre et ce sous-titre et ce sous-titre est « Rapprochements ».

Le fondement de ce rapprochement est constitué par le contexte historique dans lequel Senghor, comme les romantiques polonais, a élaboré son œuvre poétique. Plus haut, il a été question des tumultes qu'a connues la Pologne au cours de sa longue historique. Il est même arrivé que la nation polonaise existât sans Etat dans la mesure où, à la suite d'un partage, le pays n'a pas seulement perdu son indépendance, il a également perdu son existence territoriale. C'est cette période qui s'étend sur plus d'un siècle que Bobrowska qualifie de « longues années de sujétion » et, durant précisément cette période, l'expression de la pensée ne pouvait qu'être le reflet des frustrations d'un peuple, de son aspiration à la liberté et à la justice. Ce contexte, Bobrowska le rappelle en ces termes, après avoir indiqué l'importance que poètes et penseurs accordaient à « la mission de la parole, du verbe créateur » : « Cela découlait du sort du peuple polonais. Vers la fin du XVIII^{è} siècle, la Pologne a été effacée de la carte de l'Europe en tant qu'Etat indépendant. Les trois puissances dominantes de l'Europe : la Russie, l'Autriche et la Prusse se sont emparés des territoires de la Pologne et ont entrepris la colonisation du pays. Ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale que la Pologne a recouvré son indépendance. Les longues années de sujétion sont devenues dans la littérature polonaise une période de réflexions amères, de protestations et de révolte. Son expression dominante réside dans son contenu philosophico-patriotique, souvent incompréhension dans d'autres pays, surtout si l'on ne prend pas en compte l'histoire de la Pologne. »

Le romantisme est généralement présenté comme un mouvement européen ayant eu des répercussions hors d'Europe. Et ses caractéristiques, identiques sous différents cieux, sont connues dans la mesure où, partout, elles constituent une réaction contre le classicisme et l'académisme[1]. Mais, en se manifestant sous la plume des Polonais au XIX^{è} siècle, il se manifestait dans un contexte particulier, ce qui allait lui conférer un cachet particulier, d'où le constat : « Du point de vue intellectuel, le romantisme polonais empruntait beaucoup à la France, mais il évoluait différemment. » Cela se trouve confirmé par ce passage de l'introduction à l'**Anthologie de la poésie polonaise en langue française** [2] « Le romantisme polonais est […] un phénomène si particulier que ce terme risque d'induire en erreur dans la

[1] Une de ces caractéristiques que cite Bobrowska est exprimée par cette phrase de Sainte Beuve extraite de ses **Œuvres choisis** par M. Hervier : « … ils cherchaient à satisfaire les vagues élancements de l'être humain vers un idéal rêve. » (Op. cit. Paris 1926, p. 298).
[2] Anthologie établie par K. Jalenski, avec préface de Cz Milosz, Paris 1965.

mesure où il suggèrerait de très étroites comparaisons avec Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Vigny, etc. »[1]

« Phénomène particulier ». Voilà qui inspire, à Bobrowska, la question : « En quoi consiste sa particularité ? » et sa réponse : « La conviction que la violence faite à la Pologne n'est pas uniquement l'affaire des Polonais, qu'elle dépasse les limites de la conscience d'une seule nation et englobe toute l'humanité allait de pair avec une messianisme de la nation, revêtant une signification philosophico-morale universelle. » C'est ce particularisme, cette originalité du romantisme polonais qui autorise le rapprochement avec Senghor et les poètes de la négritude. En effet, tire-t-elle comme conclusion : « Cette position est proche de la pensée de Senghor », estimant qu'il en est « de même (de) la Négritude : on ne peut la comprendre qu'en référence « au fait colonial ».

Une fois précisée le fondement du rapprochement entre Senghor et les poètes romantiques, Bobrowska va illustrer son point de vue par des exemples. Et le premier exemple est constitué par la signification attribuée au verbe poétique : étayée par une citation tirée de l'**Anthologie de la poésie polonaise en langue française**. « Les romantiques polonais – comme Senghor – accordaient au verbe un rôle de grand poids : « le rôle d'un acte, de la réponse de l'homme à l'appel de l'histoire ». Le second exemple est constitué par la place de la mythologie dans la vie d'un peuple : « La mythologie joue dans l'histoire un rôle singulier car c'est elle qui « nourrit le courant de l'histoire ». Pour Senghor, les mythes, la puissance de leur influence ont permis de magnifier les traits de caractère de la race noire et de justifier sa vocation messianique. De cette façon naît une nouvelle interprétation de l'histoire qui conforte toutes les grandes entreprises collectives. »

Poussant plus loin sa recherche des points de convergence entre les romantiques polonais et Senghor, Bobrowska les découvre également dans les thèmes développés. Certes, il ne lui échappe que : « revenir aujourd'hui aux romantiques et à la poésie du XIX° siècle peut sembler au moins surprenant et inutile » dans la mesure où « chaque époque doit exprimer ses propres révoltes ». Cependant, une certaine permanence dans les données des problèmes que nous vivons l'amène à écrire : « Mais il arrive que la forme change tandis que le fond

[1] Op.cit. P. 29.

demeure, se rapprochant des problèmes des générations futures, lesquelles devront en faire leur propre expérience. »

Fort de cette idée, elle cite longuement des passages du « poème de Senghor, intitulé ***A l'appel de la race de Saba***, « qui a été écrit en 1936, bien avant l'indépendance des pays d'Afrique » [1] pour en tirer la conclusion suivante : « Une subtile ironie transparaît dans ces strophes : Senghor ne prétend pas à ce qu'on l'estime comme un assimilé, un civilisé. Il ressent sa fraternité avec toute l'Afrique et il va plus loin : il se solidarise avec toux ceux au monde qui vivent sous l'oppression et croient en la venue d'«un jour nouveau ». Ce bref commentaire lui offre l'occasion d'effectuer le glissement vers la poésie romantique polonaise pour souligner la similitude entre les passages cités de ***A l'appel de la race de Saba*** et des passages extraits de l'***Ode à la jeunesse*** d'Adam Mickiewicz : « Avec quelle netteté apparaît ici la parenté entre la pensée de Senghor et celle du grand romantique polonais Adam Mickiewicz qui lançait dans son « Ode à la jeunesse » cet appel :

Concentrons en un seul foyer
Nos sentiments, nos vœux, nos forces, nos pensées
Et toi, vieil univers, sors de tes fondements ;
Viens que nous te poussions dans des voies nouvelles :
…
Le rempart de la glace est détruit
Les préjugés grossiers font place à la lumière,
Et de la liberté l'aurore enfin qui luit
D'un soleil de beaux jours présage la carrière.[2]

Des similitudes de ce genre, l'académicienne polonaise les décèle ailleurs et elle écrit, après la comparaison entre Senghor et Mickiewsk: « Poursuivant dans la voie des courants de pensées communs, je m'arrête à Cyprian Norwid, post-romantique, qui a été un précurseur pour ses contemporains. » Et, de Norwid, il cite.

Les hommes bien que marqués du sceau des races,
Et grimaçants de parlers divers,
Proclament : mauvais certes nous sommes – mais des élus
Il faut choisir entre hosanna et désespoir…

[1] Traduction de M. BOYER-NIOCHE, 1831, extrait tiré de A. MICKIEWICZ. Choix de traductions parues en France, publié par St. P. KOCZOROWISKI, Varsovie, 1955. (Note de bas de page).
[2] Idem.

…

Oh, le travail de l'Histoire n'est pas fini
C'est un rocher poussé vers en haut par nos bras
Que nous cédions, et il accable notre poitrine,
Que nous nous reposions, et il broie notre tête.
Oh, le travail de l'histoire n'est pas fini
Ce globe n'est pas trempé encore au feu de l'esprit.[1]

Ces vers de Norwid inspirent à Bobrowska le commentaire suivant : « Et je constate que le poème de Senghor « Prière aux masques » semble intuitivement réunir la vision historique de Norvid et la contemporanéité ».

Poussant plus loin le rapprochement, l'académicienne en arrive aux similitudes dans l'écriture, ce qui pourrait paraître surprenant. A la question : « Et la spécificité dans la recherche de l'expression poétique ? », elle répond : « Elle ne semble pas être un facteur qui sépare les poètes. Norwid a précédé son époque – il a vécu de 1821à 1883 » et, pour certifier son rôle de précurseur, elle cite Mieczyslaw Jastrun : « Il s'écartait du romantisme et sa lucidité exigeante ainsi que son langage elliptique le firent considérer… comme un maniaque. Ses armes étaient l'allusion […] l'ironie, le symbole, ses sujets, l'histoire et la culture dont il lui fallait déchiffrer la signification ».[2] Ces lignes de Jastrun confortent Bobrowska dans son argumentation, d'où son commentaire : « Ces traits de l'œuvre de Norwid le rattachent aux générations suivantes et… inconsciemment, aussi à l'Afrique. Les Africains libres d'aujourd'hui savent-ils que Norwid- toujours du côté de ceux qui luttaient pour la défense des faibles – est l'auteur de deux poèmes en hommage à John Brown ? Les deux ont été écrits en 1859, après la pendaison de l'abolitionniste américain. Cette exécution eut un vif retentissement dans tous les pays et Norwid ne manqua pas de s'en émouvoir. »[3]

CONCLUSION

Sur le chemin de la pensée senghorienne en Pologne, contribution de Halina Hanna Bobrowska en hommage aux soixante-dix ans de Léopold Sédar Senghor retient l'attention par quatre aspects dont trois ont été examinés ci-dessus. Le premier aspect est constitué par le bouleversement que les travaux des africanistes et la publication de la première anthologie en

[1] Extrait du poème de Norwid « Socialisme », 1849, tiré de L'**Anthologie…**op. cit., traduction d'Yves Bonnefoy (Note de bas de page).
[2] JASTRUN (M.).- **Norvis poète inconnu, Introduction à la poésie de Cyprian Norwid,** Varsovie, 1956, p. 10 (Note de bas de page).
[3] Tout comme l'assassinat de Martin Luther King a inspiré à Senghor une élégie.

