SORBONNE UNIVERSITÉ

ED 433 – CONCEPTS ET LANGAGES

EA 4509 – Sens, Texte, Informatique, Histoire

UNIVERSITÉ McGILL

FACULTÉ DES ARTS

Département des littératures de langue française, de traduction et de création

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Langue française

DOCTEUR (Ph.D.) DE L'UNIVERSITÉ McGILL

Discipline : Littératures de langue française

Présentée et soutenue par :

Edoardo CAGNAN

le 09 décembre 2022

Styles de positionnement

Léopold Sédar Senghor et Ousmane Sembène au tournant de l'indépendance (1956-1966)

Sous la direction de :

M. Mbaye DIOUF – Professeur agrégé, Université McGill
M. Jacques DÜRRENMATT – Professeur des Universités, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Michel BIRON – Professeur titulaire, Université McGill
Mme Michèle MONTE – Professeure émérite, Université de Toulon
M. Sada NIANG – Professeur titulaire, Université de Victoria
Mme Cécile VAN DEN AVENNE – Directrice de recherche, EHESS

À celles et ceux qui m'ont supporté.
À défaut d'être nommés, vous ne serez pas oubliés.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements à M. Mbaye Diouf et à M. Jacques Dürrenmatt. Je ne saurais trop mesurer la chance que j'ai eue de rencontrer deux directeurs qui, au tout début de mon travail, ont vu le potentiel d'une recherche qui allait les conduire, en partie, hors de leurs domaines de spécialité, dans l'espoir de faire dialoguer deux branches des études littéraires. Je les remercie de m'avoir guidé, au cours de la thèse, dans tous les aspects — scientifiques, pédagogiques, relationnels, administratifs, logistiques… — que doit gérer un jeune chercheur et de m'avoir permis de surmonter les quelques difficultés qu'a présentées cette cotutelle internationale en temps de pandémie. Je les remercie de leurs relectures régulières et de leurs conseils avisés, mais aussi du rapport de confiance et de respect qu'ils m'ont permis de créer avec eux.

Je suis heureux de pouvoir présenter mon travail à M. Michel Biron (U. McGill), à Mme Sara Cigada (U. Catholique du Sacré-Cœur de Milan), à Mme Michèle Monte (U. de Toulon), à M. Sada Niang (U. de Victoria) et à Mme Cécile Van den Avenne (EHESS). Je les remercie sincèrement d'avoir accepté d'examiner ma thèse, de rédiger leurs rapports, d'apporter des corrections et de me donner des conseils pour améliorer ma réflexion et mes analyses.

Mes remerciements vont également aux membres de mon examen préliminaire à l'Université McGill, Mme Catherine Leclerc et M. Arnaud Bernadet : ils ont été parmi mes tout premiers lecteurs et ils m'ont permis tant de corriger quelques défauts que de comprendre ce qu'il y avait d'intéressant dans ma démarche. Mes remerciements vont également aux membres du comité de suivi à Sorbonne Université, M. Claire Ducournau (U. Paul-Valéry-Montpellier III) et M. Florence Leca-Mercier (Sorbonne U.) : les échanges avec elles m'ont aidé à affiner mon approche et à organiser mon travail.

Plus largement, je tiens à remercier les équipes de professeurs et d'enseignants de mes Université de rattachement. C'est aux côtés de Romain Benini, d'Arnaud Bernadet, de Michel Biron, d'Hélène Carles, de Frédéric Charbonneau, d'Audrey Coussy, d'Isabelle Daunais, de Mbaye Diouf, de Jacques Dürrenmatt, d'Alain Farah, d'Aurélie Frighetto, de Florence Leca-Mercier, de Laurance Ouellet Tremblay, de Laurent Perrin, de Marie Raulier,

de Christelle Reggiani, de Claire Stolz et de Roselyne de Villeneuve que, tantôt étudiant tantôt jeune collègue, j'ai pu me former comme enseignant et chercheur. Dans ce parcours de maturation, je ne saurais oublier le personnel administratif de McGill et de la Sorbonne qui a facilité bien des démarches : je remercie donc Anne Desdames, Hélène Dauchez, Leila Hocini, Michèle Paquette, Étienne Poirier et Sophie Porcheron de leur aide.

Je remercie aussi les enseignants et les chercheurs que j'ai rencontrés en chemin, entre Paris, Montréal, Dakar et Bergame, et avec lesquels j'ai eu le plaisir d'échanger au sujet de Senghor, de Sembène, de l'analyse du discours ou bien d'autre chose : Mamadou Bâ, Élara Bertho, Valérie Berty, Jean-René Bourrel, Gabrielle Chomentowski, Andrée-Marie Diagne, Xavier Garnier, Sébastien Heiniger, Maguèye Kassé, Dominique Maingueneau, Françoise Naudillon, Louis Ndong, Fatou Ndoye Fall, Fortuné Nkonene, Francesca Pagani, Elena Razlogova, Claire Riffard, Silvia Riva, Catherine Ruelle, Abdoulaye Sall, Cristina Schiavone, Étienne Smith, Agnès Spiquel, Carina Yervasi… Je regrette d'en oublier.

Un remerciement particulier s'adresse à mes relecteurs, rapides et précieux : Clarisse Chabernaud, Violaine François, Aurélie Frighetto et François-Xavier Guerry.

Après avoir remercié ces personnes de m'avoir apporté des nourritures spirituelles, je remercie les institutions qui m'ont assuré des nourritures terrestres. Je remercie donc le Département des littératures de langue française, de traduction et de création de m'avoir financé au cours de ces cinq années de doctorat grâce au Differential Fee Waiver, à la bourse McCall MacBain, à des bourses de mobilité, à la Graduate Excellence Fellowship et aux bourses de la Chaire de recherche du Canada sur l'esthétique et l'art du roman, dirigée par Mme Isabelle Daunais. Je remercie également la Fondation des Treilles — créée par Anne Gruner Schlumberger, qui a pour vocation d'ouvrir et de nourrir le dialogue entre les sciences et les arts afin de faire progresser la création et la recherche contemporaines — de m'avoir octroyé le prix Jeune Chercheur. Je remercie enfin l'UFR de Langue française de Sorbonne Université de m'avoir permis d'enseigner et le laboratoire STIH d'avoir financé un déplacement pour un colloque à Toulouse, dont je garde un excellent souvenir.

Mes pensées chaleureuses vont, enfin, à ma famille, à mes amis et à toute personne chère : ils ont su accepter et soutenir les nombreuses retraites que m'a imposées ce travail de recherche. Nous rattraperons le temps perdu

ABRÉVIATIONS

Œuvres de Léopold Sédar Senghor

CO *Chants d'ombre* (1945), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 11-48.

HN *Hosties noires* (1948), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 137-169.

E *Éthiopiques* (1956), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 225-276.

N *Nocturnes* (1964), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 335-367.

L1 *Liberté 1 : Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1964], 446 p.

L2 *Liberté 2 : Nation et voie africaine du socialisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1971], 319 p.

L3 *Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l'Universel*, Paris, Éditions du Seuil, 1989 [1977], 573 p.

PC *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, 1313 p.

Œuvres d'Ousmane Sembène

DN *Le Docker noir*, Paris, Présence Africaine, 1982 [1956], 219 p.

OP *Ô Pays, mon beau peuple !*, Paris, Presses Pocket, 1990 [1957], 187 p.

BBD *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1994 [1960], 379 p.

V *Voltaïque*, Paris, Présence Africaine, 1971 [1962], 219 p.

H *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine, 1980 [1964], 311 p.

VC *Véhi-Ciosane* suivi du *Mandat*, Paris, Présence Africaine, 1992 [1965], p. 7-109.

M *Le Mandat* précédé de *Véhi-Ciosane*, Paris, Présence Africaine, 1992 [1965], p. 111-190.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 11

PREMIERE PARTIE – AUTOUR DE L'ŒUVRE : POSITIONNEMENT ET ESPACE ASSOCIE 35

CHAPITRE 1 – Ousmane Sembène : du positionnement oblique à l'affirmation auctoriale. 39

I. Un certain silence épitextuel 40

II. Reconnaître les siens : pragmatique de la dédicace 72

III. Une parole qui vient d'ailleurs : poétique de l'épigraphe 91

IV. L'auteur dans la marge : évolution de l'instance préfacielle 103

CHAPITRE 2 – Léopold Sédar Senghor : une autre configuration de l'intellectuel total 119

I. Éléments constitutifs d'une « idéologie dominante » 122

II. Des premiers textes à l'*Anthologie* : naissance de l'autorité senghorienne 134

III. Tantôt Orphée, tantôt lamantins : variations sur la Négritude 161

IV. Des textes à l'œuvre : composition des volumes et canonisation de l'auteur 188

SECONDE PARTIE – PAR L'ŒUVRE : POSITIONNEMENT ET ESPACE CANONIQUE 221

CHAPITRE 1 – Léopold Sédar Senghor : l'unité dans la diversité 225

I. Normalisation et diversification du verset 227

II. L'enjeu éthique du sujet lyrique 300

III. La langue de la Cité de demain 335

CHAPITRE 2 – Ousmane Sembène : à travers les genres et les médiums 359

I. La tentation poétique et le choix de la prose 361

II. Débordements du roman et limites de l'écriture 412

III. S'adapter au cinéma 478

CONCLUSION 521

INTRODUCTION

Portraits croisés

Commençons par la fin, soit l'année 1966. Commençons aussi par voir nos auteurs, Léopold Sédar Senghor (1906-2001) et Ousmane Sembène (1923-2007), plutôt que par les lire.

Paru en avril 1966, le 159e numéro du magazine sénégalais à vocation panafricaine *Bingo : le mensuel du monde noir* est consacré aux préparatifs du Premier Festival mondial des Arts nègres qui allait bientôt attirer à Dakar, pendant un mois, des artistes africains et afrodescendants de quatre continents. La couverture affiche un portrait photographique à mi-jambe de Senghor [Fig. 1 : voir *infra*, p. 533]. Nous voyons le Poète-Président de face, debout, appuyé contre son bureau. La paume ouverte, sa main droite est posée sur une pile de trois volumes blancs en grand format, alors que le bras gauche descend le long du corps et son alliance luit dans le coin sombre de la photo, en bas à droite, comme une sorte de *punctum* rappelant les secondes noces avec la Française Colette Hubert[1]. Il est habillé à l'occidentale, avec une chemise blanche, un costume gris et une veste croisée : seul le motif de la cravate, un zigzag noir et blanc crème, rappelle certains pagnes wax typiques de l'Afrique de l'Ouest.

[1] Au sujet des implications politiques de ce second mariage, voir Daniel Delas, *Léopold Sédar Senghor : le maître de langue*, Bruxelles, Éditions Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus », 2006, p. 225 et suiv. Au sujet de la notion barthésienne de *punctum*, détail photographique avec une force d'expansion et une signification souvent métonymique, voir Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie* [1980], dans *Œuvres complètes*, t. V, « 1977-1980 », éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 822 et suiv.

Bien qu'il n'y ait pas d'insignes nationales et qu'il ne soit pas affiché dans un cadre ou sur un support officiel, il ne fait aucun doute que ce portrait montre Senghor dans sa qualité de président de la République, charge qu'il occupe depuis le 5 septembre 1960. Si l'on perçoit aussi clairement cette allure institutionnelle, c'est en partie parce que l'image s'inscrit dans une longue tradition de portraits officiels des présidents de la République française, qui va de celui d'Adolphe Thiers en 1872 à celui de Charles de Gaulle, le dernier en date. Réalisé en 1959 par le photographe de mode Jean-Marie Marcel, ce célèbre portrait du premier président de la Cinquième République montre le cumul du capital symbolique d'un homme qui, en plus d'être chef de l'État (la plaque de grand-croix de la Légion d'honneur), a été général (veston blanc avec boutons d'arme et fourreaux d'épaule de général de brigade) et leader de la Résistance (le collier de Grand Maître de l'ordre de la Libération). Depuis la publication de ses *Mémoires de guerre*, parues entre 1954 et 1959, il peut également être considéré comme un homme de lettres : il est d'ailleurs le premier président à poser devant les rayons de la bibliothèque de l'Élysée.

En dépit des ressemblances, qu'il s'agisse des décorations ou du décor, le portrait de Senghor paraît tout de même bien plus sobre que celui de son homologue français. Il se montre en civil et n'arbore aucune distinction, la table en bois foncé et la lampe dorée ont un design linéaire et moderne, et le fond se limite au monochromatisme vert, qui renvoie aux couleurs de son parti, l'Union progressiste sénégalaise (UPS), et à l'étoile au milieu du drapeau tricolore, suggérant ainsi une sorte d'unité politique et religieuse derrière la figure présidentielle[2]. Disparaît donc la bibliothèque, alors que, entre de Gaulle et Senghor, c'est sans doute le second que l'on associe plus volontiers à la littérature et au travail intellectuel, au vu de son œuvre poétique, de sa théorisation de la Négritude et de sa carrière de professeur. S'il ne pose pas devant une bibliothèque bien fournie, comme son homologue et comme il l'avait fait lui-même dans un autre portrait au début de son mandat, c'est pour éviter d'être associé à une élite européanisée et de paraître distant de la population d'un pays qui lutte contre l'analphabétisme[3]. Le président éclipse donc le poète, bien que ce dernier puisse être perçu au second plan de l'image à travers un étui à lunettes et des carnets posés sur le bureau. Or, au moment du festival de Dakar, l'effacement du poète derrière le président

[2] Le vert est la couleur du Prophète pour les musulmans, de l'espérance pour les chrétiens et de la fécondité pour les animistes. Cette couleur est souvent mentionnée, par ailleurs, dans les textes poétiques de Senghor.
[3] Les mesures prises par le gouvernement sénégalais pendant la présidence de Senghor font augmenter de presque huit fois la population alphabétisée entre 1965 et 1967, mais cette évolution concerne moins de 5 % de la population illettrée : voir AA.VV., *Alphabétisation 1965-1967*, Paris, UNESCO / Union Typographique, 1968, p. 56.

n'est que partiel, comme le suggère l'éditorial de Paulin Joachim dans ce même numéro de *Bingo* :

> Voilà le sens de l'événement. C'est l'honneur de la vieille terre du Sénégal d'organiser et d'abriter ce tout premier Festival mondial des Arts nègres qui n'est, au fond, que le rendez-vous de l'Afrique avec elle-même dans l'arc-en-ciel fraternel de ses mille visages et dans la prolifération de son génie. C'est la gloire de l'homme d'État sénégalais, Léopold Senghor, chantre incomparable de la Négritude et de l'Africanité, d'en avoir pris l'initiative. Il a signé là son plus beau poème en hommage à sa mère, l'Afrique[4].

Jusqu'au festival de 1966, les images de Sembène sont d'une tout autre nature : cette différence ne concerne pas seulement le contenu de la représentation, mais également le médium, la fabrication et la circulation. Contrairement à Senghor, il ne cumule pas un statut d'auteur et un rôle politique de premier plan : de ce fait, il ne peut pas bénéficier de la visibilité dont jouit le Poète-Président dans les médias auprès du peuple ou dans la critique auprès d'une couche plus érudite de la population. Sembène cumule, toutefois, un statut d'écrivain et, depuis 1963, un statut de cinéaste, qui lui permet de créer un support pour sa propre visibilité sans passer par des agents extérieurs[5]. Si l'on observe bien son premier long métrage, *La Noire de…* (1966), on constate que le romancier et cinéaste apparaît à l'écran à trois reprises. Pratique bien connue depuis les deux caméos des *Cheveux d'or* (*The Lodger*, 1926) d'Alfred Hitchcock, les apparitions fugaces du romancier et cinéaste sénégalais n'ont toutefois rien d'un « gag[6] » : plus proche d'un Pier Paolo Pasolini qui, dans *Le Décaméron* (1971), endosse le rôle de l'élève de Giotto pour s'interroger sur le clivage entre l'inspiration et la création artistique, Sembène pose la question du rôle de la création et du créateur dans le contexte africain. Dans les trois occurrences, il apparaît dans un bidonville de la Médina de Dakar, que l'on appelait encore « le quartier indigène[7] », et ne porte jamais de vêtements occidentaux. Comme l'indiquent les écriteaux, il apparaît d'abord en qualité d'« écrivain

[4] Paulin Joachim, « L'Afrique au rendez-vous avec elle-même » (Éditorial), *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 159, avril 1966, p. 5.

[5] En parlant de visibilité, nous reprenons la notion sociologique élaborée par N. Heinich qui désigne le capital que certaines personnalités se voient attribuer de l'extérieur grâce à la diffusion de leur nom et de leur image : voir le chapitre « Le capital de visibilité », dans Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, p. 43-52.

[6] « C'était strictement utilitaire, il fallait meubler l'écran. Plus tard c'est devenu une superstition, et ensuite c'est devenu un gag. Mais à présent c'est un gag assez encombrant, et pour permettre aux gens de regarder le film tranquillement, je prends soin de me montrer ostensiblement dans les cinq premières minutes du film », François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Robert Laffont, 1966, p. 37.

[7] Contrairement aux villes du Maghreb, à Dakar la Médina ne désigne pas le centre historique, mais un quartier limitrophe. La ségrégation raciale que comporte la séparation entre le quartier européen du Plateau et le quartier africain de la Médina a commencé en 1916, à la suite d'une épidémie de peste : voir Charles Morazé, « Dakar », *Annales de Géographie*, t. 45, n° 258, 1936, p. 630.

public » [Fig. 2 : voir *infra*, p. 534][8], à côté d'un enfant en bas âge et d'une femme qui symbolisent sans doute l'Afrique à venir, puis en qualité de maître de l'« école populaire » [Fig. 3 : voir *infra*, p. 534][9].

Peu de temps après, lors du Premier Festival mondial des Arts nègres, Sembène remporte deux prix : celui du meilleur roman pour *Véhi-Ciosane* et celui du meilleur long métrage pour *La Noire de…* Ainsi, au cours de la seconde moitié des années 1960, sans atteindre la popularité de Senghor, il commence à jouir d'une plus grande visibilité. Il continue pourtant de faire des apparitions fugaces dans certains de ses films : en 1968, dans *Le Mandat* (*Mandabi*), on le voit à nouveau en qualité d'écrivain public à la poste de la Médina, avec le portrait iconique de Che Guevara au cigare réalisé par René Burri étalé sur le bureau [Fig. 4 : voir *infra*, p. 535], tandis que, en 1977, dans *Ceddo*, il apparaît parmi les résistants (les « *ceddos* ») contre les invasions islamiques de l'Afrique de l'Ouest [Fig. 5 : voir *infra*, p. 535]. Cela nous fait dire que le fait que le cinéaste choisisse d'incarner lui-même ces petits rôles plutôt que de les confier à des figurants ne relève pas d'une recherche quelque peu narcissique de visibilité. La porosité entre le monde réel et le monde fictionnel qu'assurent ces métalepses cinématographiques[10] situent l'auteur dans le réel par le biais de la fiction : « Ousmane Sembène, l'autodidacte africain filmant des Africains dans leurs langues diverses fait corps avec les siens pour *transformer son monde* au contact des Autres. Ainsi, il est acteur parmi les acteurs, fondu dans la masse des personnages[11] », remarque Jean Jonassaint.

Postures divergentes

La description de ces deux types de portraits nous permet de voir les auteurs, mais surtout de visualiser — pour reprendre des termes de Pierre Bourdieu — la position qu'ils occupent dans le champ littéraire à un moment donné[12]. D'une part, nous avons un auteur en

[8] *La Noire de…*, d'Ousmane Sembène, Sénégal, 1966, 12″.
[9] *Ibid*., 17″ et 52″.
[10] Sans parler ouvertement de « métalepse cinématographique », une partie considérable de la réflexion de Genette sur la métalepse s'intéresse aux spécificités de ce médium : Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 59 et suiv.
[11] Jean Jonassaint, « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie : notes pour une recherche », *Ethnologies*, Vol. 31, n° 2, « Figures noires » (Francine Saillant et Pedro Simonard, dir.), 2010, p. 259.
[12] Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art…*, *op. cit*., p. 392 et suiv. Voir également Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, 1991, p. 3-46.