langue polonaise de la poésie africaine a provoqué dans la vision que les Polonais avaient de l'Afrique noire : cette publication a contribué à ruiner l'image stéréotypée du continent que la littérature coloniale avait accréditée auprès du public polonais. L'effet de l'anthologie a bénéficié de l'apport positif des travaux des africanistes Florian Znaniecki, Josef Chalasinski, Krystina Chalasinski, Zygmunt Komorowski qui, contre les préjugés de race ont donné de l'Afrique une image positive. Le deuxième aspect est la réception de la négritude en Pologne, réception qui a mené à considérer cette idéologie, ce courant de pensée pour ce qu'il est, tel que l'on conçu ses promoteurs : un courant de pensée orienté vers la réhabilitation de l'homme noir. Le troisième aspect est cette perception de l'œuvre poétique de Senghor qui, pas plus d'un point rappelle, par les thèmes et l'écriture, les poésies romantique et post-romantique polonaise. Le quatrième et dernier aspect est la conclusion que l'auteur tire de tout cela, une conclusion dense, parachevant la démonstration selon laquelle il existe une réelle convergence entre la poésie de senghorienne et celle de la Pologne du XIX^{è} siècle en général, de Norwid en particulier. Elle est la suivante : « Un écrivain polonais a écrit à propos de Norwid que « son humanisme tourmenté le condamnait à la solitude. » Peut-être est-ce une constante qui régit le sort de tous ceux qui font du verbe un outil de travail pour la formation d'une nouvelle conscience sociale ? Dans la poésie de Senghor on sent également vibrer cet infatigable moteur : élever le rang d'une culture dont la particularité a été jusque-là éraillée et déformée. Cette particularité, c'est la Négritude qui en a élargi le sens de son contenu et qui, par la voix de ses poètes et écrivains, manifeste un nouvel humanisme, ouvert sur toute l'humanité.

INDEX DES NOMS PROPRES DE PERSONNES
BIBLIOGRAPHIE
TABLE DES MATIERES

Abrahams Peter, 198
Achebe Chinua, 698
Achille Louis T., 205, 435
Adam Antoine, 162, 585
Adende Alexandre, 581
Adotévi Stanislas Spéro, 735,749
Ahidjo Amadou, 520
Ajoulat Paul, 571
Akiziwe Nandi, 696
Albert Memmi, 16, 63, 83, 92, 96, 101
Albis Senghor d', 28
Alexander Lewis, 430
Aminel Georges, 653
Andrade Mario de, 697, 698
Anozie Sundays Ogbonna, 104
Apithy Sourou Migan, 571
Apollinaire Guillaume, 73, 110, 135, 222, 249, 608
Aragon Louis, 700
Arboussier Gabriel d', 519, 692
Archiloque, 167, 265
Aupias R.P., 75
Aurier Albert, 162
Auriol Vincent, 577
Aziza Mohamed, 28, 30, 32, 98, 572, 749
Ba Amadou Hampaté,, 434
Bâ Abdoulaye, 691
Ba Ousmane, 691
Bakhoum Gnilane, 655
Bakhoum Nyilâne, 38
Bakhoum Waly, 38, 39, 322
Balela Buata B., 47
Banerji Tard Shankor, 697
Barbé René, 693
Bardet Jean, 81
Barnes Albert C., 430
Barrès Maurice, 44
Barry Diawandou, 571
Bataille Georges, 704
Baudelaire Charles, 23, 44, 45, 157, 161, 162, 211, 214, 215, 216, 219, 224, 586, 651
Bebey Francis, 73
Béjart Maurice, 73
Benoist Joseph-Roger de, 691
Benoît Jame-Bruce, 118
Benveniste Emile, 194
Bergson Henri, 217, 706
Berl Emmanuel, 113
Blum Léon, 48, 690
Bobrowska Halima Hanna., 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 741
Boileau, 110, 213, 263, 285, 652
Boisson, 569
Bonnefoy Yves, 12, 741
Bonner Christian Melchior, 133
Bosquet Alain, 173, 218, 219, 221, 224, 249, 656
Bourel, 702, 703, 704
Bourget Paul, 162
Bourguiba Habib, 207, 309, 310
Breskina F.M., 709
Breton André, 112, 113, 166, 244, 588
Brown Sterling, 429
Cabral Amilcar, 247, 248, 291
Cahours Jacqueline, 46
Camara Laye, 104, 256
Camara Sory, 117
Camus Albert, 165, 166, 327, 700
Cendrars Blaise, 132, 238, 430
Cendras Simone, 653
Césaire, 11, 13, 22, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 72, 79, 98, 140, 166, 196, 197, 209, 211, 216, 222, 223, 226, 251, 252, 255, 258, 278, 279, 293, 327, 328, , 432, 434, 435, 436, 458, 517, 518, 519, 520, 578, 583, 585, 655, 662, 663, 695, 700, 703, 705, 712, 714, 715, 716, 718, 719, 722, 723, 726, 731, 734, 736, 751, 753, 760
Césaire Suzanne, 518
Cissé Alioune, 691
Chalasinsha Krystina, 730
Chalasinski Josef, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 742
Chamoiseau, Patrick 518, 584
Chardin Pierre Teilhard de, 69, 76, 81, 304, 305, 524, 706
Charles Péguy, 12, 110, 216, 217
Clancier Georges Emmanuel, 184, 288
Claudel, 97, 110, 138, 208, 210, 217, 218, 219, 224, 243, 244, 245
Claudel Paul, **656**
Clevel René, 113
Colin Roland, 117, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 155
Confiant Raphaël, 518, 584
Cook Mercer, 49, 114, 432, 435, 436
Coquery-Vidrovitch Catherine, 692

Cornevin Robert, 132
Cullen Cuntee, 429
Cunard Nancy, 115
Dadié Bernard, 203, 709
Daix Engelbert, 60
Dakeyo Paul, 463, 469, 470, 474, 475
Daladier Edouard, 690
Dali Salvadore, 113
Damas Léon, 50, 72, 211, 222, 226, 230, 251, 252, 255, 327, 517, 520, 655, 663, 703, 712, 722, 734
Davis J.A., 435
Decaudin Michel, 162
Delafosse Maurice, 130, 131, 327, 522
Delas Daniel, 1, 3, 47, 227, 319, 322, 326, 424, 426, 518, 564, 663, 704, 760
Delavignette Robert, 50, 574
Denn Ignace, 691
Depestre René, 588, 700, 716
Descartes René, 43, 75, 330, 572, 587,655
Dia Mamadou, 578, 732
Diagne Amadou Mapaté, 99
Diagne Blaise, 565, 575, 576, 663, 693
Diagne Pathé, 85
Diagne Soulèye, 49
Diakhaté Lamine, 72, 226, 299, 300
Diallo Abdoulaye, 691
Diallo Bakary, 100
Diallo Mamadou Bani, 658
Diallo Seydou, 691
Diaw Djibril, 579
Dickson Melvin, 426
Diedhiou Djib, 121
Dieng Amady Aly, 524
Dieterlen Germaine, 130, 522
Diop Alioune, 20, 240,712, 713, 715, 717, 719
Diop Birago, 20, 37, 71, 100, 117, 152, 201, 202, 220, 586, 662, 663, 709,753,757
Diop Cheikh Anta, 19, 126,329,204, 579, 580,661, 663
Diop Christiane, 432
Diop David, 72, 244, 703
Diop Falilou, 579
Diop Majhemout, 580, 694
Diop Massyla, 100
Diop Oumar Blondin, 425
Diop Ousmane Socé, 49, 50
Diop Papa Samba, 662, 663
Diouf Abdou, 657, 658, 659
Diouf Galandou, 575, 576
Diouf Koumba Ndofène, 116, 118
Diouf Oumar Ndof, 35
Diouf Siga, 84, 119, 120, 121, 122
Djibo Bakary, 524
Djolofing Mansa, 30
Domenach Jean-Marie, 67,732, 733
Doucouré Sékou, 658, 661
Du Bois William Edgard Burghardt, 37, 40, 41, 53,428, 429, 430,431,432, 519, 662,697
Dumont Pierre, 95
Dupuis Yacouba Abbé, 130, 522, 703
Duval Jeanne, 215
Dyokel Ndew Dyokh, 160
Eboué Félix, 54, 236, 569
Eboué Ginette, 25, 238, 261
Eddo Koffi, 691
Ehrenbourg Illya, 700
Ekello, 434
El Sebai Youssef, 698
Eluard Paul, 113, 238
Emmanuel Pierre, 122, 134, 173, 218, 219, 221, 224, 249, 656
Erneville Annette Mbaye d', 278
Ernout, 44
Etiemble, 11
Evtuchenko Evguéni, 697
Eydoux H.P., 133
Ezechiel Mphalele, 560
Fanon Frantz, 432, 434, 701, 712, 715
Fanoudh-Siefer Léon, 727, 728
Fatou Dieng, 124, 160
Faure Edgar, 655
Faure Emile, 53
Flamand Paul, 78, 79, 80, 81, 82
Flaubert Honoré de, 143
Foccart Jacques, 335
Fonkoua Romuald B., 518, 706
Fontaine André, 108
Frobenius Léo, 55, 56, 57, 58, 97, 327, 522, 523
Gaden Henri, 130
Garaudy Roger, 714, 727, 732
Garvey Amy Ashwood, 704
Garvey Marcus, 430, 431, 428,704
Gaulle Charles de, 20,46, 48, 236, 262, 334, 335, 569,572, 581, 582, 693, 708
GautierThéophile, 219, 221, 651

Gaxotte Pierre, 127
Gérald Moore, 18
Gide André, 44, 125, 131, 132, 134, 187, 229, 327, 430, 700
Gobineau Arthur de, 58, 329, 524
Golbéry Sylvestre Meinard Xavier, 128, 129, 130
Goldman Lucien, 23, 101, 102, 104
165
Gologo Mamadou, 586
Gravrand Henry, 29,32, 33
Grégoire l'Abbé, 130
Griaule Marcel, 130, 153, 522
Gromyko Andréï, 717
Guèye Abdoulaye, 691
Guèye Lamine, 51, 88, 89, 117, 571, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 663, 692, 759, 760, 772
Guibert Armand, 52, 64, 65, 84, 111, 112, 119, 120, 141, 229, 292, 293, 298, 311, 320, 522, 592
Guillabert André, 576, 577
Guillaume Paul, 60
Guinyane Siga, 120
Gurvitch Georges, 63
Guth Paul, 217, 655
Hamman A.G., 133
Hamon Léo, 48
Hannibal, 277
Hausser Michel, 13
Hazoumé Paul, 434
Hegel, 154
Hell Henri, 196, 197
Henri Lopez, 19, 321, 327
Hérode, 170
Hikmet Nazim, 697
Hitler Adolphe, 573, 700, 705
Homère, 126, 127, 167
Houari Boumediene, 713
Houphouët Boigny Félix, 334, 335, 520, 524, 571, 580, 581, 692, 693, 706, 720
Howlett Marc-Vincent, 735
Hughes Langston, 114, 429, 430
Hugo Victor, 41, 103, 110, 143, 158, 160, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 219, 222, 224, 254, 586, 739
Huysmans Joris Karl, 162
Ikor Roger, 48
Irele Abiola, 426
Issembe Aristide, 49
Ivy James, 434
Izard Georges, 706
Janheinz Jahn, 72, 132
Jakobson Roman, 23
Jalenski K., 738
Jallard A., 49
James Cyril L.R, 704
Jastrun M., 741
Jaurès Jean, 48
Jauss Hans Robert, 15, 226, 336, 337, 521
Jdanov Dimitri, 687
Jean Pierre Wendell A., 426
Joqueviel-Bourjea Marie, 12
Jouanny Robert, 46, 47, 227, 238
Kamian Bakary, 650, 660, 772
Kane Cheikh Hamidou, 709
Kane Mahamadou ,, 202
Katsakioris Constantin, 21, 694, 695, 696, 697,698, 699, 700, 710, 711, 717, 718, 720, 725, 726
Kébé Mbaye Gana, 72
Keïta Fodéba, 152
Kéïta Koumanian, 691
Kéïta Modibo, 24, 520, 581, 649, 714, 771
Keïta Soundiata, 25, 30, 233, 252
Kennedy Robert, 15, 16, 46, 47, 50, 94, 117, 132, 143, 193, 226, 227, 238, 319, 521, 574, 751, 752, 755, 757
Kenyatta Jomo, 704
Kesteloot Lilyan, 518, 703, 722
Keyserling comte de, 524
Kim il Sung, 720
King Martin Luther, 233, 247, 248, 249, 266, 278, 280, 282, 292, 741
Komorowski Zygmunt, 729, 733, 742
Konté Hélène, 323, 573, 574
Konté Lamine, 73
Koumba Senghor, 160
Kouyaté Tiémoko Garan, 53, 690
Kroutchev Nikita, 697
Lâ Cheikh Bara, 694
La Guma Alex, 698, 699
la Rocque colonel de, 704
Lacouture Jean, 700, 715
Laguerre Bernard, 703
Lalouze, 42, 43, 56, 322, 326, 519, 574
Lamartine, Alphonse de, 77, 158, 160, 161, 337, 448,
Lamming George, 432, 586, 739
Lasebikan, 434

Lechtchenko, 687
Leclercq J., 75
Leconte de Lisle, 158, 586
Lemagnien Robert, 656
Lemier Georges, 162
Lénine Vladimir Oulianov dit, 686, 687, 688, 696, 707, 714, 716, 720, 758
Leopardi, 103
Léro Etienne, 53, 716
Lévi-Strauss Claude, 23
Lévy-Bruhl Lucien, 58, 329, 522, 523
Lhote Henri, 146
Locke Alain, 49, 114, 115, 429
Loti Pierre, 728
Louis Paul, 690
Loüys Pierre, 203
Ly Abdoulaye, 576, 579, 691
Mba Léon, 580
M'Baye Badara, 169
Mac Kay Claude, 114, 429, 430
Maïga Zoubeirou, 657, 660
Malherbe, 110, 143, 210, 213, 219, 221, 301, 302
Mallarmé, 12, 161, 163, 168, 169, 170, 171, 175, 187, 219, 221, 285, 289
Malraux André, 12, 64,165,259, 327, 517,700, 715, 716, 758
Mamadou Lamine Traoré, 19
Mané Boubacar, 694
Mané Bourama Badiar, 32
Mané Mady Badiar, 32
Mané Sira Badiar, 32
Mao Tsé-toung, 720
Maran René, 54, 75, 91, 328, 430, 663, 709

Mariko N'Tji Idriss,658, 662
Martin du Gard Maurice, 74, 156, 157
Marx Karl, 18, 55, 82, 94, 165, 166, 523, 587, 706, 707, 716, 720
Malela Buata B., 47
Maulnier Monique, 185
Maulnier Thierry, 48
Maunick Edouard, 33, 50, 61, 70, 134, 137, 198, 199, 205, 207, 208, 209, 241, 242, 255, 283, 291, 293, 298
Maurras Charles, 48, 705
Mbare Ndiaye, 160
Mbaye Badara, 168, 170, 289, 296,757
Mbow Amadou Makhtar, 579
Memmi Albert, 16, 63, 92, 93, 662
Mendès-France Pierre, 48
Ménil René, 53
Michaud Guy, 161
Michel Eyquiem de Montaigne, 12
Mickiewiski A., 740
Milcent Ernest, 48, 55, 573, 704, 705
Milosz Cz, 738
Mirimanov M., 709
Mitterrand François, 334, 335
Mohrt Michel, **12**
Mollet Guy, 87, 577, 578
Mongo Beti, 19, 709
Monnerville Gaston, 333, 570, 574
Monteil Vincent, 117
Montesquieu, 130, 131, 158, 521
Moréas Jean, 162
Morot Sir Edouard, 162
Mounier Emmanuel, 81, 663, 706
Mouralis Bernard, 319, 432, 434, 435, 436, 689, 708, 709, 728
Mousso-Koto, 32
Moutet Marius, 570, 571, 577, 693
Multzer Hubert, 81
Musset Alfred de, 158, 160, 162, 202
Mussolini Benito, 700, 705
Mveng Engelbert, 126, 154
Nardal, 49, 53, 113, 114, 327
Nasser Gamal Abdel, 696, 714
Ndaw Alassane, 154, 194
Ndaw Ibrahima Seydou, 578
Ndiaye Amadou Dugay Clédor, 99
Ndiaye Jean Pierre, 279, 280
Ndiaye Koumba, 84, 119, 121, 122
Ndiaye Marône, 84, 119, 120, 121, 122, 159, 160, 255
Ndiaye Papa Guèye, 117
Ngal Mbiwil.a. M., 51, 518
Ngom Koli, 84
Ngom Samba, 84
Niane Djibril Tamsir, 117
Niang Lamine, 72, 220, 256
Nicholls Colin, 101
Nietzsche Friedrich, 167
Nififorova I.D., 721, 723, 724, 725
Njami Simon, 760
Nkrumah Kwame, 236, 696,714
Normand Nicolas, 658, 660
Norwid Cyprien, 740, 741, 742
Obatala J.K., 431, 435, 436

Obenga Théophile, 126
7
Oyono Ferdinand, 709
Padmore George, 704
Pageard Robert, 202
Pascal Blaise, 46
Pathé Diagne, 19, 321, 324
Paul Claudel, 12, 76, 82, 85, 110, 136, 137, 138, 189, 216, 217, 222
Paul Guillaume, 60, 430
Paye Mbaye Bekeu, 694
Paye Moussa, 693, 694
Péguy, 97, 110, 208, 210, 217, 224, 705
Péguy Charles, 704
Pepper Herbert, 85, 147, 152
Péret Benjamin, 113
Picasso, 60, 114, 663
Plaquevent Jean, 80
Pompidou Georges, 27, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 73, 79, 95, 214, 233, 234, 247, 248, 266, 270, 282, 520, 572, 582, 655, 663, 706, 759, 766
Potehin Ivan,697, 710, 711
Potier Eugène, 701
Prat Aristide, 519
Price Mars Jean, 75
Proust, 12, 17, 44, 139, 210
Pythagore, 145
Queffelec Henri, 655
Racine Jean, 23, 213
Renard Jean-Claude, 122, 656
René Ghil, 162
Riesz Janos, 321, 728
Rimbaud Athur, 12, 44, 87, 110, 161, 164, 165, 202, 208, 210, 211, 214, 215, 216, 219, 224, 257
Rivet Paul, 704
Robert Escarpit, 16
Roger Caratini, 20
Roumain Jacques, 701, 702
Ruffié Jacques, 169
Sadji Abdoulaye, 579, 656
Sainte Beuve, 738
Sainteny Philippe, 425
Saint-John Perse, 12, 97, 110
Sajou, 49, 53, 114
Sall Amadou Lamine, 654, 663
Samassékou Adama, 658
Sartre Jean-Paul, 16, 63, 143,165, 166, 207,210, 330, 656, 662, 727
Schoelcher Victor, 518
Schumann Maurice, 48
Seck Assane, 579
Sembène Ousmane, 699, 709
Sène Coumba, 36, 121
Senghor Adrien, 322, 519, 573
Senghor Basile Diogoye, 27,37, 38, 39, 121, 322, 323, 519, 573, 655
Senghor Lamine, 53, 690, 701
Senghor Philippe Maguillen, 282, 318
Senghor Pierre, 12, 41, 48, 52, 59, 69, 76, 87, 95, 122, 127, 134, 173, 179, 181, 186, 187, 188, 191, 203, 218, 219, 221, 224, 227, 238, 249, 279, 280, 285, 304, 305, 322, 335, 519, 573, 656, 703, 728, 736, 751, 752, 756, 759, 764
Senghor René, 53, 54, 75, 78, 91, 101, 113, 158, 162, 322, 323, 328, 330, 430, 519, 572, 573, 587, 588, 663, 693, 700, 702, 716, 753, 756
Senghor Simon, 160
Senghor Toukoura Badiar, 32
Seurat Nicole, 658
Seydoux Christine, 522
Sharevskaya B.I., 709
Sikh Omar, 160, 18
Singaré Issiaka Ahmadou, 662
Sira Badral, 25, 29, 31, 32, 33, 117, 766
Sissoko Fily Dabo, 51, 128, 174, 201, 203, 204, 522, 523, 571, 581, 693, 771
Sissoko Siriman, 72
Sjoberg Henri, 80
Socé Ousmane, 51, 52, 100, 101
Sœur Jérôme, 39
Sofronov Anatoly, 697
Sordet Michel, 573, 704, 705
Sordet Monique, 48, 55
Soustelle Jacques, 48
Soyinka Wole, 18, 209, 210, 523
Staline Joseph Dougachvili dit, 687, 688, 694, 703, 715, 716, 726
Suret-Canale Jean, 692
Tall Papa Ibra, 146
Tati Loutard Jean Baptiste,19, 71, 228, 724
Tauxier Henri, 522
Tauxier Louis, 130
Tchicaya U'Tamsi, 205, 722, 724
Towa Marcien, 19, 321, 329
Wright Richard, 431, 432, 434, 435, 436, 712, 715