« position dominante » : déjà consacré, Senghor bénéficie d'un prestige national et international, son image et ses discours sont relayés tant par les critiques que par les médias. De l'autre, nous avons un auteur en « position dominée », puisqu'il est encore aux débuts de sa carrière de romancier et de cinéaste : Sembène exploite alors ses propres œuvres pour faire circuler une certaine image de lui, en exploitant les ressources du cinéma et surtout les défaillances de sa filière en Afrique. En l'absence d'une véritable industrie cinématographique, qui ferait intervenir plusieurs acteurs dans les différentes phases de production, réalisation, distribution et diffusion, le cinéaste doit prendre en charge l'ensemble du travail et organiser lui-même des projections, notamment à l'extérieur des grandes villes : facilement identifiable grâce à sa pipe, Sembène se trouve donc dans la salle aux côtés des spectateurs, qui peuvent alors le reconnaître à l'écran. Le spectateur peut alors produire une série d'analogies entre la scène à laquelle il assiste dans l'œuvre et l'action que l'œuvre a l'ambition d'accomplir pragmatiquement dans le monde réel, entre le personnage et l'auteur. Dans et par *La Noire de…*, Sembène souhaite être considéré, à l'instar de l'écrivain public, comme un porte-parole du peuple, pour qui la littérature et le cinéma servent avant tout à « donne[r] une voix à qui n'en a pas […], et spécialement à ceux que le langage politique cherche à exclure[13] » ; mais en plus de faire parler le peuple, il souhaite également l'éduquer de manière inclusive et à partir d'un savoir endogène, à l'instar d'un maître de l'école populaire, par opposition aux autres systèmes d'éducation institutionnalisés au Sénégal, à savoir l'école française et l'école coranique[14]. En d'autres termes, si par la métalepse « l'auteur s'ins[ère] dans sa création (comme figure de sa capacité créatrice)[15] », pour reprendre la définition de Genette, c'est aussi pour être défini en retour par celle-ci.

Loin d'être épisodique, une telle représentation de l'auteur par lui-même influence la lecture de l'ensemble de l'œuvre, tant cinématographique que littéraire, de Sembène. Ce lien entre une position sociologique que l'on peut décrire objectivement et une pratique discursive s'explique en recourant à la notion de posture, théorisée initialement par Alain Viala comme « une façon d'occuper une position[16] ». Reprise et développée ensuite par

[13] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Quadrige manuels », 2013 [1999], p. 13.
[14] Sur le système d'éducation en vigueur au Sénégal depuis la colonisation et pendant la première décennie après l'indépendance, voir El Hadji Abdou Aziz Faty, « Politiques linguistiques au Sénégal au lendemain de l'Indépendance. Entre idéologie et réalisme politique », *Mots : langages et politique*, n° 106 (2014), p. 15-18.
[15] Gérard Genette, *La Métalepse*, *op. cit.*, p. 27.
[16] Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 216.

Jérôme Meizoz, la notion de posture s'élargit afin de saisir l'interaction entre la production littéraire et les autres productions discursives, les productions discursives des autres sur l'auteur et tout ce qui à l'extérieur du discours est susceptible de véhiculer ou de créer un savoir sur lui : l'auteur et l'œuvre apparaissent, dès lors, comme le produit à la fois d'un « effet scénique » et d'une « activité énonciative[17] ». Ainsi, bien que, contrairement aux métalepses cinématographiques de Sembène, le portrait de Senghor ne soit pas un produit de l'auteur et ne se trouve pas dans les œuvres, il contribue néanmoins à façonner une posture, ou — pour le dire avec les termes de l'analyse du discours de Ruth Amossy et de Dominique Maingueneau — une « image d'auteur[18] ». Le portrait positionne, en effet, Senghor à l'égard aussi bien de son œuvre poétique que de son œuvre essayistique, en définissant un horizon interprétatif, plus ou moins cohérent d'ailleurs, à l'usage de ses lecteurs. Loin des postures d'esthète et de la conception de l'art pour l'art, l'œuvre poétique de Senghor, qui après le recueil *Hosties noires* (1948) devient toutefois plus hermétique et moins militante, peut être perçue, grâce à cette image, au vu d'une véritable action politique[19], capable de fédérer plusieurs pays d'Afrique et du « monde noir ». Quant à la Négritude, que l'on accuse d'une part d'être un « racisme anti-raciste[20] » et de l'autre de promouvoir des valeurs archaïques, le portrait photographique de son chantre et fondateur affiche quelques éléments de modernité et de métissage : l'alliance qui rappelle son mariage mixte, ses habits occidentaux, la cravate au motif wax et le design linéaire du bureau.

[17] J. Meizoz propose de « penser l'auteur comme un effet scénique de type fictionnel et le discours littéraire comme une performance ritualisée à visée de positionnement » : Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne » : scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Éditions Slatkine, coll. « Slatkine Érudition » 2016, p. 35. Voir également, du même auteur : *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, coll. « Slatkine Érudition », 2007 ; *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Éditions Slatkine, coll. « Slatkine Érudition », 2011.

[18] Comme la posture, l'image d'auteur s'élabore tant dans le texte qu'à l'extérieur, elle peut être aussi bien auctoriale que produite par une tierce personne : voir Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 3, « Ethos discursif et image d'auteur » (Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amossy, dir.), 2009. Voir également : Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 3, « Ethos discursif et image d'auteur » (Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amossy, dir.), 2009.

[19] Dans ce même numéro de *Bingo*, Paulin Joachim consacre un article à Senghor et, dans le dernier paragraphe dont l'intertitre est « La poésie mène à l'action », il décrit le Poète-Président dans ces termes : « Pour son pays à l'heure actuelle, Senghor reste la précieuse aubaine, l'homme-orchestre qui établit les plans de développement économique, prépare ou inspire les décrets-lois tout en ayant l'œil sur la production de l'arachide, car l'arachide et la poésie sont les deux mamelles qui nourrissent le Sénégal », Paulin Joachim, « Senghor : fidélité à l'Afrique-Mère », *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 159, avril 1966, p. 31.

[20] Ce malentendu a été alimenté en partie par le texte « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre, préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) dirigée par Senghor : voir, entre autres, Kathleen Gyssels, « Sartre postcolonial ? Relire *Orphée noir* plus d'un demi-siècle après », *Cahiers d'études africaines*, n° 179-180, « Esclavage moderne ou modernité de l'esclavage ? » (Roger Botte, dir.), 2005, p. 631-650.

Chacune de ces stratégies de positionnement comporte un revers, qui sera perçu et accentué par telle ou telle partie du public. D'une part, le portrait institutionnel de Senghor renvoie une image d'auteur quelque peu élitiste et montre sa position dominante dans le champ littéraire et politique africain francophone : il sera bien sûr attaqué pour cela par la jeune génération d'intellectuels d'inspiration marxiste tels que Sembène, Mongo Beti ou Cheikh Anta Diop, et les animosités ne cesseront qu'après la fin anticipée du mandat présidentiel en 1980[21]. De l'autre, la marge dont se revendique Sembène et le style populaire qu'il adopte sont à la fois la cause et le produit d'un certain désintérêt des institutions éditoriales et culturelles du centre parisien, qui ont en revanche favorisé Senghor.

Trajectoires parallèles

Nous avons comparé deux postures fort différentes, presque incomparables. Nos auteurs le sont, en effet, à bien des égards. Léopold Sédar Senghor naît en 1906 dans une famille sérère de la Petite-Côte et est fils d'un grand propriétaire terrien qui descend des gelwars. Il fait des études à la mission catholique de Joal, puis à celle de Ngasobil, où il découvre le latin à travers la Vulgate. Il continue ses études de latin et de grec au Collège-séminaire Libermann de Dakar avant d'entrer au lycée public, où il est l'un des deux seuls élèves noirs. Soutenu par l'un de ses enseignants, il obtient une bourse pour poursuivre ses études à Paris, où il est accueilli par le député du Sénégal Blaise Diagne. Il s'inscrit initialement à la Sorbonne, mais intègre rapidement l'hypokhâgne au Lycée Louis-le-Grand, où il rencontre Georges Pompidou. Bien qu'il échoue au concours d'entrée à l'École Normale Supérieure, ces années de préparation, d'abord à Louis-le-Grand et ensuite à la Sorbonne, sont fondamentales pour sa formation et pour la création d'un réseau intellectuel : à la Cité Universitaire, il fait notamment la rencontre d'Aimé Césaire. Alors qu'il prépare l'agrégation de grammaire, qu'il obtient en 1935, il commence à fréquenter les cercles des étudiants africains et antillais à Paris : c'est dans le journal *L'Étudiant noir* que paraissent les premières mentions du mot « négritude ». Enseignant dans le secondaire, il publie quelques poèmes dans des revues telles que *Volonté*, *Cahiers du Sud* et *L'Étudiant noir* : il donne également une conférence à la Chambre de commerce de Dakar et publie un article

[21] On pourrait être étonné de lire l'hommage que Sembène rend à Senghor en saluant sa trajectoire, son rôle historique et son investissement pour la culture : voir Ousmane Sembène, « Bon anniversaire ! », *Présence Africaine*, n° 154, 1996, p. 27. Nombre d'intellectuels dont Mongo Beti, Henri Lopes et Wole Soyinka mettront de l'eau dans leur vin après la démission de Senghor.

célèbre dans un ouvrage collectif, « Ce que l'homme noir apporte ». Bien qu'il n'ait pas encore un succès retentissant, il évolue dans un milieu intellectuel émergent et côtoie des milieux politiques, ce qui prépare ses succès après la guerre, la mobilisation et l'emprisonnement dans des camps allemands. En 1944, il enseigne la linguistique africaine ; en 1945, les Éditions du Seuil publient son premier recueil, *Chants d'ombre*, et le député du Sénégal Lamine Guèye l'inscrit dans les listes de la SFIO. C'est à cette date que la carrière littéraire et politique de Senghor commence véritablement.

Ousmane Sembène appartient à la génération suivante et arrive à la littérature d'une tout autre manière. Il naît en Casamance en 1923 d'une famille lébou originaire de Dakar. Il fréquente l'école coloniale, mais il est vite renvoyé à cause d'un incident avec un enseignant. Un moment, il suit son père lors de parties de pêche et rejoindra un oncle dans la capitale qui lui dispensera une formation culturelle pendant qu'il travaille comme maçon et mécanicien. Il est mobilisé pendant la guerre et se rendra au Niger et en France. Après la Libération, de retour à Dakar, il fréquente les milieux militants. En 1948, il s'embarque clandestinement pour Marseille : il travaille quelque temps à l'usine parisienne de Citroën pour revenir exercer le métier de docker au Vieux-Port de Marseille. Il adhère à la CGT et au PCF : il suit la formation des cadres qu'offrent le syndicat et le parti, a accès à leurs bibliothèques et découvre la littérature. Il recueille de la matière pour un roman d'inspiration autobiographique et fréquente le groupe de l'*Action poétique*. En 1956, il commence sa carrière littéraire avec la publication d'un poème dans cette revue marseillaise et la parution du *Docker noir* : refusé par Présence Africaine, son premier roman est publié à compte d'auteur aux Nouvelles Éditions Debresse. Autodidacte en tant qu'écrivain, il le sera aussi en tant que cinéaste, puisqu'il ne reçoit qu'une formation de quelques mois, entre février et août 1962, au Studio Gorki de Moscou, sous la supervision du réalisateur Marc Donskoï.

Les deux auteurs ont des dispositions différentes, pour reprendre les termes de P. Bourdieu : ainsi, bien qu'il ne faille pas céder à la tentation du déterminisme social, ils évoluent différemment dans le champ littéraire. Senghor joue très vite un rôle important parmi les écrivains africains et antillais : il participe à la création de la maison d'édition Présence Africaine en 1947, rédige la section consacrée à « L'Afrique noire » dans une anthologie et, en 1948, il prépare pour les Presses Universitaires de France l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, qui est préfacée par l'intellectuel français le plus influent de l'époque, Jean-Paul Sartre. À partir des années 1950, il devient le véritable théoricien de la Négritude, un mouvement culturel fondé avec Aimé Césaire et

Léon-Gontran Damas, et autour duquel se rassembleront par la suite de nombreux écrivains francophones : Birago Diop, Bernard Dadié, Camara Laye, Abdoulaye Sadji… Ce prestige dans le champ littéraire coïncide avec le prestige dans le champ politique : après avoir été maire, député et ministre pour le gouvernement colonial, Senghor devient en 1960 le premier président du Sénégal indépendant. Il quitte le pouvoir en 1980, son œuvre poétique est désormais derrière lui, mais sa carrière littéraire est couronnée par son élection à l'Académie française.

Comparée à celle de Senghor, la carrière littéraire de Sembène commence dans les marges de l'édition : après la parution de son premier roman, il publie *Ô Pays, mon beau peuple !* (1957) et *Les Bouts de bois de Dieu* (1960) au Livre Contemporain. Il continue de publier ponctuellement des textes en vers ou en prose dans l'*Action poétique* jusqu'en 1959 et il parvient à faire paraître deux nouvelles dans la revue *Présence Africaine* : « La mère » en 1957 et « La Noire de… » en 1961. C'est seulement en 1962 que Présence Africaine devient l'éditeur de ses œuvres, avec la publication du recueil de nouvelles *Voltaïque* : Alioune Diop publiera tous les romans à venir, à l'exception du *Dernier de l'Empire* (1981), paru chez L'Harmattan. S'il n'est pas l'écrivain africain le plus reconnu de son temps, bien qu'il reçoive des prix, Sembène a néanmoins un avantage : il est l'un des premiers à prendre la caméra, à tourner des films en Afrique et à le faire, à partir de *Mandabi* (*Le Mandat*) en 1968, dans une langue africaine. Certes, il doit se battre contre les défaillances de l'industrie cinématographique, mais cela lui vaudra le titre d'« aîné des anciens »[22].

Positionnements opposés

En plus d'être très différentes, les trajectoires de Senghor et de Sembène ne se croisent guère, si ce n'est peut-être à la remise de prix du Premier Festival mondial des Arts nègres. Ils évoluent parallèlement dans le champ en faisant mine de s'ignorer mutuellement : en réalité, ils s'opposent plus qu'ils ne s'ignorent. Senghor censure le long métrage *Ceddo*, pousse à la fermeture le journal wolof *Kaddu*, que Sembène fonde avec Pathé Diagne, et ne soutient guère le romancier et cinéaste : celui-ci affirme que, quand *Niaye* (1964) a été sélectionné à Locarno, le Poète-Président aurait écrit une lettre pour discréditer le court

[22] Pour plus de détails sur les trajectoires de Senghor et Sembène, nous renvoyons à la chronologie en annexe : voir *infra*, p. 538-555.

métrage auprès des organisateurs du festival[23]. De son côté, Sembène s'oppose indirectement à Senghor depuis la fin des années 1950, critique ouvertement la Négritude dans la préface de *Véhi-Ciosane* (1965), tandis que *Xala* (1974 pour le roman, 1975 pour le film) dénonce le fond néocolonial du socialisme africain et que *Le Dernier de l'Empire* (1981) n'est autre qu'une satire de la présidence de son rival.

Cette rivalité ne concerne pas seulement des prises de position, mais se concrétise aussi par une opposition dans la manière d'investir le champ littéraire, qu'il faut concevoir aussi bien dans sa dimension sociale que dans sa dimension discursive. Ainsi, le positionnement dominant et quelque peu élitiste de Senghor ne vient pas uniquement du fait qu'il publie ses œuvres dans une maison d'édition comme le Seuil, mais aussi du fait qu'il investit le genre de la poésie lyrique en adoptant un certain nombre de critères thématiques, linguistiques et stylistiques qui se conforment aux normes en vigueur dans le centre parisien, tout en les transformant par ailleurs. De même, le positionnement militant et populaire de Sembène ne dépend pas seulement du fait qu'il évolue dans la marge du champ littéraire, mais aussi du fait qu'il investit le genre romanesque et le cinéma en proposant des contenus, une langue et même un langage plus accessibles. Le positionnement est donc la création d'une identité discursive qui articule ensemble la dimension sociologique et la dimension discursive de l'auteur[24], chacune étant, en même temps, la cause et la conséquence de l'autre.

Certes, Senghor et Sembène sont deux auteurs sénégalais qui appartiennent aux premières générations d'écrivains francophones du Sud qui, actifs entre la période coloniale et la période post-coloniale, conçoivent la production littéraire comme un outil d'émancipation pour leur peuple, mais les similitudes s'arrêtent là. Leurs origines sociales, leurs parcours scolaires, la manière dont ils se présentent, les milieux qu'ils fréquentent, les parcours qu'ils font dans le champ, les publics auxquels ils souhaitent s'adresser, les genres qu'ils pratiquent, les thèmes qu'ils abordent, les niveaux de langue qu'ils affichent et les styles qu'ils adoptent sont, en revanche, incomparables. Senghor et Sembène semblent néanmoins comparables sur un point : leur réputation littéraire. Dans *La Fabrique des classiques africains*, Claire Ducournau classe les auteurs africains francophones en fonction

[23] « Le film avait tellement choqué, l'inceste avait tellement choqué à l'époque, que quand j'ai été au festival de Locarno, Senghor a écrit (j'ai encore la lettre) aux organisateurs du festival en Suisse pour dire, je cite : "ce film ne représente pas le Sénégal" » : Ousmane Sembène, « "Nous sommes identiques à tous les peuples de la terre" : leçon de cinéma de Sembène Ousmane au Festival international des films de quartier (Dakar), 15-20 décembre 2004 », propos recueillis par Thierno I. Dia, *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 127.

[24] Voir « Positionnement », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 453-454.

de leur réputation littéraire, indice qu'elle calcule en prenant en compte plusieurs paramètres : l'apparition du nom de l'auteur dans une trentaine de listes de visibilité littéraire (manuels, encyclopédies, anthologies…), le nombre de thèses soutenues, le nombre de titres traduits et le nombre de langues dans lesquelles ils sont traduits. Senghor et Sembène occupent la deuxième et la troisième place du classement, derrière Ahmadou Kourouma : leurs scores sont respectivement de 91 et de 75, et, malgré un écart significatif, ils sont proches dans le classement[25]. La réputation considérable dont jouit Senghor s'explique facilement au vu de sa triple carrière de poète, de critique et d'homme politique. Celle de Sembène s'explique un peu moins, même s'il cumule aussi une carrière de romancier et une carrière de cinéaste, ce qui est somme toute rare : il n'a pas un capital social et culturel important, il est assez marginal par rapport aux institutions du centre et il s'oppose à celui qui occupe une place hégémonique, mais il parvient tout de même à se situer parmi les écrivains les plus réputés. Au lieu de constituer des entraves, sa marginalité et son antagonisme, qui apparaissent autour et dans les œuvres, sont paradoxalement des gages de réussite pour le romancier et cinéaste, qui se montre comme une alternative au discours dominant du Poète-Président. Considérer les différences en termes de stratégie de positionnement — sans nier, bien entendu, une certaine sincérité idéologique — nous invite à nuancer l'idée de la marge : pour le dire avec des termes politiques, il s'agit pour Sembène d'être dans l'opposition pour ne pas être noyé dans la majorité de la Négritude.

Notre objectif est d'analyser l'évolution du positionnement de Senghor et de Sembène au cours de la décennie 1956-1966. Tandis que le premier s'affirme dans son rôle hégémonique avec une œuvre apparemment unitaire, le second gagne une place de plus en plus centrale en revendiquant une forme de marginalité qui, au cours de sa trajectoire, s'avère plus discursive que factuelle. L'étude du positionnement de ces deux auteurs sénégalais tant d'un point de vue sociologique que d'un point de vue discursif permet de percevoir la manière dont, à partir de la seconde moitié des années 1950, le champ littéraire africain francophone se constitue comme un champ de luttes entre des positions antagonistes : entre un tenant du champ, Senghor, et un prétendant, Sembène[26].

---

[25] Voir Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains : écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture & Société », 2017, p. 311 et suiv. Voir également, de la même autrice : « Qu'est-ce qu'un classique "africain" ? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain·e·s issu·e·s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206, 2015, p. 40 et suiv. Précisons que la version définitive du travail a paru en 2017, mais que le classement a été établi jusqu'en 2011.