Yacouba Dupuis, 130
Youtevong prince Sisowath, 656

Yves Benot, 19
Zahan Dominique, 130
Znaniecki Florian, 729, 732, 742
Zongo Bernard, 428

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR

1. Recueil de poèmes

Chants d'Ombre. Paris, Le Seuil 1945 (Collection « Pierres Vives »). 78 p.
Hosties Noires. Paris : Le Seuil 1948 (Collection « Pierres Vives »), 81 p
Ethiopiques. Paris Le Seuil, 1956, 127 p. (Divers poèmes inédits plus « Congo, publié par Présente Africaine 1ère série, N°4, 2 – trimestre 1948, pp. 625-626 et Chaka »/ poème dramatique / publié par Présence Africaine No spécial 12, 4è trimestre 1951, pp. 164-174.
Nocturnes, Paris : Seuil 1961, 94 p. Sont publiés sous ce titre : « Chants Signare » (une version remaniée des Chants pour Naëtt) Paris : Seghers 1949, 49 p. (Série Poésie 49 N° 28).
Lettres d'Hivernage. Paris : Seuil, Dakar-Abidjan : Nouvelles Editions Africaines, 1973, 61 p. III. Peintures originales de Marc Chagall.
Elégie Majeures suivi de Dialogue sur la poésie francophone, Paris : Seuil, 1979, p.
Poèmes (« Chants d'Ombre », « Hosties noires », « Ethiopiques », « Nocturnes », « Poèmes, Divers ».Traduction de poèmes africains), Paris, Seuil, 1964 245 p. (L'édition de 1979, inclut Les « lettres d'hivernage ». L'édition de 1984 (414 p.) inclut le cycle des « Elégies Majeures » lui-même augmenté de « l'élégie pour Philippe Maguilen Senghor
Œuvre poétique, Paris, Le Seuil, 1990

2. Articles publiés dans les revues spécialisées

Les classes nominales en wolof et les substantifs à initiale nasale In **Journal de la Société des Africanistes**, Tome XIII. 1944.
L'Harmonie vocalique en sérère, **in Journal de la Société des Africanistes** » Tome XIX, 1945
L'article conjonctif en wolof **In Journal de la Société des Africanistes**, Tome XVIII, 1947
La dialectique du nom-verbe. Dakar, 1961
Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, précédée de ***Orphée noir*** par Jean Paul Sartre Paris : Presses Universitaires de France, 1948. (Réédité en 1972). 227 p.

3. Biographie

La poésie de l'action. Conversations avec Mohamed Aziza. Paris : Stock, 1980, 363 P. Collection : Les Grands Leaders ».

4. Recueils d'essais

Liberté 1 : Négritude et humanisme. Paris, Le Seuil 1964. 445 p.
Liberté 2 : Nation et voie africaine du socialisme. Paris, Le Seuil.
Liberté 3 : Négritude et dialogue des cultures. Paris, Le Seuil,
Liberté 4 : Socialisme et planification. Paris, le Seuil,
Liberté 5 : Négritude et dialogue des cultures. Paris, Le Seuil,

II. OUVRAGES, ETUDES ET ARTICLES SUR LEOPOLD SEDAR SENGHOR POETE, HOMME DE CULTURE, HOMME POLITIQUE, ET SUR SON OEUVRE

ADJANBAO (Akatiwa).- **Précis des humanités de Léopold Sédar Senghor**. Paris, Editions l'Harmattan, 2004.
ADOTEVI (Stanislas-Spero).- **Négritude et négrologues**, Paris Union Générale d'Editions (UGE 10/18), 1972, 307 p.
BA (Sylvia Washington).- **The concept of negritude in the poetry of Leopold Sedar Senghor**. New-York, Princeton University Press, 1973, 306 p.
BENOIST (Joseph Roger de).- Léopold Sédar Senghor – Témoignage de Cheikh Hamidou Kane, Paris, Edition Beauchesne, 1998.
COURTEILLE (Sophie) **Léopold Sédar Senghor et l'art vivant du Sénégal**, Paris, éditions L'Harmattan, Série « Esthétique ».
DELAS (Daniel).-**Lecture blanche d'un texte noir. Daniel Delas lit « L'Absente de Senghor ».** Editions Entailles Temps actuels, Paris,1984
DELAS (Daniel).- **Senghor, le maître de langue**. Paris, Edition Aden, 2007.
DIAGNE (Pathé). – **Léopold Sédar Senghor ou la négritude servante, de la francophonie et le Festival d'Alger, 30 ans après,** Dakar, Editions Sankoré, 2002
DIAGNE (Souleymane Bachir).- Léopold Sédar Senghor – L'art africain comme philosophie, Paris, Editions Riveneuve, 2007.
DIAKHATE (Lamine).- **Lecture libre de Lettres d'hivernage et D'Hosties noires**, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1976
DIJAN (Michel).- Léopold Sédar Senghor, **Genèse d'un imaginaire francophone**
DIOUM (Baïdy).- **La Trajectoire de Léopold Sédar Senghor – Du terroir à l'universel**, Paris, L'Harmattan, 2010.
DOMENACH (Jean-Marie).- **Dia**, **Senghor et le socialisme africain**. Paris, Editions Le Seuil 1962.
DORSEMAINE (Michèle).- **Léopold Sédar Senghor**, Paris, Bibliothèque Nationale, 1976.
GARROT (Danielle).- **Léopold Sédar Senghor, critique littéraire** – Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1978, 155 p.
GASSAMA (Makhily).- **Léopold Sédar Senghor et la négritude,** in **Ethiopiques**, n°22, 1980, pp. 57-64.
GNALEGA (René M.).- La Cohérence de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor, Abidjan NEI, 2001.
GUIBERT (Armand).- **Léopold Sédar Senghor**. Paris, Présence africaine, 1962, 175 p.
GUIBERT (Armand) **Léopold Sédar Senghor** – présentation, choix de textes, bibliographie, portraits fac-similés – Paris, Seghers 1969. 216 p. (Collection. Poètes d'aujourd'hui n°82).
GUIBERT (Armand) et NIMROD.- Léopold Sédar Senghor, Paris, Seghers, 2006.
JOUANNY (Robert).- **Senghor « le troisième temps** », Paris, Editions L'Harmattan 2002.
LAMBERT (Fernando).- « Lire… » Ethiopiques de Senghor, Paris, Présence africaine, 1997.

LEBAUD (Geneviève).- **Léopold Sédar Senghor ou la poésie du royaume d'enfance.** Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1976, 103 p.
LEUSSE (Hubert de).- **Léopold Sédar Senghor, l'Africain**, Paris, Hatier, 1967, 253 p.
MARQUET (Marie Madeleine).- **Le thème du métissage dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor.** Besançon**,** Université de Besançon. Thèse pour le Doctorat de 3è cycle de littérature française ; 1978
MERCIER (Roger), BATTESTINI (Monique et Simon).- **Léopold Sédar Senghor**, **poète sénégalais**. Paris, Nathan, 1964, 64 p. Collection. Littéraire africaine n°3.
MILCENT (Ernest) SORDET (Monique).- **Léopold Sédar Senghor et la naissance de l'Afrique nouvelle**. Préface de Georges Pompidou – Paris, Seghers, 1969, 273 p**.**
MEZU (S. Okechukwu).- **Léopold Sédar Senghor et la défense et illustration de la civilisation noire**. Paris : M. Didier, 1968, 229 p.
MOURALIS (Bernard).- **Littérature et développement**, Paris, Editions Selex, 1984.
NESPOULOS-NEUVILLE (Josiane).-**Léopold Sédar Senghor, de la tradition à l'universalisme**, Paris, Le Seuil, 1988.
NDIAYE (Papa Guèye).- **Ethiopiques de Léopold Sédar Senghor**, édition critique et commentée. Dakar, Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1974, 115p.
NIMROD.- **Tombeau de Léopold Sedar Senghor**, Paris, Editions Le temps qu'il fait, 2003.
NJAMI (Simon).- **C'était Léopold Sédar Senghor**, Paris, Fayard, 2008.
OSMAN (Gusine Gaudet).- **L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor**, Alexandrie : Université d'Alexandre, thèse pour le doctorat ès Lettres, 1976, 2 vol. 846 p.
RIESZ (Janos).- **Léopold Sédar Senghor et la renaissance africaine au 20è siècle**.
ROUS (Jean).- **Léopold Sédar Senghor ou la vie d'un président de l'Afrique nouvelle**, Paris, Editions John Didier, 1967, 165 p.
SCHAETTEL (Marcel).- **Léopold Sédar Senghor : poétique et poésie**. Lyon, Editions L'Hermès 1977, 42 p.
SAMBA (Pape Moussa).- **Léopold Sédar Senghor – Philosophie de la culture**, Paris, L'Harmattan, 2011.
SANKHARE (Oumar) et DIANE (Alioune-Badara).- **Notes sur Ethiopiques de Léopold Sédar Senghor**, Dakar, Editions Xamal, 1999.
SCHEINOWITZ (Celina).- **L.S. Senghor – Elégies**, L'Harmattan, 2009.
SOREL (Jacqueline).- **Léopold Sédar Senghor, l'émotion et la raison**, Paris, Editions Sépia, 1995.
TILLOT (Renée).- **Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor**, Dakar : Les Nouvelles Editions africaines,
TOWA (Marcien).- **Léopold Sédar Senghor** : **Négritude ou servitude** ? Yaoundé : Edition Clé 1971. 117 pages.
VAILLANT (Jeanet G.).- **Vie de Léopold Sédar Senghor**. Paris, Edition Carthala.Spias, 2006.