[26] Au sujet de l'opposition entre tenants et prétendants, voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*…, *op. cit*., p. 392 et suiv.

Il nous semble que cet aspect nous permet d'employer le terme de champ littéraire, bien que plusieurs chercheurs privilégient celui d'espace[27]. Cette seconde notion apporte une nuance, car elle désigne une configuration transnationale géographiquement, linguistiquement et institutionnellement plus instable et moins autonome qu'un champ, comme c'est le cas de la littérature africaine francophone, dont le développement est soumis au centre parisien. Or l'opposition que cristallisent Sembène et Senghor est révélatrice d'une autonomisation partielle, puisque seulement discursive, de cette production littéraire : celle-ci ne se configure plus en opposition ou en continuité avec une production hexagonale, comme le faisait la Négritude, mais elle dispose désormais de son propre interdiscours, c'est-à-dire qu'elle contient en son sein une multiplicité de discours qui se citent et qui rivalisent entre eux[28]. Il s'ensuit que l'opposition binaire entre le centre et la périphérie, à travers laquelle on essaie souvent de comprendre d'un point de vue sociologique les littératures francophones, s'avère insuffisante d'un point de vue discursif[29]. La périphérie est elle-même, en effet, un champ de luttes au sein duquel, comme le montre Pierre Soubias, une position centrale, qu'occupent dans notre cas Senghor et les auteurs de la Négritude, est contestée par des positions plus marginales, qu'occupent en revanche Sembène et d'autres jeunes romanciers[30]. L'esprit fédérateur du Poète-Président s'est toujours senti menacé par ces formes de défections de sa Négritude, qu'il concevait comme une idéologie totalisante de la culture noire[31] : pourtant, ce rôle de « repoussoir » qu'il commence à jouer pour certains écrivains ne l'a pas fait oublier et a permis d'insuffler une dynamique nouvelle dans les Lettres africaines francophones.

---

[27] Voir Jérôme Meizoz, « Avant-propos », *Études de Lettres*, n° 1-2, « La circulation transnationale des littératures » (Jérôme Meizoz, dir.), 2006, p. 8 ; Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains*…, *op. cit*., p. 22.

[28] Le champ doit donc être considéré tant dans sa dimension sociologique, telle que l'a théorisée Bourdieu, que dans sa dimension discursive, telle qu'elle a été théorisée par D. Maingueneau : voir « Champ discursif », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit*., p. 97.

[29] Dans un autre contexte, M. Biron précise déjà que « toutes les périphéries ne s'équivalent pas sociologiquement », car si « la littérature belge suit de manière centrifuge ou centripète Paris », la littérature québécoise « paraît si décentrée qu'on la dirait plutôt excentrée » : voir Michel Biron, « L'écrivain liminaire », dans Jean-Pierre Bertrand, Lise Gauvin et Laurent Demoulin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec, Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles / Montréal, Peter Lang / PUM, coll. "Documents pour l'histoire des francophonies", 2003, p. 57-58.

[30] Voir Pierre Soubias, « Écrire après Senghor : les romanciers noirs, héritiers et liquidateurs de la négritude », *Littératures*, n° 28, 1993, p. 161 et suiv. Voir également David Murphy, « Léopold Sédar Senghor : race, language, empire », dans Charles Forsdick et David Murphy (dir.), *Postcolonial tought in the French speaking* wold, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Postcolonialism across the disciplines », 2009, p. 163-165.

[31] Voir Étienne Smith, « "Senghor voulait qu'on soit tous des Senghor" : parcours nostalgique d'une génération de lettrés », *Vingtième siècle : revue d'histoire*, n° 118, « Héros nationaux et pères de la nation en Afrique » (Hélène Charton et Marie-Aude Fouéré, dir.), 2013, p. 87-100.

Positionner le positionnement

Penser en termes de positionnement ne fait pas tout à fait l'unanimité dans les études littéraires, car, depuis le milieu du XX^e^ siècle, une grande partie des débats et des prises de position théoriques se polarise autour de la place qu'il faut attribuer à l'auteur et, partant, au contexte dans l'interprétation des œuvres[32]. Certains courants, qui ont longtemps fait école comme dans le cas de Roland Barthes, repris par les poéticiens et notamment par Gérard Genette, auraient tendance à écarter de leurs analyses des œuvres des éléments aussi contextuels que la visibilité médiatique ou l'image de l'auteur, bien que celui-ci refasse souvent surface, peu ou prou, sous forme de « projection », chez Barthes même, d'« auteur impliqué » chez Genette ou de « fonction-auteur » chez Michel Foucault[33]. En revanche, d'autres courants tels que la sociologie de la production et de la réception de Robert Escarpit ou l'analyse institutionnelle à laquelle s'est consacré pendant une période Jacques Dubois privilégient largement une analyse du contexte et des carrières des écrivains sans prendre en compte les effets textuels[34]. Dans les deux cas, nous avons affaire à des partis pris herméneutiques, ce qui consiste à choisir des outils d'analyse et à en exclure d'autres par la même occasion : cela est bien normal, mais ces approches ne peuvent pas avoir la prétention de décrire le fait littéraire dans son ensemble, ni en regard du processus d'écriture ni en regard des pratiques de lecture. Pour preuve, il suffit de songer aux polarisations et aux amalgames que suscitent les scandales du milieu culturel et qui ne cessent de poser l'éternelle question sur laquelle est revenue récemment Gisèle Sapiro : « Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?[35] ».

---

[32] Voir le chapitre « Les auteurs et les œuvres », dans Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2017 [2010], p. 171-187.

[33] Après avoir postulé la mort de l'auteur en 1968, Roland Barthes nuancera cette idée tout en restant sur une appréhension virtuelle de cette figure discursive : « Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller") », *Le Plaisir du texte* [1973], dans *Œuvres complètes*, t. II, « 1966-1973 », éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002 [1994], p. 1508. Quant à la notion d'« auteur implicite », voir Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 102. Quant à la « fonction-auteur », voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], dans *Dits et écrit, 1954-1988*, t. I, « 1954-1975 », éd. Daniel Defert et François Ewald (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 817-849.

[34] Voir Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992 [1958], 127 p. ; Jacques Dubois, « Analyse de l'institution littéraire : quelques points de repères », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 32, « La littérature et ses institutions » (Yves Reuter, dir.), 1981, p. 122-130.

[35] Voir Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, 232 p.

Sans doute parce que la sociologie du champ littéraire de Pierre Bourdieu était censée conduire à une « science des œuvres » et que, de son côté, la linguistique de l'énonciation perçoit le langage comme un acte qui prend sens en situation[36], depuis la fin des années 1980, on a vu apparaître un certain nombre d'approches théoriques qui tentent de dépasser l'opposition entre la lecture interne et la lecture externe afin de percevoir plutôt l'articulation entre ces deux faces du fait littéraire. Ainsi, tout comme la sociologie de la littérature, telle que la pratique Jérôme Meizoz, prend pleinement en compte le contenu et la forme de l'œuvre pour analyser la posture des écrivains dans sa complexité, l'analyse du discours, telle que la pratique D. Maingueneau, entre autres, considère que l'œuvre renvoie à son contexte d'énonciation en même temps qu'elle construit les conditions de sa légitimation :

> Notre objectif n'est pas de couvrir la totalité des problèmes posés par la relation entre l'œuvre et son lieu d'apparition, mais de montrer comment ce qui est improprement nommé le « contenu » d'une œuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation. Dans la mesure même où il s'agit de son contexte, l'œuvre ne se constitue qu'en le constituant. Pendant longtemps on a mis les œuvres en relation avec des instances fort éloignées de la littérature (classes sociales, mentalités, événements historiques…) ; depuis un certain temps on se porte sur les abords immédiats du texte (ses rites d'écriture, ses supports matériels, sa scène d'énonciation…)[37].

En étudiant le positionnement de Senghor et de Sembène au tournant de l'indépendance, nous n'excluons pas l'impact de cet événement historique dans la production des deux auteurs : il ne fait aucun doute que les enjeux de la littérature engagée changent à cette époque. Aussi, un discours apparemment choral et orienté vers un objectif commun cède la place à des polarisations internes que les deux auteurs incarnent. Toutefois, à l'instar de Lydie Moudileno, nous ne souhaitons pas exagérer l'importance de l'histoire coloniale dans la compréhension du fait littéraire africain[38]. La décennie 1956-1966, sur laquelle nous nous penchons, a été choisie en ce qu'elle couvre une période représentative de l'évolution du champ littéraire africain et antillais francophone et correspond à des étapes marquantes de la trajectoire des deux auteurs. La date de départ voit l'organisation à la Sorbonne du Premier Congrès des écrivains et artistes noirs de la Sorbonne, la publication

[36] Voir l'article fondateur d'Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, « L'énonciation » (Tzvetan Todorov, dir.), 1970, p. 12-18.
[37] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Bordas, coll. « Lettres supérieures », 1993, p. 23. Précisons que, selon D. Maingueneau, il ne s'agit pas de produire une synthèse entre la sociologie et l'analyse de textes : les deux objectifs continuent d'avoir des objectifs différents bien que les notions de chaque discipline se remodèlent en fonction des apports de l'autre. Voir également : Ruth Amossy, « La dimension sociale du discours littéraire : l'analyse du discours et le projet sociocritique », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2003, p. 63-74.
[38] Voir Lydie Moudileno, « Littérature et postcolonie », *Africultures*, n° 20, 2000, p. 9-13.

d'*Éthiopiques* de Senghor, dont le style est plus hermétique tandis que le contenu est moins ouvertement militant que le recueil précédent, et l'entrée en littérature de Sembène avec *Le Docker noir*. La date de fin correspond à l'organisation à Dakar du Premier Festival mondial des Arts nègres : ce triomphe de la Négritude senghorienne signera paradoxalement la fin de son hégémonie dans le discours africain francophone, car il s'avérera aussi une instance de consécration d'auteurs dissidents tels que Sembène.

Analyser les œuvres littéraires à travers le prisme du positionnement signifie donc relier le texte à son auteur et ce dernier à sa trajectoire dans le champ littéraire, en prenant en compte tant sa dimension sociologique que sa dimension discursive. On l'aura compris, il ne s'agit en aucun cas de s'inscrire dans la « théorie du reflet » qu'ont pratiquée Lukács, Goldmann ou Althusser, mais qui a été dépassée depuis les années 1980 : l'œuvre n'est pas le reflet de l'idéologie d'une classe sociale, mais permet à l'auteur de façonner une posture et d'occuper une place dans le champ littéraire, dont les normes et les enjeux ne peuvent guère être appréhendés à travers les critères qui subsistent dans la société en général. Néanmoins, il ne s'agit pas, non plus, de considérer les œuvres à travers ce déterminisme qui semble caractériser certains usages simplistes de la théorie du champ : les œuvres ne sont pas le simple produit d'un parcours scolaire, d'un capital social, d'un état de l'édition ou des instances de consécration — en un mot, de « faits objectifs ». Ce contexte est réinvesti et parfois même renversé par une reconfiguration discursive : si la position de l'auteur est une donnée de départ, son positionnement est une donnée énonciative dynamique qui peut conduire à une nouvelle position[39]. Ainsi les faits objectifs qu'examine le sociologue ne s'opposent-ils pas aux idéaux du littéraire, mais à des « faits discursifs », qui ne sont pas moins réels ou importants dans la mesure où l'approche énonciative impose de considérer le langage comme une *praxis*. Une telle compénétration des phénomènes extradiscursifs et des phénomènes discursifs suppose nécessairement que nous ne pouvons pas, non plus, scinder l'écrivain en tant qu'être du monde de l'énonciateur en tant que corrélat du texte. Selon la conception proposée par D. Maingueneau, ce que l'on appelle « auteur » est en réalité la somme de trois instances : la personne avec un état civil et une vie privée, l'écrivain qui gère sa trajectoire dans le champ et l'inscripteur en tant que subjectivité énonciative. Qu'elles soient cohérentes ou partiellement divergentes, ces trois instances ne sont en aucun cas

[39] Voir Ruth Amossy, *La Présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, p. 84 et suiv.

séparables et forment plutôt un « nœud borroméen », chaque cercle soutenant les deux autres[40].

Le domaine des études africaines, francophones et postcoloniales semble prédisposé à accueillir une recherche sur le positionnement. Il est vrai que cette branche des études littéraires a longtemps produit des études thématiques, qui ont servi à ancrer la production littéraire dans son contexte culturel d'origine. Les études linguistiques, plus rares et tardives, se sont concentrées sur l'écart par rapport au français standard dans une perspective ethnolinguistique. Dans les deux cas, il s'agissait de reprendre certaines approches des *cultural studies*, de même que les théories de Franz Fanon et d'Edward Saïd, dans le but de soulever un questionnement identitaire, dû au contact forcé avec une altérité[41]. À partir des années 1990 et, surtout, des années 2000, on voit néanmoins apparaître un nouveau courant critique qui — dans un premier temps, à travers des numéros de revue et des ouvrages collectifs — propose une analyse institutionnelle et sociologique de la littérature subsaharienne : il a le mérite de dépasser les approches culturalistes et les revendications identitaires afin de privilégier une description plus étayée des dynamiques du champ et de certains choix auctoriaux[42]. Au cours des années 2010, cette approche a été renouvelée par les travaux de Cl. Ducournau, de Ruth Bush et de Ferroudja Allouache[43] : partant de fonds d'archives encore peu exploités et en examinant de grandes populations d'auteurs sur une longue période, ces chercheuses ont reconstitué l'hétérogénéité de la production littéraire en Afrique francophone. Quant à une démarche d'analyse du discours littéraire, elle est bien présente dans la sensibilité de certains chercheurs, mais elle est restée plus sporadique : nous saluons, par conséquent, la parution de l'ouvrage *Les Discours littéraires francophones*

---

[40] Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004, p. 106-109.

[41] Voir Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 3-12 ; Pierre Halen, « Pour en finir avec une phraséologie encombrante : la question de l'Autre et de l'exotisme dans l'approche critique des littératures coloniales et post-coloniales », dans Jean-François Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales*, t. 1, « Afrique francophone : découvertes », Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 21-39.

[42] Voir *Études littéraires*, Vol. 24, n° 2, « L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone » (Fernando Lambert, dir.), 1991, 122 p. ; Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2001, 342 p. ; *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, « La littérature africaine et ses discours critiques » (Josias Semujanga, dir.), 2001, 156 p ; Buata B. Malela, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2008, 476 p. ; David K. N'Goran, *Le Champ littéraire africain : essai pour une théorie*, préf. de Bernard Mouralis, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, 289 p.

[43] Voir Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains…*, *op. cit* ; Ruth Bush, *Publishing Africa in French : literary institutions and decolonization 1945-1967*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, 294 p. ; Ferroudja Allouache, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone » (1921-1970)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèques francophones », 2018, 457 p.

(2021) de Buata B. Malela, qui constitue l'un des premiers essais proposant une appréhension discursive globale du corpus africain et antillais[44]. Notre travail a pu bénéficier de ces recherches qui élucident l'état et les évolutions du champ littéraire africain francophone, ainsi que de recherches portant plus précisément sur nos auteurs. Au sujet de Senghor, l'article « L'Afrique en khâgne » de Romuald Fonkoua a été fondateur et montrait déjà le besoin d'articuler la face sociologique et la face discursive du Poète-Président ; l'ouvrage collectif dirigé par Danièle Latin a prolongé ces réflexions en ajoutant des travaux linguistiques[45]. En ce qui concerne Sembène, la porosité et les tensions entre la vie et l'œuvre apparaissent aussi bien dans la biographie de Samba Gadjigo que dans l'article que Sada Niang consacre au *Docker noir*[46] : aussi, un ouvrage collectif et un dossier comportant des documents inédits, que S. Gadjigo et S. Niang ont fait paraître, permettent de percevoir la place du romancier et cinéaste sénégalais dans le champ artistique, même si ces travaux se concentrent sur le volet filmique de son œuvre[47]. Reste inédit, en revanche, un travail qui compare les positionnements des deux auteurs en se penchant sur leurs positions sociales, mais surtout sur leurs écritures. Or une telle comparaison nous conduit nécessairement à trouver des différences plutôt que des similitudes, ou bien elle nous oblige à comprendre pourquoi, quand similitudes il y a, elles relèvent tout de même de positionnements différents. Nous nous proposons de combler ce manque à travers une étude qui a pour ambition d'éclairer la poétique de chaque auteur, de mieux comprendre les évolutions discursives dans le champ littéraire africain francophone, et tout particulièrement sénégalais, tout en questionnant la notion de style dans un tel contexte.

---

[44] Voir Buata B. Malela, *Les Discours littéraires francophones : réseaux, esthétiques et postures*, Paris, Hermann, 165 p. Parmi les travaux précurseurs, nous pouvons citer : Pierre Halen, « Construction identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, « La littérature africaine et ses discours critiques » (Josias Semujanga, dir.), 2001, p. 13-31 ; *Recherches francophones*, n° 3, « Sociétés et énonciation dans le roman francophone » (Mbaye Diouf et Olga Hél-Bongo, dir.), 2009, 272 p. ; Fallou Mbow, « Approche discursive et études littéraires dans le champ négro-africain », *Revue Baobab*, n° 7, 2010, p. 66-85.

[45] Voir Romuald Fonkoua, « L'Afrique en khâgne : contribution à une étude des stratégies senghoriennes du discours dans le champ littéraire francophone », *Présence Africaine*, n° 154, 1996, p. 130-175 ; Danièle Latin (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2008, 125 p.

[46] Voir Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène : une conscience africaine*, préf. d'Amadou Mahtar Mbow, Paris, Éditions Homnisphères, coll. « Latitudes noires », 2007, 252 p. ; Sada Niang, « Ousmane Sembène : une vie », *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 196-203.

[47] Voir Lifongo Vetinde et Amadou T. Fofane (dir.), *Ousmane Sembène and the politics of culture*, London, Lexington Books, coll. « The Francophone world and postcolonial France », 2015, 202 p. ; *Black Camera*, Vol. 12, n° 2, « Dossier 2 : Ousmane Sembène » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2021, p. 449-532.

Le style comme différenciation

Depuis plusieurs décennies désormais, les approches sociologiques et discursives ne cessent de redéfinir les contours du style et les paramètres de son analyse[48] : pour les deux approches, il s'agit de critiquer une appréhension étroitement textuelle, grammaticale ou figurale des œuvres que proposerait la stylistique, ou plutôt une certaine idée de stylistique, sans doute plus liée à d'anciennes méthodes d'inspiration sptizerienne et structurale ou aux contraintes des concours de l'enseignement qu'aux travaux des chercheurs contemporains. Comme le constate Éric Bordas, au cœur du problème de cette redéfinition du style se trouve la place de l'individuation, tiraillés que nous sommes entre un héritage romantique basé sur une esthétique de l'expressivité considérant que « le style [serait] l'homme même » et une dialectique qui oppose de manière quelque peu simpliste le sujet singulier et le groupe social[49]. Or, pendant discursif de la notion sociologique de posture, le positionnement est avant tout une manière d'écrire, autrement dit un style[50], qui n'engage pas l'auteur en regard d'abstractions telles que la langue ou le langage, l'histoire universelle ou l'histoire littéraire, mais en regard d'autres positionnements, relativement proches dans le champ littéraire. Considéré sous cet angle, le style est moins un processus d'individuation ou de singularisation par le langage qu'un processus de « différenciation ». Ce glissement sémantique n'est pas négligeable en ce qu'il nous permet de penser le travail du style dans sa dimension relative et contextuelle.

Bien que la création littéraire tende souvent à se présenter comme un acte spontané et authentique, et sans vouloir, non plus, en faire un acte machiavélique, force est de constater que la place qu'un auteur occupe ou cherche à occuper dépend d'une manière d'écrire qui se différencie d'autres manières d'écrire en opérant une série de choix thématiques, génériques et linguistiques. Or se différencier ne signifie pas adopter un style

---

[48] Voir, entre autres, Alain Viala, « Stylistique et sociologie : classe de postures », *Revue belge de Philosophie et d'Histoire*, Vol. 71, n° 3, 1993, p. 615-624 ; Daniel Delas, Madeleine Frédéric et Anne Herschberg Pierrot, « Table ronde : l'analyse du discours et la question du style », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, *op. cit*., p. 323-348 ; *Littérature*, n° 140, « Analyse du discours et sociocritique » (Ruth Amossy, dir.), 2005, 136 p. ; Éric Bordas et Georges Molinié (dir.), *Style, langue et société*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences : sciences du langage », 2015, 468 p. ; *COnTEXTES* [En ligne], n° 18, « Sociologie du style littéraire », 2016.

[49] Voir Éric Bordas, « Que serait une sociostylistique ? », *COnTEXTES* [En ligne], n° 18, « Sociologie du style littéraire », 2016, § 29. Au sujet des reprises romantiques de la phrase de Buffon, voir Jacques Dürrenmatt, « "Le style est l'homme même" : destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, n° 148, « Style d'auteur » (Éric Bordas, dir.), 2010, p. 63-76.

[50] Sur les nuances entre les notions de manière et de style, voir Éric Bordas, *« Style » : un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2008, p. 158 et suiv.

unique et personnel : si tout écrivain se positionne en apportant un élément de nouveauté, celle-ci reste partiale. Ainsi, pour écrire dans un style « négro-africain » qu'il considère comme « émotif », Senghor s'écarte dans ses poèmes de ce qui pourrait relever d'une idée de rationalité « albo-européenne » (forme fixe, vers métrique, subordination, comparaison…), mais ses choix le rapprochent de certaines écritures contemporaines, si l'on pense au verset claudélien ou à l'image surréaliste. De plus, son style s'élabore tant comme l'héritage de l'esthétique négro-africaine traditionnelle que comme une poétique contemporaine : il s'ensuit que, loin d'être singulier, le style senghorien trouve des correspondances chez d'autres poètes tels qu'Aimé Césaire, notamment dans l'emploi de termes rares et techniques. De son côté, pour se positionner contre Senghor en se montrant comme un « écrivain populaire[51] », Sembène adopte l'esthétique du roman réaliste, qui existe depuis le début du XIX^e^ siècle en France bien qu'il soit très marginal en Afrique jusqu'au milieu des années 1950 : il refuse toute forme d'hermétisme et pratique le cinéma, médium qui n'avait pas été exploité par la Négritude et qui lui imposera de se différencier des ethnographes occidentaux. Même si, contrairement au Poète-Président, il n'a pas l'ambition de faire école et ne s'associe pas à un groupe, la poétique de Sembène trouve des correspondances chez d'autres écrivains africains de son temps tels que Mongo Beti ou Ferdinand Oyono : en se positionnant, ces auteurs permettent l'émergence de nouvelles possibilités discursives.

L'idée du positionnement par le style repose sur la sociologie des champs et sur les théories de l'énonciation : un état du champ prédispose et parfois détermine une certaine manière d'écrire qui, à son tour, a des répercussions sur la position de l'auteur et la configuration du champ. Néanmoins, on l'aura compris, l'idée du style comme différenciation qui permet un positionnement est aussi héritière d'une conception polyphonique ou dialogique du langage, au sens large, bien qu'elle ne se laisse pas appréhender par les définitions rigoureuses formulées par les linguistes ou par la notion plus littéraire d'intertextualité[52]. Se positionner par le style signifie donc intervenir et circuler dans un interdiscours très étendu : pour se différencier d'un positionnement proche dans le

[51] Sur cette notion, voir Hilaire Sikounmo, *Ousmane Sembène, écrivain populaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures africaines », 2010, 298 p.

[52] Il serait trop long de revenir sur les sens du dialogisme et de la polyphonie dans le cercle de Bakhtine et sur les évolutions successives : notons simplement l'idée que l'hétérogénéité constitutive du discours (J. Authier-Revuz) repose tant sur l'interaction que sur une traversée de tout discours par ceux qui le précèdent : voir « Dialogisme », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit*., p. 175-178.

champ littéraire, on se rapproche d'une autre manière d'écrire tout en veillant à ne pas être identifié avec celle-ci, c'est-à-dire, une fois de plus, à se différencier[53]. Ainsi Senghor ne reprend-il pas tel quel le verset claudélien, mais se l'approprie en mobilisant des références propres à la Négritude, en exploitant un rythme différent et en utilisant de nombreux africanismes, si bien que l'on parle aujourd'hui de « verset senghorien » ; de la même manière, une comparaison entre *Germinal* de Zola et *Les Bouts de bois de Dieu* qui ne prendrait pas en compte les enjeux discursifs propres à chaque œuvre et le réinvestissement dans le contexte africain du genre du roman réaliste ne saurait être que partielle. L'étendue de cet interdiscours dépend aussi du fait que le positionnement ne se limite pas aux œuvres, mais se nourrit de l'ensemble de la production discursive des auteurs et sur les auteurs : en ce sens, Sembène se positionne moins contre l'esthétique des œuvres littéraires de Senghor que contre sa théorisation de la Négritude et ce qu'elle présuppose idéologiquement, contre une image d'auteur que le Poète-Président a seulement en partie façonnée et qui circule dans cet ensemble vaste et inclassable que Marc Angenot appelle le « discours social[54] ».

En tant que style, le positionnement se réalise à travers un dialogue constant que la poétique d'un auteur — énoncée autour des œuvres ou exprimée dans celles-ci — entretient avec d'autres poétiques, plus ou moins proches dans le champ, dont il doit simultanément se rapprocher et s'écarter. En d'autres termes, les choix que les auteurs opèrent dans la création ne constituent pas un geste autonome, individuel ou singulier, mais prennent place au sein d'un spectre plus ou moins étendu des possibles littéraires. Or, pour parvenir à des analyses pertinentes, cette conception relative et contextuelle du style ne peut pas se limiter à percevoir ce dialogue d'un point de vue étroitement esthétique, mais doit prendre en compte les « abords immédiats du texte ». Si Senghor peut produire une poésie d'une grande finesse intellectuelle et linguistique, voire quelque peu hermétique, qui appartient au pôle de production restreinte, c'est sans doute parce qu'il est publié chez un grand éditeur parisien qui peut compter sur un lectorat large, du moins dans l'Hexagone : ainsi, sa légitimité

[53] Sur les notions de dialogisme, intertexte et interdiscours, voir Marie-Anne Paveau, « Interdiscours et intertexte : généalogie scientifique d'une paire de faux jumeaux », dans Driss Ablali et Margareta Kastberg Sjöblom (dir.), *Linguistique et littérature : Cluny, 40 ans après*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Centre Jacques-Petit », 2010, p. 93-105. Nous signalons également, dans le domaine des littératures comparée, la proposition théorique d'U. Heidmann, qui associe également la différenciation au dialogisme : Ute Heidmann, « Différenciation, dialogisme, diversalité : paradigmes pour un comparatisme différentiel et plurilingue », *Revue de littérature comparée*, n° 376, « Comparatisme de la différence » (Shunqing Cao et Bernard Franco, dir.), 2020, p. 487-497.

[54] Pour une synthèse, voir Marc Angenot, « Rhétorique du discours social », *Langue française*, n° 79, « Rhétorique et littérature » (Michel Meyer, dir.), 1988, p. 24-36.

auctoriale se fonde avant tout sur la reconnaissance par les pairs. À l'inverse, pour Sembène, la recherche du public n'est pas seulement une prise de position idéologique, mais aussi le fondement de sa légitimité auctoriale et une nécessité commerciale pour les maisons d'édition plus périphériques qui le publient. De même, si l'œuvre de Senghor est linguistiquement impeccable, tandis que celle de Sembène comporte un certain nombre de coquilles, de fautes et de maladresses — qui ne seront pourtant pas en contradiction avec son positionnement d'écrivain populaire —, cela ne dépend pas seulement de l'écart dans la formation qu'ont reçue l'agrégé de grammaire et l'autodidacte, mais aussi du suivi éditorial différent qu'assurent respectivement le Seuil et Présence Africaine. Au demeurant, le « choix » même de devenir des écrivains francophones, que font aussi bien Senghor pendant les années 1930 que Sembène pendant les années 1950, dépend au préalable de l'impossibilité, à cette époque-là, de publier une œuvre en sérère ou en wolof. C'est dire que les auteurs se positionnent dans un contexte grâce à leur style, que l'on considère généralement comme un choix, mais qu'ils sont également positionnés par un contexte qui, imposant les paramètres de production et de réception, détermine aussi certains aspects stylistiques.

Autour de l'œuvre et par l'œuvre

Bien que notre travail ne s'inscrive pas dans un projet de sociologie de la littérature, étudier les styles de positionnement de Senghor et de Sembène comporte une prise en compte contextuelle qui repose sur la vision tripartie du concept d'auteur, nœud borroméen qui entremêle la personne, l'écrivain et l'inscripteur. Dès lors, le style de positionnement ne peut pas se limiter aux œuvres au sens strict, car c'est l'ensemble de la production discursive des écrivains qui les différencie et les positionne. Il existe néanmoins une différence entre une production littéraire à proprement parler et une production discursive qui prend place dans les marges des œuvres ou à l'extérieur de celles-ci et que Genette rassemble sous l'étiquette plus large de « paratexte ». Fortement innovante, l'approche poéticienne du critique considère le paratexte surtout en regard de l'œuvre et de la lecture, mais elle se soucie peu du rôle que ces discours jouent au vu du positionnement de l'auteur dans le champ littéraire. Ainsi préférons-nous penser la différence au sein de la production discursive auctoriale à travers les catégories d'espace associé et d'espace canonique que propose D. Maingueneau :

l'auteur s'y exprime dans les deux cas, bien que les deux espaces ne l'engagent pas au même titre[55].

L'espace canonique, celui des œuvres au sens strict, engage l'auteur en tant qu'inscripteur : celui-ci crée un monde fictionnel dans le cas du roman ou des transfigurations plus ou moins fictionnelles du *je* dans le cas du sujet lyrique et de certaines écritures autobiographiques. L'espace associé, qui se situe autour ou à l'extérieur des œuvres et qui est formé de textes très hétéroclites allant, pour nos auteurs, de la dédicace au recueil d'essais en passant par les interviews et les anthologies, engage simultanément les trois faces de l'auteur : le lecteur considère en tout cas qu'il s'exprime en son nom. En ce sens, les propos qui sont tenus dans l'espace associé, la manière dont celui-ci s'insère dans les débats ambiants, les lieux qu'il investit et les rituels auxquels il contribue ne permettent pas seulement de donner des clés de lecture de l'œuvre, mais tendent à façonner explicitement le positionnement de l'auteur par rapport à d'autres positionnements. Ainsi, quand Senghor veut instituer la Négritude comme une production littéraire et intellectuelle pleinement légitime, il doit produire un discours théorique solide qui peut rivaliser avec les théories françaises, en reprenant un certain nombre de codes et de références. En revanche, le positionnement populaire de Sembène doit se différencier de la théorisation senghorienne en restant plus ancré dans la contingence, mais aussi en s'exprimant dans d'autres lieux et en mobilisant d'autres références.

Une étude du style de positionnement a donc pour objectif de saisir une sorte de porosité entre l'espace associé et l'espace canonique : bien que les deux espaces appartiennent à deux régimes divers[56], qui engagent différemment l'auteur et qui circulent parfois avec des modalités et sur des supports différents, l'auteur cherche le plus souvent à

[55] La notion genettienne de paratexte ne se limite pas aux discours publiés de l'auteur, à l'intérieur et à l'extérieur du livre, mais inclut aussi ses textes privés, le péritexte éditorial et les discours critiques : voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987], 426 p. L'espace associé de D. Maingueneau ne concerne que « des textes dont la responsabilité est attribuée à l'auteur » : voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 113 et suiv. Constatant la complexité de la formation de l'auctorialité, P. Delormas propose ensuite l'idée d'un « espace d'étayage » qui ajoute aux textes de l'auteur « les écrits non canoniques quelle qu'en soit la source énonciative » : voir Pascal Delormas, « Espace d'étayage, la scène et la coulisse : de la circulation des discours dans le champ littéraire », *Fragmentum*, n° 51, 2018, p. 115-130.

[56] D. Maingueneau constate que le discours littéraire, dans son ensemble, s'exprime dans un régime *délocutif* (qui coïncide avec l'espace canonique), « dans lequel l'auteur s'efface devant les mondes qu'il instaure », et dans un régime *élocutif* (qui coïncide avec l'espace associé), « dans lequel "l'inscripteur", "l'écrivain" et "la personne", conjointement mobilisés, glissent l'un sur l'autre. Loin d'être indépendants, ces deux régimes, délocutif et élocutif, se nourrissent l'un de l'autre, suivant des modalités qui varient selon les conjonctures historiques et les positionnements des différents auteurs » : voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 110.

instaurer une cohérence entre les deux élaborations discursives. Notre travail sur les styles de positionnement de Senghor et de Sembène commencera par explorer, dans la première partie, les marges des œuvres et leurs discours d'escorte, où les auteurs formulent leur idée de ce qu'est la littérature en regard du contexte dans lequel ils s'expriment, pour ensuite explorer, dans la seconde partie, la manière dont les œuvres mêmes positionnent les auteurs dans le champ littéraire. Alors qu'ils sont limitrophes dans le champ et qu'ils se disputent en partie le même public, ces auteurs façonnent, tant autour des œuvres que dans les œuvres, des communautés discursives différentes, qui ne partagent pas tout à fait les mêmes lieux d'édition, les mêmes types de discours, les mêmes intertextes, les mêmes genres littéraires et le même usage de la langue.

PREMIÈRE PARTIE

Autour de l'œuvre :
Positionnement et espace associé

Avant de nous intéresser à la manière dont Senghor et Sembène se positionnent à travers leurs œuvres, nous souhaitons nous intéresser à ces discours qui les entourent. Ils sont « marginaux » en ce qu'ils se trouvent soit à l'extérieur de l'œuvre canonique (conférences, articles, entretiens, essais…) soit à son seuil (dédicaces, préfaces, postfaces, épigraphes…), mais ils sont aussi intrinsèquement hybrides en ce que les auteurs s'y expriment en mobilisant simultanément les trois facettes de leur image auctoriale : la personne biographique, l'écrivain dans le champ et l'inscripteur d'un texte. Moins codifié que le discours littéraire à proprement parler, le discours qui se développe dans le péritexte auctorial et dans l'espace associé permet de percevoir les enjeux du positionnement au sens large, car il ne se limite pas à considérer la littérature comme un objet, mais a tendance à la dépasser en abordant des sujets historiques, sociaux ou philosophiques. De plus, il dépasse le caractère apparemment monologal de l'œuvre et montre souvent les interactions entre les auteurs et les autres acteurs du champ culturel, intellectuel et médiatique. Ainsi le positionnement à travers l'espace associé se donne-t-il d'emblée comme une affaire d'interdiscours, voire de co-construction du discours et de l'image auctoriale qu'il renvoie.

Bien que la définition et les frontières de l'espace associé soient floues, Dominique Maingueneau propose de considérer cette production discursive à partir de son « régime élocutif », qui permet une inscription explicite de la subjectivité de l'auteur, par opposition

au « régime délocutif » de l'espace canonique, où l'auteur s'effacerait derrière l'univers poétique ou fictionnel représenté[1]. La définition que propose Benoît Denis insiste en revanche sur la nature transitive de ces discours, caractérisés par des régimes doxologique et enthymématique, et montre ainsi leur lien avec le type d'engagement qui se développe au XX^e siècle :

> [L]'écrivain engagé désire être compris du plus grand nombre. Il y a donc dans sa démarche une volonté de transitivité qui, si elle n'implique pas l'abandon de toute préoccupation littéraire, l'amène au moins à viser ultimement une certaine forme de transparence de l'écriture. C'est pourquoi la littérature engagée tend souvent à se déployer en dehors des genres canoniques, dans des catégories de textes qui relèvent de ce que l'on nomme la *littérature d'idées*. Celle-ci constitue un vaste ensemble aux contours flous : elle accueille des types de textes très divers qui ont en commun d'exposer des *opinions* (régime doxologique) ou des *jugements* (régime enthymématique). Cela signifie donc que la littérature d'idées ne fonctionne pas selon les deux régimes dominants du littéraire, à savoir le poétique et le narratif[2].

L'un des aspects qui caractérisent la génération d'écrivains français engagés depuis l'entre-deux-guerres et encore plus après la Libération, notamment avec Sartre, serait donc la production abondante d'une « littérature d'idées » qui ne se conçoit en aucun cas comme subsidiaire en regard de la production littéraire proprement dite[3]. Toutefois, ce phénomène ne semble pas se produire de la même manière ni à la même époque dans tous les espaces francophones. Certes, il suffit de penser aux noms de Valentin-Yves Mudimbe, d'Alain Mabanckou, de Léonora Miano, de Fatou Diome ou de Felwine Sarr pour constater que les auteurs africains qui peuvent vanter une production tantôt littéraire tantôt essayistique sont aujourd'hui légion ; pourtant, à l'exception peut-être d'Amadou Hampaté Bâ, ce type de profils intellectuels et ce type de doubles productions, également légitimes et partiellement indépendantes, ne se sont développés en Afrique qu'à partir des années 1980, alors que le continent n'avait sans doute pas manqué d'écrivains engagés jusqu'à cette période.

Bien sûr, nul ne saurait nier l'influence et l'ampleur de la production théorique de Senghor dans tous les domaines de la culture et de la politique, mais, en l'examinant de plus près, on constatera qu'elle est constituée de textes disparates recueillis successivement dans la série monumentale des *Liberté* : comparable aux *Situations* de Sartre ou aux *Actuelles* de Camus, la série diffère néanmoins, dans sa genèse comme dans sa forme et ses objectifs, des essais autonomes que ces mêmes auteurs avaient pu publier à côté de leurs œuvres romanesques ou théâtrales. Quant à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de*

[1] Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit.*, p. 110.
[2] Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 76.
[3] *Ibid*., p. 78.

langue française, sans minimiser le rôle de Senghor et le capital culturel que lui a valu cette publication, il faut tout de même reconnaître qu'elle reste un ouvrage collectif et que c'est plutôt la préface sartrienne, « Orphée noir », qui développe un contenu essayistique.

Dans le cas de Sembène, l'espace associé s'avère encore plus fragile car, si l'on dispose de préfaces, d'entretiens et de quelques articles, le seul texte qui s'apparente à l'essai est issu d'une conférence qu'il prononce à l'Université de l'Indiana à Bloomington en mars 1975 : publié en 1979 par les presses de la même Université sous le titre de *Man is culture*, l'ouvrage compte à peine 24 pages, dont la moitié sont occupées par la traduction anglaise, il n'a bénéficié que d'une seule édition et n'a guère circulé en dehors des bibliothèques universitaires états-uniennes, si bien qu'on ne compte à ce jour qu'une dizaine d'exemplaires consultables en Europe et un seul exemplaire consultable en Afrique. Au demeurant, en 1978, Sembène annonce la parution imminente chez Présence Africaine d'un « livre sur le cinéma[4] », qui toutefois ne verra jamais le jour.

La relative fragilité de l'espace associé de ces deux auteurs ne concerne pas seulement sa production, mais aussi sa circulation et sa conservation : en ce sens, malgré son importance dans l'élaboration de la littérature africaine francophone contemporaine, la série *Liberté* de Senghor n'est plus éditée par les Éditions du Seuil et n'est pas, non plus, accessible dans une version numérique. Quant à Sembène, il est paradoxal de constater qu'un certain nombre de ses entretiens ont été recueillis et publiés en anglais[5], mais qu'il n'existe pas encore une édition française de ces textes. Il nous semble, dès lors, que s'intéresser à l'espace associé de ces deux auteurs ne contribue pas tant à leur consécration qu'à leur connaissance véritable, en approfondissant la lecture d'une partie trop négligée de leur œuvre.