III. COLLECTIFS CONSACRES A LEOPOLD SEDAR SENGHOR

Colloque Culture et Développement (Dakar, 4-8 Octobre 1976) organisé à l'occasion du 70è anniversaire du Président Léopold Sédar Senghor. **Ethiopiques**, numéro spécial, novembre 1976, 240 p.
Hommage à Léopold Sédar Senghor, Homme de culture. Paris : Présence Africaine, 1976, 245 p.
Le Destin de la négritude, Préface de Souleymane Bachir Diagne, Paris, Les Editions de la Lune, 2009.
Le Siècle Senghor. Paris, Editions L'Harmattan, 2001.

Le Siècle de Senghor, Yaoundé, 2010.
Léopold Sédar Senghor. Africanité-Universalité. Paris, Editions L'Harmattan
Léopold Sédar Senghor. **Poésie complète**.- Paris, Planète libre. CNRS EDITIONS, 2007.
Senghor et sa postérité littéraire. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Université de Metz, Centre de Recherches « Ecritures », Metz, 2008.
Léopold Sédar Senghor, poésie complète. Paris, Editions CNRS, 2007.
Présence Senghor, Paris, Editions Unesco, 1997.
Pour Léopold Sédar Senghor, Tours, « Editions Mane, 1970.
Léopold Sédar Senghor d'hier à demain, Dakar, Ethiopiques n° spécial.
Senghor, Colloque de Dakar, Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 1998.
Senghor en son éternité, **Actes du colloque sur le centenaire de Léopold Sédar Senghor**, Paris, 2006.

IV. ARTICLES DE JOURNAUX CONSACRES A LEOPOLD SEDAR SENGHOR (liste non exhaustive)

BADIOU (Alain).- **La poésie de Senghor**, In **Vin Nouveau (Paris)**, n°103, 20 janvier 1957.
DIAKHATE (Lamine).- **Essai sur la pensée de Senghor**, in Paris-Dakar n° spécial, Avril 1961
DIAKHATE (Lamine).- **Le mythe dans la poésie populaire du Sénégal et sa présence dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor et de Birago Diop**, in **Présence Africaine** 2è série, n°XXXIX, 4è trimestre 1961, pp. 59-78.

V. OUVRAGES SUR LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE

ANOZIE (Sunday O.). – **Sociologie du roman africain**, Paris, Editions Aubier, 1970
ARMEL (kaïd Oumar).- **Procédés d'écriture** (webographie)
BERROU (Raphaël) et POMPILIUS (Pradel). **Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes**, Port-au Princes, Editions Caraïbes 1975 - 1977
BERNABE (Jean).- **Espace Socio-linguistique, Espace solitaire antillais** in Itinéraire, l'Ecrit et l'Oral, Paris, Editions l'Harmattan, 1982.
CHEVRIER (Jacques).- **La littérature nègre**, Paris, Editions Armand Colin, 1984.
COLIN (Roland).- **Les contes de l'Ouest africain**, Paris, Présence africaine, 1956.
COLIN (Roland).- **Littérature africaine d'hier et de demain**.
CORNEVIN (Robert).- **Littérature d'Afrique noire de langue française**. Paris : Presses Universitaires de France, 1976, 275 p.
COURAGE (Gislain) .- **Histoire de la littérature haïtienne de l'indépendance à nos jours**. Editions de l'Action Sociale, Port-au-Prince, 1982
DAKEYO (Paul).- **Poésies du Monde nouveau**. Paris, Edition Silex, 1984
DELAS (Daniel).- **Aimé Césaire**, Paris, Hachette Université
DEPESTRE (René).- **Bonjour et adieu Négritude**, Paris,
DIA (Hamidou).- Poésie africaine et engagement, Paris, Editions Acoria, 2003.
ELIET (Edouard).- **Panorama de la littérature négro-africaine** (1921-1964). Paris : Présence Africaine, 1965, 264 p.
FONKOUA (Romuald).- Aimé Césaire, Paris, Editions Perrin, 2010.
JAHN (Janheinz).- **Muntu**, **l'homme africain et la culture néo-africaine**. Paris, Le Seuil, 1961, 294 p.
KESTELOOT (Lilyan).- **Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature.** Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1963, 343 pages.

KESTELOOT (Lilyan).- **Anthologie négro-africaine**. Verviers (Belgique) : Les Nouvelles Editions Marabout, 1967 (réédité en 1978) Collection Marabout Université, n°129, 432 p.
LUSEBRINK (Hans-Jürgen).- **La Conquête de l'espace public colonial**, Franfurt am Main, Editions IKO Verlag, sd.
MALELA (Buata B.).- **Les écrivains afro-antillais à Paris**, Paris, éditions Karthala, 2008.
MOURALIS (Bernard).- **Littérature et développement**, Paris, éditions Silex, 1981.
NGAL (M.biwi A.).- **Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie**, Dakar, Nouvelle Editions africaines 1975.
RICARD (Alain).- **Littératures d'Afrique noire – des Langues aux Livres**, Paris, Karthala, 1995.
RIESZ (Janos).- **« Astres et Désastres ». Histoire et récits de vie africaine de la colonie à la post-colonie**, Zurich, New-York, Editions Georg Ohms Verslag, 2009.
WAGNER (Jean).- **Les poètes nègres des Etats-Unis**, Paris, Librairie Istra,
WAUTHER (Claude).- **L'Afrique des Africains**, Paris, Le Seuil, 1960.

VI. OUVRAGES GENERAUX

APPOLINAIRE (Guillaume). – **Alcools**. Paris
APPOLINAIRE (Guillaume).- **Les Mamelles de Tirézias**. Paris.
ASCOFARE (Abdoulaye).- **Domestiquer le rêve**, Bamako, Edit. Imprimerie du Mali, 1976.
ASTAN (Katherine) et COOPER (Frédéric).- **Election et pratiques électorales au Sénégal 1940-1950,** Paris, thèse de doctorat de l'EHESS, 2001
ASTAN (Katherine) et COOPER (Frédéric).- **Décolonisation de travail en Afrique, Afrique britannique et française,** Paris, Editions Karthala-Céphis, 2001.
BADIAN (Seydou).- **Sous l'Orage suivi de La Mort de Chaka**, Paris, Présence africaine
BADIAN (Seydou).- **Les Dirigeants africains face à leur people**, Paris, Maspero
BADIAN (Seydou).- **Noces sacrées**, Paris Présence africaine
BADIAN (Seydou).- **Le Sang des masques**. Paris
BADIAN (Seydou).- **La Saison des pièges**, Paris
BARTHES (Roland).- **L'Imaginaire du signe**
BAUDELAIRE (Charles). **Les Fleurs du Mal**
BENOIST (Joseph-Roger de)**.- L'Afrique occidentale française de 1944 à 1960**, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982.
BENOT (Yves).- **Idéologie des indépendances africaines**, Paris, Maspéro, 1962
CAMARA (Laye).- **Dramouss**, Paris, Présence africaine, 1966
CAMARA (Sory).- **Les Gens de la Parole**, Paris, Editions Mouton, La Haye, 1976
CAMUS (Albert).- **L'Homme révolté**, Paris, Gallimard, Collection (Idées).
CENDRAS (Blaise).- Anthologie nègre
CÉSAIRE (Aimé).- **Cadastre**, Paris, 1961
CESAIRE (Aimé).- **Corps perdu**, Paris, 1950
CESAIRE (Aimé).- **Et les Chiens se taisaient**
CESAIRE (Aimé).- **Ferrements**, Paris, 1960
CESAIRE (Aimé).- **Les armes miraculeuses**, Paris, 1946
CESAIRE (Aimé).- **Le cahier d'un retour au pays natal**, Paris, Présence Africaine, 1939
CESAIRE (Aimé).- **Moi laminaire**, Paris, 1992
CESAIRE (Aimé).- **Nègre je suis, nègre je resterai**. Paris, Editions Albin Michel, 2005
CESAIRE (Aimé).- **Soleil coupé**, Paris, Le Seuil,1947
CHARDIER (Jacques) et SEGHERS (Pierre).- L'Art poétique, Paris, Editions Seghers, 1956
CISSE DIA (Amadou).- **La mort du Damel**, Paris, Présence africaine,
COLIN (Roland).- **Sénégal notre pirogue,** Paris, Présence africaine 2007