Il est difficile d'évaluer le développement tardif dans le champ africain francophone d'une littérature d'idées pleinement légitime et indépendante : aux dispositions et indispositions personnelles des auteurs s'ajoutent, en effet, des facteurs contextuels tels que l'absence d'un lectorat assez large ou le désintérêt de l'édition française. Il n'empêche que, malgré les circonstances, Senghor et Sembène développent, différemment de certains auteurs métropolitains, et chacun à sa manière, un véritable discours qui s'ajoute aux œuvres et les positionne dans le champ littéraire. D'une part, nous avons un poète et homme

[4] Voir « Sembène Ousmane à Kinshasa », propos recueillis par Pierre Haffner, *Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 37, septembre-octobre 1978, p. 47.
[5] Voir Ousmane Sembène, *Ousmane Sembène : interviews*, éd. Annett Busch et Max Annas, Jackson (MS), University Press of Mississippi, coll. « Conversations with filmmakers », 2008, 225 p.

politique qui, depuis sa jeunesse militante, évolue aux côtés de l'élite culturelle française et dans les institutions jusqu'à les incarner : s'appuyant sur l'édition française et sur le dialogue avec les intellectuels métropolitains, « Senghor — pour reprendre les termes de Jane Hiddleston — s'érige comme un intellectuel dont les compétences culturelles et le travail politique lui permettraient conjointement de servir de médiateur entre la France et l'Afrique[6] ». La gestion de l'espace associé révèle ainsi un positionnement qui vise la reconnaissance de la part des institutions et le conduit à occuper une place centrale dans un champ littéraire encore émergent, qui se structure autour de lui, aussi bien dans sa continuité qu'en opposition. De l'autre, nous avons un écrivain et cinéaste plus jeune, autodidacte, qui évolue dans la marge du champ littéraire et qui ne peut compter ni sur son capital culturel de départ ni sur le soutien des institutions : pendant la première décennie de sa carrière, c'est dans la marge même de ses œuvres que Sembène parvient à affirmer un éthos d'auteur populaire et contestataire qui le conduit progressivement à occuper une place importante dans le champ, aux antipodes de son aîné.

Au lieu de suivre l'ordre chronologique de l'entrée en littérature, qui nous ferait antéposer Senghor à Sembène, l'étude qui suit souhaiterait établir une sorte de parcours idéal conduisant de la marge au centre, ce qui correspond également au degré d'autonomie que les discours formant l'espace associé peuvent avoir en regard de l'espace canonique. Il s'agira donc pour nous de partir du péritexte auctorial d'un prétendant — Sembène — qui ne peut guère s'exprimer ailleurs que dans les seuils de ses œuvres et d'examiner, ensuite, le procédé de conversion du discours d'escorte en œuvre à part entière, un procédé que seul un auteur consacré tel que Senghor peut réaliser.

[6] Nous traduisons : « *[…] Senghor set himself up as an intellectual whose cultural knowledge and political endeavours would, in tandem, enable him to mediate between France and Africa* », Jane Hiddleston, « Léopold Sédar Senghor : politician and poet between hybridity and solitude », *Decolonising the intellectual : politics, culture, and humanism at the end of the French empire*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Contemporary French and Francophone cultures », 2014, p. 39.

Chapitre 1

Ousmane Sembène :
Du positionnement oblique à l'affirmation auctoriale

Dans l'avant-dernier chapitre de *Seuils*, en distinguant le péritexte de l'épitexte, Gérard Genette donne de ce dernier une définition moins formelle ou fonctionnelle que spatiale :

> N'importe où hors du livre, ce peut être par exemple journaux et revues, émission de radio ou télévision, conférences et colloques, toutes prestations publiques éventuellement conservées sous forme d'enregistrements ou de recueils imprimés : interviews et entretiens rassemblés par auteur (Barthes : *le Grain de la voix*) ou par médiateur (Raymond Bellour : *le Livre des autres*), actes de colloques, recueils d'autocommentaires (Tournier : *le Vent Paraclet*). Ce peut être encore les témoignages contenus dans la correspondance ou le journal d'un auteur, éventuellement voués à une publication ultérieure, anthume ou posthume[63].

Que l'on prenne en considération le désir de l'écrivain de parler de sa poétique, de son métier ou de lui-même, ou bien que l'on songe aux objectifs commerciaux d'une maison d'édition, il est évident que le livre n'existe pas à lui seul, mais qu'il est accompagné d'une production discursive qui porte sur le texte et que les différents acteurs de l'institution littéraire (la presse, les médias, les universités, les cercles littéraires, les salons du livre…) relaient. Bien entendu, aujourd'hui, le développement des technologies numériques facilite la réalisation et la diffusion de ces prises de parole qui peuvent désormais se passer des canaux plus officiels, voire d'une quelconque médiation, si l'on pense aux blogs d'écrivains, mais c'est

[63] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 347.

encore loin d'être le cas au milieu des années 1950 quand Sembène commence à écrire. Comme le rappelle Phyllis Taoua, pendant la période coloniale, « les institutions culturelles françaises n'étaient pas forcément accueillantes pour de jeunes écrivains engagés[64] » : ainsi, les lieux où ceux-ci pouvaient s'exprimer étaient fort limités et étaient, le plus souvent, associés de près ou de loin au mouvement de la Négritude.

I. UN CERTAIN SILENCE ÉPITEXTUEL

En ce qui concerne la première décennie de la carrière d'Ousmane Sembène, on ne peut que constater, à regret, un certain « silence épitextuel ». Il existe, en effet, une disproportion entre une production artistique foisonnante, qui compte six ouvrages publiés et trois films, et la pénurie de textes et de discours dans lesquels Sembène s'exprime publiquement sur son travail. En plus d'être rares, jusqu'au Premier Festival mondial des Arts nègres de Dakar, ces prises de parole ne constituent jamais, pour le romancier et cinéaste sénégalais, l'occasion de commenter ses propres œuvres, voire d'exposer sa conception poétique. Il s'agit le plus souvent d'illustrer les conditions matérielles de la création artistique en Afrique, de signaler un changement de sensibilité ou de prendre position contre certains discours dominants : quoi qu'il en soit, il s'exprime moins en son nom propre, qu'en qualité de représentant de sa catégorie ou de sa génération.

Sans doute pouvons-nous reconnaître derrière ce choix thématique un trait de l'engagement sembénien, et par conséquent le façonnement d'une posture cohérente d'auteur qui souhaite porter à l'attention du public des enjeux collectifs plutôt que de mettre au centre l'artiste dans sa singularité. Pourtant, par-delà la personnalité de Sembène, ce sont les contextes énonciatifs dans lesquels il est invité à s'exprimer qui, sans imposer véritablement les thèmes, semblent orienter la portée de sa prise de parole. Ce sont, d'une part, son autonomie vis-à-vis du mouvement de la Négritude et, d'autre part, son appartenance au réseau marxiste et syndicaliste international qui lui offre les premières occasions de prendre la parole publiquement, aux congrès de Tachkent (URSS, 1958) et de

[64] Phyllis Taoua, « Présentation : le rendez-vous d'Ousmane Sembène avec la modernité », *Études littéraires africaines*, n° 30, « Ousmane Sembène » (Phyllis Taoua, dir.), 2010, p. 7.

Berlin (1964) ; c'est aussi dans des organes de presse du Parti communiste français comme *La Nouvelle Critique* (1958) et *France nouvelle* (1965) qu'on peut lire ses allocutions et ses entretiens. Il va donc sans dire que, dans ces contextes énonciatifs dont la portée politique était loin d'être subsidiaire par rapport à la portée littéraire et artistique, Sembène devait se présenter comme le porte-parole d'intérêts supérieurs, relevant par ailleurs plus de la lutte anti-impérialiste que de la lutte anticoloniale.

1. Tachkent, 1958 : un écrivain en retrait

La toute première intervention d'Ousmane Sembène remonte aux débuts de sa carrière littéraire : il n'a publié que deux romans, dont le succès est pour le moins relatif[65], mais voilà qu'il est invité au Congrès des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique qui se déroule en octobre 1958 dans la capitale ouzbèke. C'est là un grand honneur pour un jeune écrivain, et peut-être même un trop grand honneur pour qu'on ne s'y attarde pas. Il faut considérer, d'une part, la conjoncture politique internationale dans le contexte de la guerre froide et, de l'autre, les tensions entre la Négritude et la gauche pour envisager, du moins en partie, les raisons de la faveur dont a joui Sembène à ce moment-là.

1.1. Mise en contexte

Jusqu'à la mort de Staline en 1953, c'était en Europe que s'affrontaient les blocs de l'Ouest et de l'Est : dans ce contexte, les colonies n'étaient considérées que comme un appendice des puissances occidentales. L'arrivée au pouvoir de Dwight D. Eisenhower aux États-Unis et de Nikita Khrouchtchev en URSS inaugure une période de coexistence pacifique : l'Europe étant désormais pacifiée par la politique du dégel, Moscou commence à s'intéresser davantage aux pays du Sud et à l'Afrique subsaharienne. Sans intervenir directement pour ne pas détériorer à nouveau les rapports avec l'Occident, mais conscient des enjeux politiques du Tiers-Monde depuis la Conférence de Bandung, le Kremlin soutient

[65] L'accueil réservé par la presse au *Docker noir* en 1957 est pour le moins mitigé. Certes, en commentant les ventes du CNE (Comité national des écrivains), René Lacoste mentionne les écrivains d'Afrique et affirme que « Mongo Beti, Jacques Rabemanajara, Sembène Ousmane sont autant d'indices de l'intérêt porté par le public aux livres dont le sujet, le contenu ou les idées se rapportent aux réalités de notre vie et aux questions que chacun se pose » : René Lacoste, « La vente du CNE ou la soif de culture », *France nouvelle*, n° 631, 19 décembre 1957, p. 16. Néanmoins, à l'exception de cette mention, partiale et purement commerciale, les critiques sont sévères et portent aussi bien sur un contenu idéologique jugé trop manichéen que sur les faiblesses de la construction narrative et de l'orthographe : Raph Feigelson, « Racisme et faits divers », *Droit et liberté*, n° 162, 12 mars 1957, p. 6 ; Robert Pageard, « Écrivains africains noirs d'expression française », *Les Cahiers du Sud*, n° 341, 1957, p. 181-187.

alors le processus de décolonisation, en Afrique comme en Asie, et entame des projets de coopération économique et culturelle[66].

La première rencontre significative entre les pays colonisés et l'Union soviétique a été l'organisation à Moscou, en juillet 1957, du sixième Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, qui attira 34.000 visiteurs de 130 pays. La participation africaine a été, somme toute, limitée — seulement trois cents personnes —, mais, d'après les témoignages, les organisateurs et les spectateurs du stade central Lénine leur ont réservé un accueil triomphal[67]. La délégation africaine comptait des membres de l'Union générale des étudiants d'Afrique occidentale (UGEAO) et de la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FEANF), qui était connue pour ses positions révolutionnaires[68]. Les organisateurs semblent vouloir établir des liens avec des interlocuteurs d'horizons divers, car en plus de se rapprocher de la jeunesse militante, africaine et diasporique, ils n'hésitent pas à solliciter la participation d'Alioune Diop, qui restait proche de Senghor et de la Négritude malgré des rapports parfois houleux. En tant que directeur de Présence Africaine et de la Société africaine de culture (SAC), Alioune Diop se rend donc à Moscou et établit des liens avec les africanistes russes[69].

L'entente avec les pays du Tiers-monde se poursuit dans les mois qui suivent le festival de Moscou : en octobre, les délégations afro-asiatiques assistent aux commémorations de la révolution d'Octobre ; en novembre, lors de la première Conférence mondiale des Partis communistes, la déclaration adoptée par les délégations attache une importance particulière à la décolonisation. Néanmoins, tandis que les rapports entre l'Union soviétique et le Tiers-monde semblent se consolider, et malgré les collaborations fructueuses lors du Festival de Moscou, les rapports avec Négritude sont pour le moins inconstants :

---

[66] Voir à ce sujet Vladimir Bartenev, « L'URSS et l'Afrique noire sous Khrouchtchev : la mise à jour des mythes de la coopération », *Outre-Mers : revue d'histoire*, t. 94, n° 354-355, « L'URSS et le Sud », 2007, p. 63-82.

[67] Membre de la délégation de la FEANF, Abdoulaye Booker Sadji raconte cet accueil triomphal en ces termes : « Notre tour arrive. Précédés de tam-tams, tout en dansant, nous pénétrons dans l'arène. Les acclamations redoublent. Des milliers de bouches surgissent ces cris cent fois répétés : "Afrika ! Afrika ! Afrika ! ». Arrivés en face de la tribune des membres du parti et du gouvernement de l'URSS, nous nous arrêtons un instant et tous se lèvent, pour nous saluer, nous souhaiter la bienvenue. Comme pour ne pas manquer un spectacle si beau, on voit Monsieur Nikita Khrouchtchev qui manie nerveusement sa lorgnette », *Le Rôle de la génération charnière ouest-africaine : indépendance et développement* (Paris, L'Harmattan, 2006, p. 233), cité par Françoise Blum, « L'indépendance sera révolutionnaire ou ne sera pas. Étudiants africains en France contre l'ordre colonial », *Cahiers d'Histoire : revue d'histoire critique*, n° 126, « Rebelles à l'ordre colonial », (Didier Monciaud, dir.), 2015, §14.

[68] *Ibid*., §3.

[69] Voir Françoise Blum et Constantin Katsakioris, « Léopold Sédar Senghor et l'Union soviétique : la confrontation, 1957-1966 », *Cahiers d'études africaines*, n° 235, 2019, p. 840-841.

malgré ce nouveau rapprochement, l'Union soviétique ne compte guère sur ce mouvement pour faire pénétrer le marxisme en Afrique, et la Négritude, quant à elle, ne souhaite nullement devenir le chantre d'une idéologie politique qui, en France comme ailleurs, avait déjà fait preuve d'une rigidité presque doctrinale à l'égard de plusieurs intellectuels[70] et n'avait pas hésité à décrédibiliser le caractère « essentialiste » du mouvement négro-africain[71]. En effet, si l'on revient au contexte français et aux partis de gauche, le milieu des années 1950 marque moins un rapprochement que le paroxysme d'une hémorragie des intellectuels noirs qui avait commencé dès la fin des années 1940.

L'expérience « communiste » de Léopold Sédar Senghor a été assez courte. Il est élu député français du Sénégal dans les listes de la SFIO aux élections constituantes de 1945 et de 1946, mais le 28 septembre 1948 il envoie déjà sa lettre de démission au Secrétaire général Guy Mollet. Environ six mois plus tard, il fonde son propre parti politique, le Bloc démocratique sénégalais (BDS)[72]. La lettre montre bien que le choix de démissionner de la SFIO dépend avant tout de la rivalité entre le futur président et son aîné, Lamine Guèye, maire de Dakar, mais elle ne manque pas de faire transparaître un mécontentement plus profond de la part de Senghor. En plus de fragiliser son autonomie intellectuelle et politique[73], les intrigues au sein du parti, et notamment dans ses bureaux dakarois, dénatureraient les objectifs mêmes du parti, qui selon Senghor ne serait plus « ni démocratique dans sa structure ni socialiste dans son action[74] » :

> La vérité est que le Parti, dans l'Union française et souvent même dans la métropole, sacrifie les principes aux résultats électoraux, l'éthique marxiste et l'action socialiste à la tactique. La vérité est que le Parti use des territoires d'outre-mer non comme des fins

[70] Dès 1946, en France comme ailleurs en Europe, la politique culturelle du Parti communiste devient plus rigide et tend à contraindre l'expression artistique ou la pensée philosophique. On pense notamment à la théorie esthétique réaliste de Louis Aragon et aux débats avec Roger Garaudy et Pierre Hervé, mais aussi, par la suite, à l'éloignement de Jean-Paul Sartre ou à l'éviction de Marguerite Duras.

[71] Dans un article de juin 1949, qui faisait suite à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, mais qui réagissait surtout à la préface « L'Orphée noir » de Jean-Paul Sartre, Gabriel d'Arboussier avait intimé à Senghor et à Alioune Diop d'« engag[er] terriblement leurs responsabilités devant les peuples d'Afrique Noire en lutte pour leur émancipation, lutte qui n'a que faire des théories existentialistes » : Gabriel d'Arboussier, « Une dangereuse mystification : la théorie de la négritude », *La Nouvelle Critique : revue du marxisme militant*, n° 7, 1949, p. 47.

[72] Voir Léopold Sédar Senghor, « Naissance du Bloc démocratique sénégalais » (*Rapport sur la méthode* au 1er congrès du B.D.S., 15-17 avril 1949 à Thiès), dans *L2*, p. 51-59. Voir également Christian Valantin, *Trente ans de vie politique avec Léopold Sédar Senghor*, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 2016, p. 45-46.

[73] « La vérité est que le seul reproche que je mérite est de conserver mon indépendance critique, de refuser de me soumettre, non à un contrôle régulier de la Fédération, non à la volonté de la majorité, mais à la dictature de la minorité de Dakar », Léopold Sédar Senghor, « Lettre à Guy Mollet, Secrétaire général du parti socialiste SFIO, du 28 septembre 1948 » (*L2*, p. 47).

[74] *Ibid*., p. 49.

> mais des moyens. En Afrique noire ces moyens sont très souvent la pression administrative, la corruption, l'espionnage, la délation.

En 1951, après seulement trois ans passés au Palais Bourbon, Léon Gontran Damas quitte à son tour la SFIO, mais aussi le Mouvement de la Renaissance guyanaise (MRG), qu'il avait pourtant contribué à fonder[75]. L'année 1956 est sans doute l'année la plus grave, car on assiste à deux fractures importantes avec le Parti communiste : Frantz Fanon embrasse la cause du Front de libération nationale en Algérie, que le PCF n'avait pas soutenue, tandis qu'Aimé Césaire, après une querelle qui l'avait opposé en 1955 à Louis Aragon et à René Depestre[76], et après avoir participé au Premier Congrès des Écrivains et Artistes noirs de la Sorbonne, démissionne du PCF et écrit la célèbre « Lettre à Thorez » du 24 octobre 1956. Après avoir reproché au parti d'avoir embrassé la politique de Moscou et de ne pas avoir condamné les horreurs staliniennes, Césaire revendique dans cette lettre la « singularité » de la condition du colonisé et de l'homme noir, qu'on ne saurait confondre avec celle de la classe ouvrière, et reproche au PCF d'être foncièrement « assimilationniste », « chauvin » et « fraternaliste » :

> Je crois en avoir assez dit pour faire comprendre que ce n'est ni le marxisme ni le communisme que je renie, que c'est l'usage que certains ont fait du marxisme et du communisme que je réprouve. Que ce que je veux, c'est que marxisme et communisme soient mis au service des peuples noirs, et non les peuples noirs au service du marxisme et du communisme. Que la doctrine et le mouvement soient faits pour les hommes, non les hommes pour la doctrine ou pour le mouvement. […] Mais je dis qu'il n'y aura jamais de variante africaine, ou malgache, ou antillaise du communisme, parce que le communisme français trouve plus commode de nous imposer la sienne. Qu'il n'y aura jamais de communisme africain, malgache ou antillais, parce que le Parti communiste français pense ses devoirs envers les peuples coloniaux en termes de magistère à exercer, et que l'anticolonialisme même des communistes français porte encore les stigmates de ce colonialisme qu'il combat[77].

En écrivant cela, Césaire ignorait encore qu'un parti marxiste entièrement africain était sur le point de se constituer : le Parti africain de l'indépendance (PAI) sera fondé en 1957 à Thiès, se répandra dans l'ensemble des pays francophones de l'Afrique de l'Ouest

[75] Voir Sandrine Poujols et Benoist Lhoni, « Léon Gontran Damas, "martyr de l'oubli" », *L'Arbre à palabres*, n° 10, 2001, p. 106-111.
[76] La nouvelle ligne littéraire du parti est définie par Aragon dans les articles publiés à partir de 1953 dans *Les Lettres françaises*, recueillis en ouvrage sous le titre de *Journal d'une poésie nationale* (Lyon, Les Écrivains réunis, 1954) : il prône notamment la « liquidation de l'individualisme formel en poésie », au profit des formes plus classiques qui renoueraient le lien entre l'écrivain et le peuple. Aragon et Depestre reprochent notamment à Césaire son lien avec le surréalisme. Voir Laurence Proteau, « Entre poétique et politique : Aimé Césaire et la négritude », *Sociétés contemporaines*, n° 44, « Littératures et identités », 2001, p. 15-39.
[77] Aimé Césaire, *Lettre à Thorez*, préface d'Alioune Diop, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 10-11, repris dans Aimé Césaire, *Œuvres complètes*, t. 3, *Œuvre historique et politique : discours et communications*, éd. Jean-Paul Césaire, Paris, Éditions Désormeaux, 1976, p. 469-470.

et, malgré quelques divergences théoriques, rééquilibrera le rapport entre la lutte de classe et la subversion de l'ordre colonial[78]. S'il est interdit dès 1960 au Sénégal comme dans la plupart des pays africains, en 1958, ce nouveau parti constitue néanmoins un interlocuteur privilégié pour les organisateurs du Congrès de Tachkent, qui invitent son fondateur Mahjemout Diop. Celui-ci aura ainsi l'occasion de s'entretenir avec l'intellectuel afro-américain W.E.B. Du Bois, ainsi qu'avec des chefs de la délégation du ministère de Culture et de la propagande chinois[79].