COOPER (Fréderic).- **Décolonisation et travail en Afrique**. **L'Afrique britannique et française, 1935-1960**. Paris, Editions Karthala-Sophix, 2004.
DAIX (Pierre).- **Art nègre et Civilisation de l'Universel**, Dakar, Nouvelles Editions Africaines 1975
DAKEYO (Paul).- **Les Barbelés du matin**, Paris Editions Saint-Germain, 1973
DAKEYO (Paul).- **Cri pluriel**, Paris Editions Saint-Germain, 1975
DAKEYO (Paul).- **Chant d'accusation suivi de l'espace carcéral**, Paris Editions Saint-Germain, 1976
DAKEYO (Paul).- **Soleil fusillé**, Paris Editions Droit et Liberté, 1976
DAMAS (Léon-Gontrand).- **Pigments,** Paris, Editions G. L.M., 1937.
DESANTI (Dominique).- **1947**, **L'année ou le monde a tremblé**, Paris, Editions Albin Michel, 1976
DESCARDES (Roger Jean).- **Francophonie en Haïti. Etat des lieux et perspectives**, thèse de doctorat de l'Université de Paris V, Paris, 1985.
DIA (Mamadou).- **Afrique, le prix de la liberté**, Paris, L'Harmattan, 2001.
DIAGNE (Amadou Mapaté).- **Les Trois Volontés de Malick**. Paris, Editions Larousse, 1920.
DIALLO (Bakary).- **Force-Bonté**, Paris, Editions Rieder et Cie, 1936.
DIOP (Birago).- **Les Contes d'Ahmadou Koumba**, Paris Présence africaine 1961.
DIOP (Birago).- **Les Nouveaux Contes d'Ahmadou Koumba**, Paris Présence africaine 1961.
DIOP (Birago).- **Leurres et Lueurs**, Paris Présence africaine 1961.
DIOP (Cheikh Anta).- **Nations nègres et culture**. **De l'Antiquité négro-égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui**. Paris, Editions Présence africaine, 1953.
DIOP (Cheikh Anta).- **L'Unité culturelle de l'Afrique Noire**. **Domaine du patriarcat et du matriarcat dans l'antiquité classique**. Paris, Editions Présence africaine, 1959
DIOP (Cheikh Anta).- **Antériorité des civilisations nègres**. **Mythe ou vérité historique**. Paris, Editions Présence africaine, 1960.
DIOP (Cheikh Anta).- **L'Afrique Noire précoloniale**. **Etude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Afrique Noire de l'Antiquité à la formation des Etats modernes**. Paris, Editions Présence africaine, 1960.
DIOP (Cheikh Anta).- **Les Fondements culturels, techniques et industriels d'un futur Etat Fédéral d'Afrique Noire**. Paris, Editions Présence africaine, 1960.
DIOP (David).- **Coups de pilon**, Paris, Présence africaine, 1957
DIOP (Majhemout).- **Contribution à l'étude des problèmes politiques en Afrique Noire**, Paris Présence Africaine, 1958.
DUFRENNE (Michaël).- **Le Poétique**, Paris, Gallimard, 1969.
DURAND (Gilbert).- **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**, Paris, Edition Bordas, 1969.
EMMANUEL (Pierre).- **Tombeaux d'Orphée**, Paris, 1941.
EMMANUEL (Pierre).- **Combats avec tes défenseurs**. Paris 1942.
EMMANUEL (Pierre).- **Jours de colère**, Paris 1942.
EMMANUEL (Pierre).- **Le Poète et son Hirst**, Paris, 1942.
EMMANUEL (Pierre).- **Sodome**. Paris 1944.
ESCAPIT (Robert).- **Sociologie de la littérature,** Paris, PUF, 1973.
FALL (Kéné Kirama).- **Le Champ de la rivière fraîche**. NEA, Dakar, 1976.
FANON (Frantz).- **Peau noire, masques blancs**, Paris, Le Seuil, 1952.
FANON (Frantz).- **Les Damnés de la terre**, Paris, Maspero, 1960
FANON (Frantz).- **L'An V de la révolution algérienne**, Paris, Maspero, 1960.
FANON (Frantz).- **Pour la révolution africaine**, Paris, Maspero, 1964.

GOLDMANN (Lucien).- **Structures mentales et créations littéraires**, Paris, Editions Anthropost 1970.
GOLDMANN (Lucien).- **Introduction à une sociologie du roman**, Paris, Editions Gallimard
GRAVRAND (Henri).- **La Civilisation seerer**, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983.
GOLOGO (Mamadou).- **Le Rescapé de l'Ethylos**, Paris, Présence africaine 1957.
GOLOGO (Mamadou).- **Mon cœur reste un volcan**, Bamako, Editions Donya 1957.
GIRARD (René).- **Mensonge romantique et vérité romanesque,** Paris, Editions Grasset, 1961.
GUIRAUD (Pierre) **Pour une sémiotique de l'expression poétique**, Paris, Klincksieck, 1969.
GUIRAUD (Pierre) **Esthétique du vers français**, Paris, Klincksieck, 1969.
GURVITCH (Georges).- **Traité de sociologie**, Paris, Presse universitaire de France, Tome 2 3ème édition
HERBERT (Pepper).- **Anthologie de la vie africaine**, Paris Editions Chemins de l'humanité », 1966
HUMBERT (Jules) et BERGUIN (Henn). – **Histoire illustrée de la littérature grecque**, Paris, Editions Didier, 1947).
HYTIER (Jean).- **La poétique de Valéry**
ISSEBERE (Hammadoun Ibrahim).- **Clameurs d'antan, soleils présents**, Paris, Edition Saint-Germain, 1976.
ISSEBERE (Hammadoun Ibrahim).- **Les Boutures du soleil**, Paris, Editions Saint-Germain, 1981.
JAUSS (Hans Robert).- **L'Esthétique de la réception**, Paris, Gallimard, 1978.
KANE (Mahamadou).- **Birago Diop**, Paris, Présence africaine, collection « Approches »
KANOUTE (Barou).- **Les Déchireurs de sang**, Alger 1990.
KATSAKIORIS (Constantin).- **L'Union Soviétique et les intellectuels africains** in **Cahier du Monde russe**, 47/1-2, janvier-juin 2006.
KEBE (MBaye Gana).- **Ebéniques**, Dakar, nouvelles éditions africaines 1976.
KOUNTA Albakaye).- **Que revienne la rosée sur les oasis oubliées**, Bamako, Editions Imprimeries du Mali, 1976.
LACOUTURE (Jean).- **André Malraux, une vie dans le siècle**, Paris, Le Seuil 1974.
LEGUM (Colin).- **Le Panafricanisme à l'épreuve des indépendances** Paris., 1961.
LENINE (Vladimir Ilitch).- **Culture et révolution culturelle**, Moscou, Ed. du Progrès, 1969.
LEVY-BRUHL (Lucien).- **La Mentalité primitive**. Paris.
LOUNATCHARSKI (L.).- **Souvenirs sur Lénine**, Moscou, Partizdat, 1938.
LOUIS (Paul).- **Le Colonialisme**, Paris, Société nouvelle de librairie et d'éditions, 1905.
LUKACS (Georges).- **La théorie du roman**, Paris, Edition Gonthier.
LY (Abdoulaye).- **Les regroupements politiques au Sénégal**, Dakar, Editions Codesria, 1992.
MAULNIER (Thierry).- **Introduction à la poésie française**, Paris, Gallimard, 1939.
MILCENT (Ernest).- **L'A.O.F. entre en scène**
MILCENT (Ernest). – **Aux Carrefours des options africaines : le Sénégal**
MORIER (Henri).- **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique**, Paris, Presque Universitaire de France, 3ème édition, 1981.
NDIAYE (Jean-Pierre).- **Afrique, passion et révolution**, Paris, l'Harmattan 2008.
NIANE (Djibril Tamsir).- **Soundjata où l'épopée mandingue**, Paris, Présence africaine 1960.
NIANE (Djibril Tamsir**).- Histoire des Mandingues de l'Ouest**, Paris, Editions Karthala 1989.

NIETZSCHE (Frédérich).- **La naissance de la tragédie**, Paris, Gallimard, Collection « Idées » 1949.
OBENGA (Théophile).- **L'Afrique dans l'Antiquité**, Paris, Présence africaine, 1973.
OSTY (Emile).- **La Bible**, Paris, Le Seuil, 1973.
POMPIDOU (Georges).- **Anthologie de la poésie française**, Paris, éditions Hachette, 1961.
POMPILUS (Pradel).- **La langue française en Haïti, thèse de doctorat de la Sorbonne**, Paris, 1961.
RENAUDEAU (Michel).- **Le Musé de Dakar, témoin de l'art nègre**, Paris, Editions, Delroise, 1965.
RUFFIE (Jacques).- **De la biologie à la culture**, Paris, Flammarion,1983.
SAINT-JOHN PERSE.- **Œuvre complète**. Paris, Edition Gallimard.
SARTRE (Jean-Paul).- **Qu'est-ce-que la littérature** ? Paris, Editions Gallimard.
SECK (Papa Ibrahima).- **La Stratégie culturelle de la France en Afrique**, Paris, L'Harmattan, 1993.
SEMBENE (Ousmane).- **Les Bouts de Bois de Dieu**, Paris, Editions Pickpokett 1961.
SISSOKO (Fily Dabo).- **Les Noirs et la culture** : **introduction au problème de l'évolution culturelle des peuples africains**, sd,nl.
SISSOKO (Fily Dabo).- **Coups de sagaies. Controverse sur l'Union française**, Paris, Edition de La Tour du Guet, 1957.
SISSOKO (Fily Dabo).- **Harmakhis, poèmes du terroir africain**. Paris, Edition de La du Guet, 1955.
SISSOKO (Fily Dabo).- **La Savane rouge**, Avignon, Editions Les Presses Universelles, 1962.
SISSOKO (Fily Dabo).- **Une page est tournée**, **voix sans échos**. (première série), Dakar, Imprimerie A. Diop 1960.
SISSOKO (Fily Dabo).- **Une page est tournée : voix perdue**. (deuxième série), Dakar, Imprimerie A. Diop 1959.
SISSOKO (Fily Dabo).- **Crayon et portrait,** Milulhouse, Imprimerie Union, 1953.
SISSOKO (Siriman).- **Ressac de nous-mêmes**, Paris, Présence africaine, 1967.
SOCE (Ousmane).- **Karim, Roman sénégalais, suivi de Contes et légendes d'Afrique Noire**, Paris, Editions latines, 1935.
SOCE (Ousmane).- **Mirages de Paris**, Paris, Editions latines, 1937.
SURET- CANALE (Jean).- **Les Groupes d'Etudes Communistes (G.E.C.) en Afrique Noire. Paris,** Editions l'Harmattan 1994.
THOMAS (L.V.).- **Le socialisme et l'Afrique : l'idéologie socialiste et les voies africaines de développement**, Paris : Le livre africain. 1966.
TOWA (Marcien).- **La poétique de la négritude, approche structuraliste**, Sherbrooke, Editions Naman, 1983.
TRAORE (Mamadou Lamine**).- Philosophe et géomancie. Vers une philosophe originelle africaine.** Bamako, Editions, Duya, 2007.
TUTUOLA (Amos).- **L'Ivrogne dans la brousse**, traduit de l'anglais par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1954.
VALERY (Paul).- **Poésie**, Paris, Gallimard, 1958.
VALERY (Paul).- **Introduction à la méthode de Léonard de Vincy**, Paris, Edition Gallimard.
VALERY (Paul).- **Charmes**. Paris, Editions Gallimard.
VALERY (Paul).- **La Jeune Parque**. Paris, Editions Gallimard.
VALERY (Paul).- **Rhombs.** Paris, Editions Gallimard.
WILLIAMS (Eric).- **Esclavage et colonisation**. Paris, Editions Présence Africaine.