Lors du Congrès des Écrivains d'Asie et d'Afrique de Tachkent, la Négritude ne jouira pas de la même considération. On doit aux recherches menées récemment par Françoise Blum et Constantin Katsakioris dans les fonds des Archives d'État de la Fédération de Russie et des Archives de la littérature et des arts de Moscou d'avoir montré qu'Alioune Diop a bien été invité à rejoindre le comité d'organisation, mais que sa présence ne devait être qu'une formalité. Les organisateurs avaient déjà sélectionné les romanciers et poètes africains sans consulter la Société africaine de culture, dont Diop était président ; de plus, les intellectuels africains invités étaient connus pour leurs positions marxistes-léninistes et pour ne pas être des partisans de la Négritude. Alioune Diop exige que la SAC choisisse les représentants de l'Afrique[80], puis il demande que l'URSS ne participe à la Conférence qu'en qualité d'observateur — proposition qui a été perçue comme une provocation[81] — et finit par quitter le comité d'organisation. Cet épisode fâcheux n'empêche pas que l'Union soviétique continue de collaborer avec les intellectuels de la Négritude[82], et il suffit de penser à l'ouvrage collectif paru chez Présence Africaine sur les africanistes russes[83] ou encore aux échanges entre Senghor, l'africaniste Ivan Potekhine et le poète

[78] Françoise Blum, « Marx en Afrique francophone », dans Jean-Numa Ducange et Anthony Burlaud (dir.), *Marx, une passion française*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2018, p. 324.

[79] Voir la photo « W. E. B. Du Bois, Shirley Graham Du Bois, Majhemout Diop, Zhou Yang and Mao Dun at the Afro-Asian Writers Conference in Tashkent, October 1958 », W. E. B. Du Bois Papers (MS 312), Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries.

[80] Voir Document 1 « Intervention d'Alioune Diop devant le comité préparatoire de la Conférence des Écrivains d'Asie et d'Afrique à Tachkent (1er septembre 1958) », traduit et publié dans Françoise Blum et Constantin Katsakioris, « Léopold Sédar Senghor et l'Union soviétique : la confrontation, 1957-1966 », *art. cit.*, p. 849.

[81] Voir Document 2 « Rapport de l'Union des Écrivains de l'URSS au PCUS (Septembre 1958 », *idem*.

[82] Voir Document 3 « Intervention de l'écrivain soviétique Anatoly Sofronov sur Alioune Diop et la Conférence de Tachkent devant le Comité soviétique de solidarité avec les pays d'Asie et d'Afrique (20 novembre 1958) », *ibid*., p. 850.

[83] AA.VV., *Des Africanistes russes parlent de l'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1960, 290 p.

Evguéni Evtouchenko pour s'en rendre compte[84]. Cet épisode reste, néanmoins, révélateur de la fragilité des rapports entre l'Union soviétique et la Négritude, chacune craignant l'ingérence de l'autre :

> Moscou était en train de devenir un tremplin pour les amis africains de l'URSS qui, souvent, faisaient des commentaires acerbes sur Senghor et la négritude. Alioune Diop était un homme de l'unité et du compromis, mais il était assurément beaucoup plus proche de Senghor que des Soviétiques et très préoccupé par leurs initiatives. La Conférence de Tachkent, en particulier, tira la sonnette d'alarme. Aux yeux de Diop et de Senghor, les Soviétiques étaient en train de saper leurs efforts d'unité avec une idéologie africaine, tel le socialisme africain. Aux yeux des Soviétiques, la SAC entendait jouer le rôle d'un ministère panafricain de culture, parler au nom de l'ensemble du monde noir, dicter le ton idéologique et jouait le jeu de l'impérialisme[85].

Vers le milieu des années 1950, l'URSS se rapproche donc des pays colonisés et le Congrès de Tachkent de 1958 a une importance stratégique majeure. Néanmoins, en organisant cet événement, l'Union des écrivains de l'URSS ne se retourne pas vers des intellectuels africains francophones qui bénéficient déjà d'une certaine notoriété et qui, en participant au Congrès de la Sorbonne de 1956 (on pense notamment à Birago Diop, Bernard Dadié, Camara Laye ou Jacques Rabamananjara), ont montré leur adhésion à la Négritude, mais s'adresse plutôt à une nouvelle génération d'écrivains, voire de « prétendants » au sens bourdieusien, comme Benjamin Matip et Ousmane Sembène. En dépit de leur jeunesse — ou peut-être en est-elle précisément la raison —, ils semblent correspondre, chacun à sa façon, au portrait du nouvel intellectuel marxiste africain et annoncent la possibilité d'une collaboration durable. Le premier est un étudiant camerounais installé à Paris qui a écrit un récit anticolonialiste, *Afrique, nous t'ignorons !* Fortement politisé, il se bat contre l'Union française lors du référendum constitutionnel[86]. Inscrit à la CGT et au PCF depuis le début des années 1950, le second appartient au prolétariat urbain et n'a pas fait d'études secondaires et supérieures. Les œuvres qu'on lui connaît affichent un caractère résolument

[84] Voir Documents 4-18, transcrits, traduits et publiés dans Françoise Blum et Constantin Katsakioris, « Léopold Sédar Senghor et l'Union soviétique : la confrontation, 1957-1966 », *art. cit.*, p. 850-865.
[85] *Ibid*., p. 842-843.
[86] Le poète, professeur et diplomate français Henri de La Bastide rend compte de sa rencontre avec Benjamin Matip, dans la datcha qu'ils partageaient à Tachkent, et le portrait qu'il dresse n'est pas vraiment flatteur. Ce qui nous intéresse, c'est que le choix de Matip semble avoir été accordé, malgré les positions radicales du jeune Camerounais, par Alioune Diop : « Le Camerounais est un étudiant du Quartier Latin de vingt-six ans, Benjamin Matip, auteur de *L'Afrique aux Africains* [sic], envoyé par M. Alioune Diop pour représenter l'Afrique Noire au Comité préparatoire. Gentil garçon, mais d'une ignorance incroyable. Il découvre que l'Asie centrale n'est pas russe d'origine, a de la peine à admettre qu'elle a été musulmane, affirme que ne sont scolarisés en France que les fils de bourgeois, car toutes les études sont payantes, reconnaît qu'il n'aime que la politique, déclare qu'il est athée, espère que l'Afrique composera bientôt un seul État assez fort pour mettre les Européens à la porte, et regrette d'être à Tachkent plutôt qu'en Afrique avec ses camarades pour y mener la lutte contre le "Oui" » : Henri de La Bastide, « Rencontre de Tachkent », *Revue des Deux Mondes*, juin 1959 (1re quinzaine), p. 475.

syndicaliste et, sans prendre en considération leur qualité, correspondent aux principes de l'esthétique réaliste.

Une remarque s'impose après cette contextualisation historique. C'est la proximité de Sembène avec les institutions marxistes et surtout sa distance par rapport à la Négritude qui lui offrent les premières occasions de prendre la parole publiquement. Ainsi, sa marginalité en regard d'un mouvement intellectuel reconnu — puisqu'on ne peut pas vraiment dire « dominant » — dans l'espace francophone s'avère une condition de réussite, car elle lui offre la possibilité d'émerger en tant que voix alternative : c'est le cas à Tachkent en 1958 et ce sera encore le cas à Berlin en 1964. Force est de constater, toutefois, que ces circonstances sont éphémères du point de vue du support et lointaines du point de vue géographique : les prises de positions de Sembène peinent par conséquent à avoir un véritable écho dans son milieu culturel de référence, c'est-à-dire dans l'espace francophone aussi bien en France qu'au Sénégal. Cela contribue à accentuer l'impression d'un « silence épitextuel » : en d'autres termes, il ne faudrait pas confondre le capital culturel sembénien que nous sommes malgré tout en mesure de reconstituer et d'évaluer discursivement aujourd'hui avec la visibilité fort limitée dont Sembène bénéficiait entre les années 1950 et 1960.

1.2. Senghor, l'ennemi (non) désigné

L'intervention de Sembène à Tachkent en octobre 1958 est transcrite, en décembre de la même année, dans *La Nouvelle Critique*, et précède celle de l'historien et poète vietnamien Pham Huy Thông. La rédaction de la revue souhaitait, en effet, porter à l'attention de ses lecteurs le témoignage de deux « représentants culturels de pays qui furent subjugués par l'impérialisme français [87] ». Bien que l'intervention ait été publiée immédiatement par une revue importante, émanant directement du PCF, elle sera totalement ignorée de la critique sembénienne par la suite.

Dans ce texte, le jeune écrivain ne s'exprime pas sur son œuvre, mais prend en quelque sorte la parole au nom de la littérature africaine. Même s'il a quitté le Sénégal dix ans auparavant, en 1948, Sembène propose aussi bien un excursus historique qu'un bilan de la situation de la littérature africaine contemporaine. Autodidacte, il s'improvise tout de même anthropologue culturel en parcourant les empires qui se sont succédé en Afrique de

[87] Ousmane Sembène, « Intervention à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique », *La Nouvelle Critique : revue du marxisme militant*, n° 101, 1958, p. 133.

l'Ouest, en parlant des différents alphabets et en proposant une taxinomie de la littérature africaine écrite, ainsi que des genres de la littérature orale, qu'il associe aux différentes pratiques rituelles. Il parvient ensuite à cerner les caractéristiques fondamentales de la littérature africaine traditionnelle en sélectionnant trois adjectifs : « active », en ce que les auteurs participent concrètement à la vie de la communauté ; « populaire », car l'exécution a lieu sur la place du village et en interaction constante avec le public ; « utilitaire », puisque l'artiste est un moraliste et un éducateur. Ce n'est qu'à la fin de son intervention que Sembène problématise son exposé et donne son avis sur la littérature contemporaine : sans se pencher sur les modifications structurelles qu'ont pu comporter le passage à l'écriture et la circulation de l'objet livre, il postule que « l'impérialisme a eu des effets néfastes » sur la littérature traditionnelle, mais il reconnaît qu'« une nouvelle littérature progressiste s'épanouit[88] ».

Il lui incombe, ensuite, de définir le caractère progressiste de cette littérature et de désigner ses représentants. Sembène explique que ce nouveau courant est progressiste en ce qu'il récupère les trois caractères fondamentaux de la littérature traditionnelle, tout en se confrontant aux enjeux actuels :

> Alors nous tendrons à la faire *active* comme par le passé, c'est-à-dire faire des hommes vivants et travailleurs. Nous la ferons *populaire*, c'est-à-dire faite par et pour des hommes vivants et travailleurs d'après la période impérialiste : populaire, c'est-à-dire pour la société entière, constituée de classes amies et non ennemies, les unes exploitant les autres. Nous la ferons enfin *utilitaire*, c'est-à-dire faite pour la satisfaction des besoins matériels et culturels des hommes vivants et travailleurs[89].

Dès lors, la cause nationale, au sens d'anticoloniale, et la littérature nationale, au sens de traditionnelle, constituent le fondement d'une littérature africaine moderne :

> Ce qui veut dire sous d'autres formes que notre nouvelle littérature, pour être valable, doit non seulement s'inspirer de critères nationaux, mais retrouver ces critères. C'est-à-dire que notre nouvelle littérature *devra être nationale*. Or, pour qu'elle soit nationale, il faut que les écrivains africains retrouvent leur liberté, il faut que le pays recouvre sa liberté[90].

Problème interprétatif assez fréquent dans des textes qui, comme celui-ci, se rapprochent du manifeste littéraire sans l'être tout à fait, le discours de Sembène présente une incertitude énonciative qui semble dépendre aussi de son contexte historique. Dans le dernier passage cité, du point de vue des temps verbaux, l'énonciateur passe du présent (« doit […]

[88] *Ibid.*, p. 137.
[89] *Ibid*., p. 138.
[90] *Ibid*., p. 137-138.

s'inspirer ») au futur (« devra être »), une énallage temporelle qui nous empêche de comprendre si le contenu propositionnel relève de la description d'un état actuel de la littérature, ou bien d'une prévision de ce qu'elle deviendra. De même, le verbe modal « devoir » est polysémique et peut être interprété aussi bien comme un modalisateur aléthique, qui explique un principe de nécessité dans une démarche analytique, que comme un modalisateur déontique, qui exprimerait en revanche un souhait, voire un ordre, dans un énoncé davantage normatif. Cette incertitude énonciative vient en partie de l'époque charnière dans laquelle le discours est prononcé : à la suite du référendum constitutionnel, l'autonomie des territoires d'outre-mer est promulguée le 4 octobre avec la Constitution de la Cinquième République et annonce, malgré quelques frustrations, l'acquisition imminente de l'indépendance politique de chaque État membre de la Communauté française. Dès lors, pour Sembène comme pour d'autres intellectuels de cette époque, l'élaboration d'une esthétique a la prétention de correspondre, de manière tout à fait cohérente, aux transformations politiques : c'est alors l'adjectif « national » qui permet de dépasser par la même occasion la domination et la culture coloniales. Néanmoins, l'adjectif « national » a un caractère bifront : en effet, telle qu'elle semble être envisagée dans ses propos, la littérature africaine est politiquement progressiste.

À ce sujet, il faut préciser qu'entre 1955 et 1956 les numéros 4, 5, 7 et 11 de la revue *Présence Africaine* avaient déjà accueilli un « Débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs », auquel avaient participé, entre autres, Senghor, Georges Desportes et David Diop. La prise de position vigoureuse de celui-ci rappelle à bien des égards celle qu'assumera Sembène, deux ans plus tard, à Tachkent :

> Nous savons que certains souhaitent nous voir abandonner la poésie militante (terme qui fait ricaner les « puristes ») au profit des exercices de style et des discussions formelles. Leurs espoirs seront déçus car pour nous la poésie ne se ramène pas à « dresser l'animal langage » mais à réfléchir sur le monde et à garder la mémoire de l'Afrique
> *Comme l'écharde dans la blessure*
> *Comme un fétiche tutélaire au centre du village*.
> Ce n'est qu'ainsi que nous pourrons pleinement exercer nos responsabilités et préparer le renouveau de nos civilisations[91].

Force est de constater que la conception d'une littérature nationale qui se débarrasse, politiquement et culturellement, de l'influence coloniale en se repliant sur des éléments pragmatiques de son passé pour faire face aux défis de l'avenir n'appartient pas spécialement

[91] David Diop, « Contribution au débat sur la poésie nationale », *Présence africaine*, n° 7, 1956, p. 115.

à Sembène. Ni neuve, ni isolée, cette conception n'est pas non plus paradoxale : il s'agit plutôt d'une constante de toutes ces littératures qui souhaitent s'émanciper d'un espace littéraire et politique dominant car, comme l'explique Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres*, les « fondateurs littéraires » puisent dans le patrimoine culturel du « peuple », au sens préromantique et romantique de *Volk*, aussi bien les matériaux que les arguments qui leur permettent de créer une spécificité nationale[92].

En ce qui concerne les représentants de cette « nouvelle littérature progressiste », Sembène fournit une liste vaste et hétérogène d'auteurs qui pratiquent des genres littéraires différents (la poésie et le roman, mais aussi le journalisme) et qui écrivent dans des langues différentes (le français et le wolof), sans indiquer un trait narratif ou stylistique commun : il semble alors difficile de cerner véritablement les spécificités de ce courant progressiste. Nous pouvons, en revanche, remarquer que Sembène se mentionne à la troisième personne dans la liste qu'il dresse lui-même, aux côtés entre autres de Birago Diop, David Diop, Ferdinand Oyono, Mongo Beti (sous le pseudonyme d'Eza Boto), Assane Sylla, Cheikh Anta Diop et Benjamin Matip (qui participait également à la conférence). Nous ne nous étonnerons pas de constater que des romanciers sénégalais comme Ousmane Socé, Camara Laye ou Abdoulaye Sadji ne figurent pas dans cette liste. Leurs œuvres romanesques ont, en effet, eu le mérite d'être parmi les premières à avoir été publiées en français et, en ce sens, à témoigner de l'existence réelle d'une littérature écrite en Afrique aux yeux des colonisateurs, mais cela ne s'est pas produit sans assimiler les codes narratifs typiquement européens, sans taire tout contenu politique susceptible de déranger le public européen et, surtout, sans donner une représentation « pittoresque » de l'Afrique noire : il s'agit, en d'autres termes, d'œuvres qui, comme le regrettait déjà Mongo Beti dans son article « Afrique noire, littérature rose »[93], semblent s'adresser plus à un lectorat français qu'à un lectorat africain. Nous remarquons, en revanche, un grand absent : Léopold Sédar Senghor.

[92] « Dans les espaces littéraires les plus tard venus et les plus démunis, la grande innovation que les théories herdériennes vont diffuser, et qui modifie l'ensemble des stratégies et des solutions à l'éloignement littéraire, c'est l'idée de peuple. Cette notion, avec celles de nation et de langue qui, dans le système de pensée inauguré par Herder, lui sont synonymes, fournit de nombreux instruments aux fondateurs littéraires : la collecte des récits populaires transformés en contes et légendes nationaux ; la création d'un théâtre national et populaire qui permet à la fois de diffuser la langue nationale, d'utiliser les contenus populaires comme matériau de ce théâtre et de constituer un public national ; la revendication de l'ancienneté d'un patrimoine (dans le cas de la Grèce et du Mexique notamment) ou la mise en cause de la mesure du temps littéraire », Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2008 [1999], p. 317.

[93] L'article est signé A. B. : « Afrique noire, littérature rose », *Présence africaine*, n° 1-2, 1955, p. 135-136.

Les raisons de cette éviction ne sont pas exprimées ouvertement. Elles pourraient, en outre, paraître assez arbitraires si l'on considère que le fondateur de la Négritude était très proche d'autres poètes qui figurent pourtant dans la liste des « écrivains progressistes ». En effet, dix ans plus tôt, dans son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Senghor n'avait sélectionné que trois poètes pour illustrer la section consacrée à l'Afrique noire : Birago Diop, David Diop et lui-même, en s'insérant entre les deux[94]. Par ailleurs, cette affinité intellectuelle n'était pas à sens unique, puisque Birago Diop dédiera au Poète-Président « Kassak », le dernier poème de son recueil *Leurres et lueurs* de 1960[95]. De plus, sur un plan plus théorique, dans son célèbre article paru dans la revue *Diogène*, « L'esthétique négro-africaine », ainsi que dans sa communication sur « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine » lors du Premier Congrès international des Écrivains et Artistes noirs, organisé à la Sorbonne en septembre 1956[96], Senghor avait défini « la littérature et l'art négro-africains » à travers trois des adjectifs — *fonctionnel*, *collectif*, *engagé* — qui ressemblent de près aux trois adjectifs — *active*, *populaire*, *utilitaire* — que Sembène emploie à Tachkent deux ans plus tard :

> Parce que fonctionnels et collectifs, la littérature et l'art négro-africains sont *engagés*. C'est leur troisième général. Ils engagent la *personne* — et non seulement l'individu — par et dans la communauté, en ce sens qu'ils sont des techniques d'*essentialisation* (*L1*, p. 207).

Dès lors, les raisons de l'éviction de Senghor de la liste des « écrivains progressistes » ne dépendent ni de la structuration réelle du champ, en termes de réseaux ou de sociabilités littéraires, ni d'une divergence théorique profonde clairement formulée. Elles peuvent néanmoins être déduites d'un paragraphe du texte de la conférence, où Sembène brosse le portrait d'« un conférencier » dans le contexte des luttes anticoloniales :

> Parce qu'un conférencier sera en même temps un homme politique, parce que ce conférencier défile dans les rues avec les masses les jours de manifestations populaires, parce que dans ses conférences la contradiction est obligatoire et que s'établit un dialogue entre le large public et lui, parce que sa conférence donne des préceptes d'action, sa littérature étant active, populaire et utilitaire, ce conférencier devient efficient et progressiste, et sa « prose » orale s'inscrit d'une manière positive sur le tableau de bord de l'esthétique et de l'éthique africaines[97].

---

[94] Voir la section « Afrique noire » dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, précédé de « Orphée noir » par Jean-Paul Sartre, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015 [1948], p. 133-176.
[95] Birago Diop, *Leurres et lueurs : poèmes*, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 2002 [1960], p. 81-82.
[96] Sembène avait assisté par ailleurs au colloque de la Sorbonne : voir Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, *op. cit*., p. 242.
[97] Ousmane Sembène, « Intervention à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique », *art. cit.*, p. 137.

On reconnaîtra volontiers que l'image publique de Senghor, poète, professeur agrégé et homme d'État, ne correspond guère à la description de ce conférencier qui défile avec les masses populaires et s'adresse à elles. De même, en ce qui concerne l'engagement politique, il est certain que, dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'anticolonialisme de Senghor avait emprunté un chemin plus parlementaire que militant. Enfin, en ce qui concerne la circulation de ses idées, elle ne sort guère des circuits intellectuels ou d'un cadre institutionnel. En effet, s'il est vrai que sa première conférence de 1937, « Le problème culturel en A.OF. » (*L1*, p. 11-21), avait pu « donne[r] des préceptes d'action », il est vrai aussi qu'elle avait été prononcée au Foyer France-Sénégal de la Chambre de commerce de Dakar et que — comme le dira plus tard son auteur — « ce fut un tollé général parmi l'élite négro-africaine » (*L1*, p. 228) : en ce sens, elle n'établit pas — comme le souhaite Sembène — « un dialogue entre le large public et lui ».

Il faut enfin remarquer que cette description du « conférencier [qui] défile dans les rues avec les masses les jours de manifestations populaires » exclut Senghor et, par la même occasion, nous renseigne sur l'habitus de Sembène lui-même. Dans ce paragraphe, il aurait, en effet, pu parler d'« écrivain », d'« intellectuel », d'« homme de culture », pour être aussi inclusif que possible, ou encore de « griot moderne », pour s'ancrer dans la culture africaine, mais il préfère le terme de « conférencier », qui renvoie à un contexte énonciatif bien particulier : s'il a l'avantage de faire allusion à un discours oral, ce terme n'évoque en aucun cas les dynamiques de l'arbre à palabres et de la concertation villageoise, mais un type de communication binaire qui distingue nettement l'émetteur et le récepteur. Si Sembène choisit ce terme, c'est sans doute parce qu'il fonctionne comme un embrayeur entre le contenu propositionnel de l'énoncé et la situation d'énonciation : en d'autres termes, parce que ce terme permet à Sembène de se désigner lui-même, à travers une sorte de mise en abyme, et de renseigner indirectement l'auditoire de Tachkent sur sa propre conduite et sur les objectifs de son intervention.

Pour l'instant, le romancier sénégalais parvient à se positionner tout en évitant de lancer une attaque frontale contre son rival, et même de le désigner ouvertement. Sembène préfère une critique *in absentia*, par l'éviction éloquente du nom de son rival d'une liste d'auteurs qu'il légitime et, en creux, à travers la description de l'habitus d'un intellectuel anticolonial qui diverge à bien des égards de l'image publique du fondateur de la Négritude, mais qui a trait plus à des aspects de l'éthos prédiscursif qu'aux éléments thématiques, théoriques ou esthétiques qui relèvent en revanche de l'éthos discursif. Quelques jours après

le Congrès de Tachkent, Sembène se rend à Moscou et s'entretient avec les membres de l'Union des écrivains de l'URSS. Dans le cadre plus informel de cette discussion, qui n'a été divulguée que très récemment grâce aux recherches documentaires menées aux RGALI de Moscou (Archives d'État de la littérature et de l'art) par Françoise Blum, Gabrielle Chomentowski et Constantin Katsakioris, Sembène discrédite ouvertement Léopold Sédar Senghor, non seulement à titre personnel, mais au nom de l'ensemble des syndicalistes africains :

> En ce qui concerne Senghor, c'est un homme qui n'a pas d'âme africaine, qui a reçu une éducation et une formation françaises pendant plusieurs années. C'est plus juste de considérer Senghor comme un bourgeois noir. Il faut dire que ce type de classe existe et que Senghor y appartient. Il écrit seulement dans cette perspective de classe, il écrit seulement et surtout pour les colonisateurs. Maintenant son nom est connu en Afrique, car il est député du Sénégal à l'Assemblée nationale. Mais ses poèmes ne sont pas lus en Afrique, on les lit seulement en France et en particulier parmi une minorité de bourgeois. Dans notre syndicat de travailleurs africains on peut trouver tous les livres des auteurs africains sauf les livres de Senghor. Je pense que notre point de vue, notre position est la bonne. Nous considérons comme fausse l'idée de Senghor qu'il faudrait penser les Noirs seulement en fonction de leur couleur de peau. Nous exigeons que le poète loue l'homme africain indépendamment de la couleur de sa peau. C'est très étrange pour nous d'entendre, quand nous sommes à l'étranger, que Senghor est un des plus grands poètes. David Diop, au contraire, est un bon poète. Il vit en Afrique et il mène une vie d'Africain. Pour nous, il représente effectivement ce que doit être un poète africain, même s'il n'est pas membre du parti et ne participe pas à la lutte politique : nous le considérons comme un poète africain. Qu'est-ce que nous exigeons de nos écrivains ? Nous exigeons qu'ils écrivent en communion avec la vie telle qu'elle est vraiment. Mais Senghor est un bourgeois, c'est pourquoi il ne peut pas décrire la vie du peuple[98].

L'hostilité que l'on ne pouvait percevoir qu'entre les lignes de la conférence de Tachkent est affirmée sans équivoque lors de cette discussion de Moscou. Sembène explicite ici les deux aspects de l'éthos prédiscursif de Senghor qui, à ses yeux, empêchent de le considérer comme un « poète africain » : sa formation culturelle française et son appartenance sociale à la bourgeoisie. Il ajoute, néanmoins, un élément d'ordre plutôt communicationnel, à savoir le fait de ne pas être lu en Afrique, qu'il présente comme le résultat de cette distance de Senghor à l'égard du peuple, mais qui, on le sait, ne manquera pas d'interpeller Sembène lui-même, après son retour au Sénégal en 1960. L'ensemble de ces analyses nous permet de conclure que, dès 1958, c'est-à-dire presque depuis son entrée en littérature, Sembène

[98] « Discussion entre Ousmane Sembène et les membres de l'Union des écrivains de l'URSS suite à une intervention d'Ousmane, le 20 octobre 1958 à Moscou », document contenu dans Françoise Blum, Gabrielle Chomentowski et Constantin Katsakioris, « Au cœur des réseaux africano-soviétiques : archives et trajectoires de l'écrivain-cinéaste sénégalais Ousmane Sembène », *Sources : matériaux et terrains en études africaines*, n° 30, 2021, p. 112.

présente Senghor comme une sorte d'antithèse posturale : celui-ci tient lieu, en un mot, de repoussoir.

2. Berlin 1964 : un cinéaste en retrait

La deuxième conférence qui nous est parvenue, et qui est bien connue de la critique, a également été prononcée à l'extérieur de l'espace francophone, entre le 22 et le 27 septembre 1964, à Berlin-Ouest, lors de la Rencontre internationale des poètes. Cette rencontre a pris place à l'intérieur du Festival de Berlin, qui, cette année-là, avait pour thème l'apport de l'Afrique aux arts européens, et a rassemblé des écrivains célèbres du monde entier : W. H. Auden, Stephen Spender, Günther Grass, Jorge Luis Borges, Wole Soyinka, John Pepper Clark, Aimé Césaire, Tchicaya U Tam'si…[99] Contrairement au Congrès de Tachkent, ce n'est pas vraiment le réseau marxiste et syndicaliste qui permet à Sembène de se rendre à Berlin. La rencontre est, en effet, organisée par le Congrès pour la Liberté de la Culture, une association culturelle internationale fondée pendant l'été 1950 : animée par des intellectuels comme Stephen Spender, Arthur Koestler, David Rousset et Ignazio Silone, liée aux noms de Benedetto Croce, Karl Jaspers, Jacques Maritain et Bertrand Russell, entre autres, l'association avait comme but officiel d'œuvrer pour la liberté d'expression et contre les formes de totalitarisme, mais elle était secrètement financée par la CIA, qui la voyait comme un rempart anticommuniste en Europe [100] . En dépit de sa mission contrerévolutionnaire, à partir des années 1950 et au cours des années 1960, c'est le courant réformiste qui finit par prédominer dans le Congrès pour la Liberté de la Culture : tout en restant antisoviétique, il devient « une organisation, politiquement de centre-gauche, intellectuellement très ouverte sur les réalités culturelles est-européennes[101] ».

[99] Voir Rajat Neogy, « Rencontre Internationale de Poètes : Berlin, 22-27 September 1964 », *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 2, n° 4, 1964, p. 584.
[100] Ce n'est qu'à partir de 1966 que l'on découvre, grâce à des révélations du *New York Times*, les financements secrets de la CIA : à la suite de ce scandale, qui se prolonge tout au long de l'année 1967, le Congrès se réorganise et devient l'Association internationale pour la liberté de la culture. Voir, pour un aperçu rapide, Stanley Hoffmann, « Le Congrès pour la Liberté de la Culture » [compte-rendu de l'ouvrage de Pierre Grémion, *Intelligence de l'anticommunisme*, Paris, Fayard, 1995, 645 p.], *Commentaire*, n° 74, 1996, p. 511-514 ; Roselyne Chenu, « Le Congrès pour la Liberté de la Culture : un programme européen », *Po&sie*, n° 160-161, 2017, p. 82-88.
[101] Voir François Chaubet, « La fondation du Congrès pour la Liberté de la Culture (juin 1950) et les luttes idéologiques de guerre froide entre libéralisme et communisme », *Parlement[s] : revue d'histoire politique*, n° 29, « Culture, médias, pouvoir : États-Unis et Europe occidentale (1945-1991) » (Noëline Castagnez, dir.), 2019, p. 28.

Ce dialogue que le Congrès maintient avec les milieux de la gauche plus radicale explique sans doute pourquoi un marxiste convaincu comme Sembène a tout de même pu être invité à Berlin. Le poètes Pierre Emmanuel, à la direction de l'association depuis 1959, et Édouard Maunick lui adressent le 28 janvier 1964 une lettre d'invitation cosignée qui explique brièvement les objectifs de la rencontre, annonce son caractère international, assure que les échanges auront lieu dans un cadre assez informel « afin qu['ils] soient aussi personnels et aussi variés que possible », et propose l'axe de réflexion dans lequel Sembène pourrait s'inscrire[102]. Le poète mauricien ajoute et signe un message manuscrit plus personnel : « Je suis sûr que cette manifestation te sera agréable, et que nous pouvons déjà compter sur toi ». Sembène accepte, en effet, sans hésiter[103].

Si Pierre Emmanuel et Édouard Maunick songent à Sembène, c'est sans doute parce qu'il semble en mesure d'apporter de nouveaux éléments au débat littéraire africain, et plus particulièrement à sa déclinaison francophone, d'une part parce qu'il n'adhérait pas à la Négritude, de l'autre parce qu'il était l'un des rares écrivains africains à faire aussi du cinéma. De fait, les deux poètes n'auront pas tort, car l'allocution du romancier et cinéaste sénégalais sera signalée dans un compte-rendu rédigé par l'écrivain ougandais d'origine indienne Rajat Neogy : « D'autres communications allaient du "Problème de la littérature critique en Afrique" à un exposé utile sur "Le cinéma et la poésie en Afrique" d'Ousmane Sembène[104] ». Ce même compte-rendu est, d'ailleurs, révélateur d'un sentiment répandu dans le milieu intellectuel anglophone, qui ne cachait pas son scepticisme face à la Négritude ; le débat culturel risquait alors de partager l'Afrique en deux camps, tout en laissant indifférents les Occidentaux :

> Mais si l'Occident pouvait être accusé de ne pas faire ses devoirs, l'Afrique n'était que trop évidemment au stade de laver son linge sale sur la scène internationale. J'entends par là, bien évidemment, le rituel bien rodé lors de tout débat culturel portant sur une décision de ce qu'est la négritude d'un point de vue littéraire et créatif. Le sujet est évoqué, inévitablement, par les Africains francophones (par une clique, il est vrai, mais une clique qui a l'habitude d'apparaître à chaque conférence de ce genre : en 1962, la Conférence des Écrivains de Makerere n'avait pas été une exception). Très tôt dans la conférence, il a été décidé de "balayer la négritude sous le tapis" pendant toute la durée de la rencontre. Les Africains anglophones sont tellement las de répéter leurs objections

[102] Voir la lettre du 28 janvier 1964, cosignée par Pierre Emmanuel et Édouard Maunick, au nom du Congrès pour la Liberté de la Culture, conservée à la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington : Sembène mss., 1956-2008, Box 1, Serie I (Films), Subserie : *Borom Sarret*, « Correspondence, 1963-1967 ».
[103] Le 13 février 1964, Pierre Emmanuel écrit une lettre à Sembène pour le remercier d'avoir accepté l'invitation (dans le même fonds).
[104] Nous traduisons : « *Others papers ranged from "The Problem of the Literary Critic in Africa" to a useful treatment of "Cinema and Poetry in Africa by Ousmane Sembene* », Rajat Neogy, « Rencontre Internationale de Poètes […] », *art. cit.*, p. 586.

> spécifiques contre ce concept et de corriger les interprétations en français de ce qu'ils avaient dit en vérité qu'ils étaient prêts à renoncer à leur éloquence habituelle au profit d'un nuage de silence boudeur sur le sujet. Les Occidentaux étaient franchement ennuyés et les travaux ont commencé[105].

On sait que, depuis le début des années 1960, la Négritude est de plus en plus contestée en Afrique, et avant tout par des écrivains anglophones comme Wole Soyinka. L'humour quelque peu désabusé de Rajat Neogy montre, toutefois, à quel point les débats autour de cette théorie sont devenus récurrents et apparaissent désormais stériles.

Or la conférence de Sembène se tient à l'écart du débat en évitant toute mention de la Négritude : il faudra, en effet, attendre encore un an pour qu'il formule ouvertement, et avec véhémence, dans sa préface de *Véhi-Ciosane*, sa critique contre le mouvement senghorien. Néanmoins, en même temps qu'elle s'écarte de la Négritude, cette conférence s'écarte aussi de la littérature. En dépit de la liberté thématique qui avait été annoncée dans un premier temps, une lettre d'Édouard Maunick du 23 avril 1964 révèle que ce sont les organisateurs qui ont attribué à Sembène le sujet de sa conférence :

> Comme je te l'avais dit, lors de mon dernier passage à Dakar, Pierre Emmanuel et moi-même nous avons décidé de te demander de faire une communication à la rencontre poétique de septembre. Le sujet qui a été définitivement choisi et qui te sera confié est ainsi libellé : « L'image cinématographique et la poésie ». Je sais, cela diffère un peu avec ce que je t'avais demandé à Dakar, mais je suis sûr qu'à travers ton expérience personnelle de cinéaste tu as dû te poser des questions et trouver des solutions en matière de poésie et d'images cinématographiques. Tu dois avoir des points de repère et des exemples qui t'aideront à rédiger ta communication. Il te sera payé la somme de 500 N.F. pour le travail demandé. Écris-moi pour me faire savoir si cela te convient et pour me communiquer la date limite à laquelle tu pourras nous remettre ton texte[106].

De fait, Sembène ne semble pas avoir de véritables « solutions en matière de poésie et d'images cinématographiques », car il ne propose pas une réflexion intersémiotique : la conférence évacue assez rapidement la question de la littérature en mentionnant les adaptations cinématographiques des nouvelles de Birago Diop réalisées par Momar Thiam

---

[105] Nous traduisons : « *But if the west could be accused of not doing its homeworks, Africa was only too obviously at the stage of carrying its half-washed linen on to the international scene. By this I mean, of course, the well-established ritual during any cultural confrontation of a decision on* négritude *in the literary and creative terms. Invariably the subject is brought up by the French Africans (by a clique, it is true, but one that has a habit of appearing at every conference of this kind: in 1962 Makerere Writers' Conference was no exception). Very early in the conference it was decided to "bury* négritude *under the carpet" for the duration of the meeting. English-speaking Africans are so weary of restating their particular objections to the concept and correcting French interpretations of what they actually had said, that they were prepared to forgo their usual articulacy for a cloud of sullen silence on the subject. The west was frankly bored, and business began* », *ibid*., p. 585.

[106] Voir la lettre d'Édouard Maunick du 23 avril 1964, avec en-tête du Congrès pour la Liberté de la Culture : Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington : Sembène mss., 1956-2008, Box 1, Serie I (Films), Subserie : *Borom Sarret*, « Correspondence, 1963-1967 ».

et Paulin Soumanou Vieyra[107]. Du reste, elle a beau s'intituler « L'image cinématographique et la poésie africaine », le terme « poésie » n'est employé que dans un sens large et finalement très métaphorique pour désigner l'expression d'une vision endogène de l'Afrique, par opposition au regard occidental qui s'était imposé aussi bien dans les films de fiction que dans les documentaires ethnographiques. Or, dans cette conférence de Sembène, la « poésie » n'est pas vraiment une question de forme, de diégèse ou de thèmes, mais elle relève de l'éthos prédiscursif d'une jeune génération de cinéastes africains qui s'approprient un médium dont ils étaient exclus : « Nous voulions, comme nos poètes, nos romanciers, apporter au patrimoine négro-africain et à tous les hommes cet aspect qui manque à l'universel : le vrai visage de l'Afrique[108] ».

Au sujet de cette conférence, qui est la première à avoir été retenue par la critique, il nous faut tout de même préciser qu'elle a été prononcée huit ans après la parution du *Docker noir*, roman qui marque l'entrée en littérature de Sembène, et que, en dehors du contexte éphémère de cette rencontre berlinoise, elle n'est devenue effectivement accessible qu'en 1972, quand Paulin Soumanou Vieyra publie dans la collection « Approches » de Présence Africaine une monographie consacrée au cinéaste sénégalais. Nous disons « le cinéaste », puisque le réalisateur et critique béninois, naturalisé sénégalais, se limite à présenter ce volet de l'œuvre. C'est par ailleurs en tant que cinéaste que Sembène avait choisi de prendre la parole à Berlin, à une rencontre de poètes, et sans faire la moindre allusion à son œuvre littéraire[109]. Néanmoins, comme à Tachkent, son travail artistique fait à peine l'objet d'une mention rapide à la toute fin de la conférence : encore une fois, Sembène préfère s'exprimer sur les conditions matérielles de la production et de la distribution cinématographiques sur le continent africain. Ainsi reprend-il les analyses et les arguments qu'avaient déjà exposés, quelques années auparavant, Paulin Soumanou Vieyra et Jean Rouch, qui constituent donc

[107] Momar Thiam réalise en 1963 *Sarzan* (Sénégal, 29 min.), adaptation de la nouvelle homonyme de Birago Diop : *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1993 [1947], p. 167-180. Paulin Soumanou Vieyra réalise en 1965 *N'Diongane* (Sénégal, 18 min.), adaptation de la nouvelle « Petit-mari » : *Les Contes d'Amadou Koumba*, *op. cit*., p. 115-122.

[108] Ousmane Sembène, « L'image cinématographique et la poésie africaine » [Intervention orale à la rencontre internationale des poètes de Berlin, les 22-27 septembre 1964], dans Paulin Soumanou Vieyra, *Sembène Ousmane, cinéaste. Première période : 1962-1971*, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 2012 [1972], p. 173.