WALZER (Pierre-Ollivier).- **La poésie de Paul Valéry**, Genève, Editions Slatkine Reprints, 1967.
XAVIER-GAULBERY (Sylvestre-Meinard).- **Fragment d'un voyage fait en Afrique…**

VII. OUVRAGES COLLECTIFS, ANTHOLOGIES DIVERSES, ANONYMES

Anthologie des poètes français du XXè siècle n°18, Paris, Editions de la Bibliothèque Mondiale, 15 décembre 1959).
Bulletin des études valériennes, Paris, Editions l'Harmattan 2006
Communauté impériale française. Paris, Editions Alsaka, 1945.
Congrès général de L'UGTAN (Union Générale des Travailleurs de l'Afrique Noire), Conakry, 15-18 janvier 1959. Paris, Editions Présence Africaine, 1959.
Corrélations des littératures africaines et des littératures mondiales, Moscou
Colloque sur la Négritude, (Dakar 12 – 18 avril 1971). Texte intégral de toutes les communications. Le Soleil (Dakar), n° spécial 305, 8 mai 1971, 56 p.
Dictionnaire des intellectuels français, Paris le Seuil, 1966
Encyclopédie « Clartés », Paris. Editions Techniques, 1957.
Encyclopédie du Présent, Paris, Editions Clarté.
L'Aventure littéraire de l'humanité, tome 2, Paris, Bordas, 1971.
Les plus beaux écrits de l'Union Française et du Maghreb.- Paris, Editions La Colombe, 1947.
Littérature française. Tomes 1 et 2. Paris, Editions Larousse, 1968.
L'homme et son Art. Paris, Edition Tallandier, Collection « Les Chemines de l'humanité », 1966.
Nouveau Dictionnaire National ou Dictionnaire Universel de la langue française. Paris Editions Garnier Frères.
Panafricanistes russes parlent de l'Afrique (Des) Editions, Présence africaine 1966.
Premier Festival mondial des arts nègres, Paris, Editions, Delroise, 1965.
Témoignages sur la vie et l'œuvre du Dr. Jean-Price Mars. Port-au-Prince, 1956.
Univers des connaissances, Paris, Editions Edilec, volume 4.

IV. REVUES ET JOURNAUX CONSULTES

Action. Cahier de Philosophie et d'Art. n° 3, avril 1920
Afrique Nouvelle, hebdomadaire ouest africain paraissant à Dakar
Bulletin des études valéryennes,
Cahier du monde russe, 47/1-2, janvier-juin 2006
Esprit, n°5, mai 1976.
Ethiopiques, Revue socialiste de culture négro-africaine,
Historia
Journal de la Société des Africanistes, tomes XIII et XIV (1944) et XVI
L'Unité africaine. Organe du Parti Socialiste Sénégalais.
La Dépêche africaine, première année, n°1, février 1928
Le Soleil, quotidien dakarois paraissant sous l'égide de l'Etat. Supplément au n°1943, 9-10, 1978 consacré au 70ème anniversaire de Léopold Sédar Senghor
Notre Librairie. n° spéciaux consacrés aux littératures congolaise, malienne et sénégalaise
Top Africa, n°11, février 1976.

TABLE DES MATIERES

Remerciements **3**
Avant-propos **4**
Résumé de la thèse **9**

Introduction **11**

I. Problématique 13
II. Méthodologie 15
III. Le Procès de la création 17
IV. L'esthétique de la réception 20

Quatre **temps forts d'une vie**

I. D'un nom et d'une ascendance. 24

1. « La goutte de sang portugais » **25**
2. Le petit neveu de Sira Badral **29**

II. La période de la première enfance 34

III. L'inscription à l'école française 37

IV. Le passage au Collège-Séminaire Libermann de Dakar 42

V. «Les années ardentes » 43

1. La rencontre avec Georges Pompidou. **44**
2. « La découverte des autres ». **49**
3. D'une rencontre et de ses prolongements **50**
   a. Une amitié indéfectible **50**
   b. D'abord, les rencontres **53**
4. « La connaissance de moi-même » **56**

Conclusion 61

Une oeuvre : Essai de sociologie d'une production littéraire **63**

I.La production littéraire de Léopold Sédar Senghor

1. Des projets **64**
2. Une prodigieuse production **66**
   2.1. Les textes en prose. **68**
   2.2. L'œuvre poétique **69**

II. Sociologie de l'auteur 75

1. Le statut économique **75**
2. Le statut professionnel **83**

a. Le chercheur **83**
b. L'homme d'Etat **86**
3. Le statut déterminant **90**
a. Par-delà les statuts économique et professionnel **90**
b. Classe sociale ou groupe social ? **94**
c. Quel est ce groupe social ? **96**

III. La sociologie de l'oeuvre 98

1. Société agraires et créations 99
a. Antériorité du roman **99**
b. Mais, inadéquation du roman **101**
2. Le poids d'une double influence culturelle **105**
a. Influence de la tradition négro-africaine **105**
b. Influence de la tradition littéraire française **107**

A la rechercue poétique **110**

I. L'Initiation à la pratique des lettres **111**
II. La découverte de la poésie négro-africaine **113**
III Les poètes du sanctuaire, des gritos du roi et les Trois Grâces **116**

1. « Les griots du Roi » **116**
2. « Les Poetesse du sanctuaire » et « les Trois Grâces ». **118**

IV. Les heureux amis **122**

La poétique retrouvée **125**

I . Du mépris à la méprise **125**

1. Le mépris **126**
2. La méprise **129**
3. En définitive… **132**

II. Une découverte fondamentale **135**

Assimiler et non être assimilé **141**

I. La découverte essentielle **141**

1. Place et fonction de l'Art dans les sociétés occidentales **142**
2. Place et fonction de l'Art dans les sociétés Négro- Africaines **146**

II. Ruptures avec les modèles de France **156**

1. La différence de statut … **157**

a… entre Senghor et les romantiques **157**

b.… entre Senghor et les symbolistes 161
c. …entre Senghor et les surréalistes 163

2. La différence de modèles **166**
a. Les lieux. **168**
b. Les circonstances ou le rôle du silence **169**
c. L'attitude des créateurs vis à vis de leur création..... **170**

3. Différence de matériau **171**
a. Langues négro-africaines et langue française..... **171**
b. Les mots et les syntaxes **175**
c. Poèmes, poètes et poétiques **183**

III. Par dela rupture : convergences, rencontres **201**

1. Une poésie négro-africaine de langue française..... **204**

2. Poésie négro-africaine et poésie française : influences, convergences, dialogues **211**
a. Le groupe des Anciens **211**
b. Avant la guerre : le groupe des Modernes..... **216**
c. Après la guerre, le groupe des Contemporains..... **217**

Conclusion..... **221**

De l'œuvre poétique comme d'une structure : la poésie et les images du poète poétisé

I. L'album de vers anciens : un album, deux volets..... **228**

II. De la défense à l'illustration des valeurs de civilisation du monde noire 230

1. Des déclarations à la concrétisation **230**
2. Chants d'Ombre **233**
3. Hosties noires **234**
4. Ethiopiques..... **235**

III. L'élargissement des sources d'inspirations de l'événement public à l'événement **237**

1. Chants pour Naëtt..... **237**
2. Lettres d'hivernage..... **239**

IV. Continuité et renouvellement de l'inspitation **241**

1. Nocturnes comme recueil s'inscrivant dans la continuité..... **241**
2. Nocturnes comme recueil annonçant une orientation nouvelle..... **243**
3. Elégie des Alizés **244**
4. Elégies majeures..... **245**

V. Une poétique des genres **247**

1. Du chant à la chanson **248**
2. Chant et engagement **251**
3. Les épîtres **255**
3.1. Avant et après « Lettres d'hivernage », les épîtres isolées **255**
3.2. Avant « Lettres d'hivernage », les épîtres regroupées **258**
4. Les élégies **260**

VI. Les élégies majeures et les images du poète poétisé **263**

1. Le solitaire et le nostalgique **264**
2. L'ami, l'amant et le père de famille **266**
3. L'homme d'Etat et le militant de la négritude **269**
4. Tel qu'en lui-même **274**

Conclusion **278**

La poétique et l'univers imaginaire **du poète** **279**

I. La création du poème : Inspiration et expression **280**

II. Fidélité au modèle nègre : Senghor,poète inspiré **284**

1. L'inspiration **285**
2. En poésie comme en un rituel **289**

III. « L'amoureux de langue des dieux » : Senghor, poète artisan **291**

IV. De la composition en général **297**

1. D'un poème à ses différents éléments constitutifs **298**
2. D'une ébauche au poème sous sa version définitive **302**

V. « Le don du chant» **305**

VI. L'univers imaginaire de Léopold Sédar Senghor **306**

Conclusion **311**

Critères d'appréciation, fondements d'une esthétique de la réception et d'un procès de la création 313

I. Se réaliser en tant que métis culturel 316
II. La formulation et la manifestation de la Négritude 320
III. Créer une fédération d'Etats africains confédérés à la France 326

L'esthétique de la réception en France : la conquête des champs littéraires , adhésions, dissidences **:** **331**

I. CONSTITUTION D'UN CHAMP LITTÉRAIRE NÉGRO-AFRICAIN FRANCOPHONE AUTONOME **332**

1. Avant 1945 : le premier cercle des lecteurs **337**
2. Entre 1945 et 1960 : la constitution du champ littéraire afro-francophone sur la forme d'un sous-champ littéraire français **339**
3. Pénétrer le champ littéraire français **344**
4. A partir de 1960 : le rôle d'Armand Guibert et de certains biographes **349**

II. ELARGISSEMENT DU CERCLE DES LECTEURS DEPUIS L'ETUDE DE SARTRE ET PREMIERES CONTESTATIONS **356**

1. Du culturel au politique : l'émergence de « la génération charnière » **356**
2. Le séminaire de Paris : réception de l'œuvre poétique senghorienne par les étudiants d'Afrique Noire **364**

III. INDEPENDANCES AFRICAINES ET ESTHETIQUE DE LA RECEPTION **385**

RÉCEPTION HORS DE FRANCE ET D'AFRIQUE **401**

I.RECEPTION DE L'ŒUVRE POETIQUE EN ALLEMAGNE **401**
EN GUISE D'INTRODUCTION **401**
EN PARTICULIER, SA RÉCEPTION EN ALLEMAGNE **403**
CONCLUSION **419**

RECEPTION HORS DE FRANCE ET D'AFRIQUE : II. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE POÉTIQUE AUX ETATS-UNIS D'AMERIQUE **420**

I. DES CONDITIONS FAVORABLES POUR UNE RECEPTION DE L'ŒUVRE POETIQUE **423**

II. TOUTEFOIS, UNE MISE EN GARDE : CELLE D'OBATALA **427**

III. ET, BIEN AVANT CETTE MISE EN GARDE, LE MALAISE DE RICHARD WRIGHT **429**

IV.DIFFUSION DE L'OUVRE POETIQUE PAR-DELA LES PROCES DE RICHARD WRIGHT ET DE J.K. OBATALA **433**

CONCLUSION **439**

RÉCEPTION EN AFRIQUE NOIRE **440**

I. LES RAISONS D'UN RETARD **442**

1. L'analphabétisme des masses **442**
2. La censure coloniale **445**
3. Les conséquences de la politique d'assimilation culturelle **446**

II. IDEOLOGIES POLITIQUES ET RECEPTION LITTERAIRE : DE QUELQUES CAS PARTICULIERS **446**

1. Révolution démocratique africaine et négritude : le cas de la Guinée **447**
2. Nationalisme politique et réalisme culturel : le cas du Mali **451**
3. Le Cameroun : de Towa à Dakeyo **459**
4. Le Bénin : négritude ou mélanisme ? **471**
5. La République populaire du Congo : négritude, marxisme et littérature nationale. **477**

IV. RECEPTION EN AFRIQUE ANGLOPHONE : « L'ESPRIT DE FACHODA » **494**

RECEPTION PERSONNELLE D'UNE ŒUVRE POETIQUE : LEOPOLD SEDAR SENGHOR ET NOUS **513**

ESTHETIQUE DE LA RECEPTION : LEOPOLD SEDAR SENGHOR FACE A LA POSTERITE **521**

I. LES OUVRAGES **532**

1.Ouvrages consacrés à l'homme et l'œuvre **:** **532**
2.Ouvrages consacrés à la réception de l'œuvre poétique et critique **532**
3.Ouvrages consacrés aux définitions et approches de la négritude **533**
4.Ouvrages consacrés à la dimension politique de la pensée et de l'action **533**

II. LES ACTES DE COLLOQUES **533**

III. LES COLLECTIFS **537**

CONCLUSION GÉNÉRALE **548**

I. GENÈSE ET ÉVOLUTION D'UNE ŒUVRE POETIQUE **549**

II. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE POÉTIQUE DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR : FUSION DES HORIZONS D'ATTENTE. **552**

III. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE POÉTIQUE DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR : DISTANCE CRITIQUE DANS L'EXAMEN **554**

IV. LA TRANSMISSION DE LA NORME **558**

(Volume 2 ANNEXES) **561**

INTRODUCTION **562**
ANNEXE 1 ..... **566**

UN ASPECT DE LA VIE DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR : L'ACTIVITÉ PARLEMENTAIRE : UN DÉPUTÉ NÈGRE AU PALAIS BOURBON **566**

I. LE PROCESSUS D'ÉMANCIPATION DE L'AFRIQUE NOIRE SOUS DOMINATION FRANÇAISE. **566**

II. LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR, ACTEUR MAJEUR DU PROCESSUS D'ÉMANCIPATION DES COLONIES FRANÇAISES D'AFRIQUE NOIRE. **569**

1. La tombée en politique **570**
2. Ruptures avec les traditions **572**
3. La rupture d'avec Lamine Guèye et la SFIO **574**

III.. L'ACTION DU DÉPUTÉ SENGHOR, AU SÉNÉGAL ET EN A.O.F., APRÈS LA RUPTURE AVEC LAMINE GUÈYE. **576**

1. La consolidation des assises de la nouvelle formation politique **576**
2. La constitution d'un front commun contre la colonisation **576**
3. L'unification des partis et regroupements de partis à l'échelle de l'A.O.F. **577**

CONCLUSION **579**

ANNEXE II **:** COLONISATION FRANÇAISE ET CRÉATION POÉTIQUE : DES RAISONS D'UNE RUPTURE **580**

ANNEXE III : LA PERIODE DE JUVENILIA : DE DEUX RECUEILS DE POEMES COMME FONDEMENT D'UNE STRUCTURE **587**

I. DEUX PUBLICATIONS, UN RECUEIL **588**

III. DES POEMES DE JEUNESSE COMME D'UNE ASSISE SUR LAQUELLE EDIFIER **605**

1. Senghor dans ses relations avec la femme comme source d'inspiration **605**
2. Discrétion et épanchement lyrique : la Femme et la Nuit, deux thèmes de prédilection **610**
3. Evolution plus que rupture entre les poèmes de jeunesse et ceux de la maturité **614**

ANNEXE IV : RECEPTION DE LA RECEPTION : PAPA GUEYE NDIAYE LIT LE « PROJET DE LECTURE » DE DANIEL DELAS **641**

ANNEXE V : LE DOSSIER MALI **645**

Bienvenue au président Léopold Sédar Senghor et à la délégation qui l'accompagne **645**
Entretien avec Bakary Kamian **647**

Extrait du quotidien **651**
L'indépendant **651**
Extrait du quotidien **655**
L'indépendant **655**
« S'enrichir de nos différences pour converger vers l'universel » **655**
TABLE RONDE **657**
« Senghor », la négritude et le message francophone **657**
Chanter le dialogue culturel pour la paix universelle **657**

ANNEXE VI : LA RECEPTION EN AFRIQUE NOIRE ANGLOPHONE : A LA LUMIERE D'UNE EXPERIENCE PARTICULIERE : CELLE DE NGUGI WA THIONG'O **661**

ANNEXE VII : LECTURE CAMEROUNAISE DE LA NOUVELLE POESIE NEGRO-AFRICAINE DE LANGUE FRANCAISE : PAUL DAKEYO CESSE DE LIRE LEOPOLD SEDAR SENGHOR **676**

ANNEXE VIII :UNE LECTURE BRESILIENNE DE LA POETIQUE DE SENGHOR : L'ORIGINALITE DE L'ECRITURE DE SENGHOR D'APRES CELINA SCHEINOWITZ
(extrait de L.S. Senghor – Elégies, L'Harmattan, 2009, page 40 – 42) **681**

ANNEXE IX : LA RÉCEPTION EN EX UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES **683**

I. L'UNION SOVIÉTIQUE ET LES INTELLECTUELS NÉGRO-AFRICAINS **684**

1. Audience du marxisme dans les colonies **686**
2. Intérêt de l'URSS pour les mouvements de renaissance dans les possessions européennes d'outre-mer. **691**

II. SENGHOR ET LE MARXISME **696**

III. SENGHOR ET L'UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES **708**

CONCLUSION **721**

ANNEXE X : EN MARGE DE LA RÉCEPTION EN EX UNION SOVIÉTIQUE RÉCEPTION EN POLOGNE **723**

I. LES RELATIONS DE L'AUTEUR AVEC LES LETTRES FRANÇAISES ET, PAR-DELÀ LES LETTRES FRANÇAISES, AVEC LES PENSEURS FRANÇAIS. DU ROMAN COLONIAL A LA POESIE NEGRO-AFRIQUE : IMAGES CONTRASTEES DE L'AFRIQUE EN POLOGNE **724**

II. UNE APPROCHE POLONAISE DE LA NEGRITUDE **731**
III. RECEPTION DU POETE : POESIE NEGRO-AFRICAINE ET ROMANTISME POLONAIS **733**
CONCLUSION **738**

INDEX DES NOMS PROPRES DE PERSONNES 740

BIBLIOGRAPHIE 747

I. ŒUVRES DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR 747

II. OUVRAGES, ETUDES ET ARTICLES SUR LEOPOLD SEDAR SENGHOR POETE, HOMME DE CULTURE, HOMME POLITIQUE, ET SUR SON OEUVRE 748

III. OUVRAGES COLLECTIFS 755

IV. REVUES ET JOURNAUX CONSULTES 755