[109] Il est en effet étonnant de constater que Sembène, qui en 1964 est déjà l'auteur de cinq ouvrages, mais qui n'a tourné que deux courts métrages (dont l'un actuellement disparu), choisit d'intervenir à une rencontre de poètes en tant que cinéaste et de ne faire aucune allusion à son travail littéraire : « Moi-même j'ai eu à réaliser deux courts métrages : l'un, documentaire sur l'Empire Sonrhai, l'autre de mise en scène sur la vie d'un homme simple, charretier de métier. Sans vouloir m'étendre sur mes films, je crois qu'ils s'inscrivent dans le cadre de ce que nous voulions », *idem*.

ses « points de repère » : le premier avait, en effet, présenté une communication au Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs de Rome en 1959[110], auquel Sembène avait assisté sans y participer, tandis que le second avait rédigé un rapport pour l'UNESCO qui avait été rendu public à Venise à l'occasion de la Mostra de 1961[111].

S'il est vrai que la communication de Berlin reprend et partage certaines réflexions de l'ethnographe français, notamment en ce qui concerne la critique du cinéma colonial et les problèmes structurels, elle ne manque pas de s'en écarter. En citant Georges Sadoul, Jean Rouch a beau souhaiter le développement d'un « cinéma africain fait par des Africains pour des Africains[112] », il ne consacre que quelques lignes aux jeunes cinéastes africains ; de plus, il n'hésite pas à qualifier son propre travail, ainsi que celui de Sean Graham et celui de Lionel Rogosin, de « véritable cinéma africain[113] », sans s'interroger sur les limites, voire l'absurdité, d'une telle dénomination. Or, à Berlin, Sembène souhaite précisément établir une différence entre des « cinéastes européens », dont il ne manque pas de reconnaître les mérites[114], et un « cinéma africain » qui compte déjà « un petit noyau de cinéastes africains sortis des universités européennes[115] » : Blaise Senghor, « le doyen » Paulin Soumanou Vieyra, Momar Thiam et lui-même. Dans cet effort de resémantisation de l'expression « cinéma africain », Sembène n'hésite pas à décrédibiliser son propre « point de repère » : sans nier l'importance et la qualité de *Moi, un Noir*, il considère qu'au cours des années 1950 « Jean Rouch, fidèle à lui-même, se faisait reconnaître par la série de ses documentaires ethnographiques, de plus en plus discutables quant à l'esprit[116] », un propos qui semble annoncer la « confrontation historique » de l'année suivante.

[110] Voir Paulyn Soumanou Vieyra, « Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine », *Présence Africaine*, n° 27-28, « Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs (Rome : 26 mars – 1er avril 1959) », 1959, p. 303-313.
[111] Jean Rouch, « Situation et tendances actuelles du cinéma africain » [Terminé le 23 août 1961, contribution de l'UNESCO à la table-ronde de Venise, 10-11 septembre 1961], *UNESCO*, Paris, 1961, 27 p.
[112] *Ibid*., p. 17.
[113] *Ibid*., p. 16.
[114] « *Les Statues meurent aussi*, *Come back Africa*, *Moi, un Noir* ont montré que l'Afrique n'est plus cet Éden du rire, mais un continent où les natifs se préoccupent de plus en plus de leur avenir », Ousmane Sembène, « L'image cinématographique et la poésie africaine », dans Paulin Soumanou Vieyra, *Sembène Ousmane, cinéaste…, op. cit.*, p. 171.
[115] *Ibid*. p. 172.
[116] *Ibid*., p. 170.

3. Face à Jean Rouch : je t'aime… moi non plus

C'est toujours en qualité de cinéaste que Sembène s'entretient, en 1965, avec Jean Rouch et Albert Cervoni, dans un échange intitulé « Le cinéma et l'Afrique » et paru dans *La France nouvelle*, un organe du PCF. En 1982, René Prédal édite un dossier de la revue *CinémAction* consacré à « Jean Rouch, un griot africain » : Sembène refuse de participer à ce numéro hommage, et notamment à l'ensemble de propos recueillis par Pierre Haffner, « Jean Rouch jugé par six cinéastes d'Afrique noire », mais plusieurs extraits de l'entretien paru presque vingt ans plus tôt sont repris sous le titre de « Une confrontation historique entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : *Tu nous regardes comme des insectes*[117] ».

Si nous évaluons l'ensemble de l'entretien, les prises de parole de Sembène sont assez limitées et discrètes par rapport à celles de son interlocuteur, qui s'exprime en tant que cinéaste de renom et en tant que spécialiste de l'Afrique et de l'industrie cinématographique[118]. Malgré sa discrétion, Sembène ne manque pas, néanmoins, de formuler une critique sur un pan de l'œuvre filmique de Rouch, qui reprend certaines des réticences déjà exprimées à Berlin :

> S.O. – *Enfin, pour moi, il y a jusqu'à maintenant deux films qui comptent sur l'Afrique : le tien, « Moi un Noir », et puis « Come back, Africa », que tu n'aimes pas. Et puis un troisième, d'un ordre particulier puisque je veux parler des « Statues meurent aussi ».*
> J.R. – Je voudrais que tu me dises pourquoi tu n'aimes pas mes films purement ethnographiques, ceux dans lesquels on montre, par exemple, la vie traditionnelle ?
> S.O. – *Parce qu'on y montre, on y campe une réalité mais sans en voir l'évolution. Ce que je leur reproche, comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes…*
> J.R. – Comme l'aurait fait Fabre… Je vais prendre la défense des africanistes. Ce sont des hommes qu'on peut, bien entendu, accuser de regarder les hommes noirs comme des insectes. Mais, alors, ils seraient, si tu veux, des Fabre qui découvriraient chez les fourmis une culture équivalente, d'autant de portée que la leur.
> S.O. – *Souvent les films ethnographiques nous ont desservis…*
> J.R. – Ça, c'est vrai, mais c'est la faute des auteurs, parce que nous travaillons souvent mal. Il n'empêche que dans la situation actuelle nous pouvons livrer des témoignages. Tu sais qu'il y a une culture rituelle qui disparaît en Afrique : les griots meurent. Il faut recueillir les dernières traces encore vivantes de cette culture. Les africanistes, je ne veux pas les comparer à des saints, mais ce sont des espèces de malheureux moines qui

[117] Albert Cervoni, « Une confrontation historique entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : *Tu nous regardes comme des insectes* », *CinémAction*, n° 17, « Jean Rouch, un griot gaulois » (René Rédal, dir.), 1982, p. 77-78.
[118] À bien observer cet échange, cette disproportion entre les prises de parole de Jean Rouch, d'une part, et celles de Sembène et d'Albert Cervoni, de l'autre est accentuée par la typographie : les caractères romains sont réservés à l'ethnographe français, tandis que les répliques des deux autres participants sont reportées en italique. On en conclut que Sembène joue le rôle de l'intervieweur plutôt que celui de l'interviewé.

> se chargent de recueillir les bribes d'une culture basée sur la tradition orale et qui est en train de disparaître, une culture qui me paraît d'une importance fondamentale[119].

Jamie Berthe a montré dans un article en quoi la critique a eu tendance à exacerber le ton de cette confrontation à cause de la sélection des extraits lors de la réédition, d'un nouveau titrage et de la réécriture partielle des propos de Sembène[120]. Valérie Berty, dans sa monographie, insiste en revanche sur le fait que les deux cinéastes étaient en réalité plus proches qu'on ne le prétend, d'un point de vue aussi bien intellectuel que personnel[121]. En dépit de ces précisions récentes, il faut encore situer précisément cette remarque de Sembène dans son contexte historique et dans l'évolution de son positionnement discursif. Jean-Paul Colleyn affirme à ce sujet :

> […] Ousmane Sembène, cinéaste sénégalais aussi militant que talentueux, reprocha amicalement mais fermement à Jean Rouch d'observer les Africains comme des insectes. C'était une réaction parfaitement compréhensible de la part d'un intellectuel africain qui, comme beaucoup d'autres, n'était plus disposé à supporter la curiosité des anthropologues pour les « sauvages ». Sembène luttait pour l'avènement d'une nouvelle conscience africaine, soucieuse d'affronter les problèmes du présent[122].

Comme à Berlin, Sembène continue d'affirmer la nécessité de l'émergence d'un regard endogène sur l'Afrique, qui reposerait moins sur la sensibilité artistique du cinéaste que sur ses caractéristiques biographiques et notamment sur son origine, cet aspect de l'éthos prédiscursif du cinéaste s'avérant donc plus déterminant que son travail filmique effectif. Ainsi, tandis que pour Jean Rouch les problèmes du cinéma ethnographique sont plutôt contingents et dépendent essentiellement de la compétence du réalisateur ou de la préparation du public auquel il s'adresse, pour le jeune réalisateur sénégalais, l'ethnographie comporte un biais qui est intrinsèque à sa démarche. Néanmoins, par-delà ces considérations épistémiques ou politiques, il faut percevoir que, à ce stade de la carrière de Sembène, resémantiser le « véritable cinéma africain » contre l'ethnographie occidentale qui s'était approprié cette dénomination et prendre position, individuellement, contre Jean Rouch relèvent d'un même processus de positionnement par lequel le réalisateur tâche de légitimer

[119] Albert Cervoni, Jean Rouch et Ousmane Sembène, « Le cinéma et l'Afrique », *France nouvelle : hebdomadaire central du Parti Communiste français*, n° 1033, 4-10 août 1965, p. 17.
[120] Voir Jamie Berthe, « Beyond the entomological critique : re-thinking Rouch and African cinema », *Studies in French Cinema*, Vol. 18, n° 3, 2018, p. 269-270.
[121] Voir Valérie Berty, *Sembène Ousmane (1923-2007) : un homme debout*, Paris, Présence africaine, p. 60 et suiv.
[122] Jean-Paul Colleyn, « Avant-propos : clés pour Jean Rouch », *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Paris, Cahiers du cinéma/INA, coll. « Essais », 2009, p. 19.

un nouveau pôle de production cinématographique et de légitimer son œuvre — qui ne compte, en réalité, que deux courts métrages — au sein de celui-ci.

Peu importent, dès lors, l'intention originelle, l'amitié personnelle, l'entente intellectuelle ou encore le combat partagé : Sembène n'aura de cesse, tout le long de sa carrière, de réaffirmer cette rivalité avec Jean Rouch. Ainsi, interviewé par Guy Hennebelle en 1969, reprend-il les mêmes propos :

> GH : Que pensez-vous du cinéma de Jean Rouch ?
> OS : Ma position à l'égard de mon ami Rouch est connue : je n'aime pas son cinéma. Je suis opposé à son œuvre dans laquelle je trouve qu'il nous regarde, nous Africains, comme des insectes. Je ferai[s] une exception peut-être pour *Moi, un Noir*[123].

Interviewé par Pierre Haffner en 1978, il nie toute confrontation possible :

> PF : Que penses-tu d'un homme comme Rouch ?
> OS : Rien ![124]

Et enfin, en 2002, sans mentionner Rouch et sans se limiter au cinéma, Sembène reproche à nouveau le regard anthropologique occidental :

> Les gens d'autres cultures, surtout nos « parents » européens et plus particulièrement nos « cousins » français, regardent, décrivent les Africains comme des insectes. Ce sont des « anthropologues » du continent africain. Ils sont [légion] à se pencher sur le devenir de l'Afrique et de l'Africain. La force de leurs médias a une influence négative sur les mentalités africaines. Cette puissance d'aliénation date de très longtemps[125].

Comme pour la rivalité avec Senghor, la rivalité avec Jean Rouch ne repose pas tellement sur une divergence réelle et profonde de type théorique, mais surtout sur des aspects associés à l'éthos. Dans les deux cas, Sembène, à l'orée de sa carrière, se choisit un rival de taille qui, loin de l'écraser, lui permettra de gagner une place de plus en plus centrale, aussi bien dans la production littéraire que dans la production cinématographique.

Au-delà de cette confrontation, l'ensemble de l'échange de 1965 procède plutôt paisiblement et les trois participants s'interrogent sur les perspectives matérielles du nouveau cinéma africain, qui, après les indépendances, doit déjà faire face aux pièges du néocolonialisme : les méthodes de financement, le circuit de la distribution, la formation des techniciens et les équipements techniques. Une fois de plus, Sembène ne s'exprime pas sur son travail artistique, mais préfère analyser certains films de Rouch comme *Moi, un Noir* et

---

[123] « Ousmane Sembène : "Pour moi, le cinéma est un moyen d'action politique, mais… », propos recueillis par Guy Hennebelle, *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 7, 1969, p. 82.
[124] « Sembène Ousmane à Kinshasa », propos recueillis par Pierre Haffner, *Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 37, septembre-octobre 1978, p. 46.
[125] « Ainsi parle Sembène… », *Notre librairie : revue des littératures du Sud*, n° 149, « Cinémas d'Afrique », octobre-décembre 2002, p. 44.

Le fils de l'eau, ou encore *Come back, Africa* de Lionel Rogosin et *Les Statues meurent aussi*, réalisé par Alain Resnais, avec la collaboration de Chris Marker et Ghislain Cloquet. Jean Rouch et Albert Cervoni ne parlent pas, non plus, des courts métrages de Sembène : à peine mentionne-t-on *Afrique-sur-Seine* de Paulin Soumanou Vieyra. C'est là une démarche assez paradoxale de la part des trois interlocuteurs, qui s'interrogent sur les conditions d'un « cinéma africain fait par des Africains pour des Africains » sans se pencher véritablement sur les quelques œuvres qui existent déjà. De même, ils n'évoquent jamais la littérature, pas même à titre de comparaison, alors qu'il s'agit d'un art qui, tout en restant dépendant des institutions parisiennes, avait dû faire face à des défis similaires et avait déjà acquis ses lettres de noblesse dans l'ancienne Afrique occidentale française.

Au demeurant, la plupart des conférences et des entretiens que Sembène aura donnés jusqu'à sa mort porteront davantage sur son œuvre cinématographique. La littérature y est convoquée le plus souvent par analogie ou par contraste, mais sans pour autant être désignée comme le parent pauvre des arts qu'il pratique. D'ailleurs, il affirmera parfois tout le contraire, en dévalorisant le cinéma jusqu'à le présenter comme un choix purement conjoncturel :

> — *Vos livres, je crois, étaient antérieurs à votre expérience cinématographique. Comment, étant romancier, avez-vous eu envie de faire des films ?*
> — Je préfère le roman au cinéma.
> — *Vous êtes romancier avant d'être metteur en scène ?*
> — Oui, mais pour nous, pour l'Afrique, j'aurais préféré qu'il y ait davantage de lecteurs que de cinéphiles. Je considère la littérature comme un art plus complet où, vraiment, on peut fouiller un homme en profondeur. Tandis qu'avec le cinéma, chez nous, cela reste à un niveau très élémentaire. D'ailleurs, nos films restent, si on les compare avec les films qui se réalisent dans d'autres pays, à un niveau très primaire[126].

En dépit de cette prédilection personnelle pour la littérature, force est de constater que c'est dans le domaine cinématographique que Sembène s'avère un véritable pionnier, grâce à la réalisation de l'un des premiers longs métrages africains (*La Noire de…*, 1966) et du premier film tourné dans une langue locale (*Mandabi*, 1968). Ce statut explique par la même occasion pourquoi il sera invité à s'exprimer surtout en qualité de cinéaste, mais aussi, comme nous le verrons par la suite, pourquoi il se sentira lui-même plus à son aise en s'exprimant sur un sujet qui, sans être tout à fait un terrain vague, comporte certainement moins de contraintes discursives.

[126] « Interview de M. Sembène par M. Régent à l'ORTF (À propos de *La Noire de…*) » (*France Culture*, avril 1967), dans Paulin Soumanou Vieyra, *Sembène Ousmane, cinéaste…*, *op. cit*. (1972), p. 188-189. Il tiendra des propos similaires dans un entretien au *Soleil* en 1981.

4. L'affirmation de l'écrivain

En revenant à la période qui nous occupe, il faudra attendre la conclusion du Premier Festival mondial des Arts nègres de Dakar, où Sembène remporte aussi bien le prix du meilleur film que le prix du roman, pour qu'il soit enfin présenté et interviewé en qualité d'écrivain. Le poète et journaliste béninois Paulin Joachim rédige, pour le numéro de juin 1966 de *Bingo : le mensuel du monde noir*, un article-interview qui révèle explicitement, pour la première fois, la manière dont Sembène considère son travail littéraire et son rapport au public. C'est néanmoins un article-interview qui s'avère aussi fort ambigu en regard de la manière dont le journaliste présente les arguments du romancier, ce qui nous renseigne indirectement sur l'état et les tensions qui agitent le champ culturel sénégalais de l'époque.

4.1. Un défi social

Le saluant comme une plume émergente des « Lettres africaines », Paulin Joachim parcourt quelques étapes importantes de la biographie de Sembène. Il rapporte quelques-uns de ses poncifs, évoque la carrière cinématographique et annonce une œuvre à venir[127], sans jamais aborder véritablement le contenu et le style des textes. Ce n'est donc qu'à travers les clés interprétatives du vécu personnel (l'errance et l'école de la vie), ou bien de l'idéologie politique (le marxisme) que l'interview parvient à nous renseigner indirectement sur le contenu et le ton des œuvres. En soi, il n'y a rien d'étonnant dans cette démarche, car comme l'explique Gérard Genette, le genre même de l'interview — contrairement à l'entretien — « procède sans doute davantage d'un besoin d'information que de véritable commentaire[128] » : en effet, pour sa fonction vulgarisatrice, l'interview est moins structurée autour de véritables questions qu'elle n'est alimentée par des « réflexes » qui, s'appuyant le plus souvent sur des éléments autobiographiques ou psychologiques, essaient de satisfaire la curiosité « d'un public convaincu de pénétrer en cet instant dans les arcanes de la

[127] L'interview annonce ceci : « L'écrivain sénégalais n'a pas peur des risques. Il va s'attaquer maintenant à une race coriace qui ne se laisse pas marcher sur les pieds : la bourgeoisie noire. Ce sera une peinture de mœurs qui fera du bruit sur le continent. Le titre en est déjà fixé : « Les Faubs » (entendez "Faux bruits" ou "Bidons vides"). Sembène n'a aucune tendresse pour cette race qu'il trouve, pour sa part, plus dangereuse que les colons : "Ils faisaient la révolution pour eux seuls et non pour le peuple. Maintenant, ils sont sous les ordres du néo-colonialisme" », Ousmane Sembène, « Les Lettres africaines sont bien parties : Sembène Ousmane, prix de littérature de langue française du premier Festival des Arts Nègres, prépare "Faubs" », propos recueillis par Paulin Joachim, *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 161, juin 1966, p. 47. On aura reconnu dans ce *pitch*, pour ainsi dire, la cible politique de *Xala*, dont le roman et le film paraîtront presque dix ans plus tard, respectivement en 1973 et en 1975.

[128] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 364.

création[129] ». Dans une perspective poéticienne, on peut bien sûr se limiter à regretter que l'interview consiste en une « invitation à la lecture » qui fait la part belle au texte et que Sembène ne s'exprime guère sur l'élaboration, l'évolution ou même l'interprétation de ses œuvres. Cependant, dans une perspective d'analyse du discours, on remarquera que la disparition du texte littéraire est au service du positionnement de l'auteur. En d'autres termes, l'interview de Sembène — mais c'est sans doute le cas de l'interview en tant que genre énonciatif — ne nous invite pas seulement à lire une œuvre, mais surtout à rencontrer un écrivain :

> Lorsque Sembène Ousmane, après avoir bu des kilomètres, telle une géante locomotive, revient à son Sénégal natal, ce n'est pas Dakar qui l'attire, ce ne sont pas les autres centres confortables qu'il choisit pour construire son œuvre, mais un petit coin de terre perdu dans le lointain village de Yoff où il vit en ermite, à l'abri des importuns et des « chronophages ». Une maison toute simple comme un sanctuaire, avec une terrasse qui s'avance dans la mer rugissante. La natte toujours déroulée pour le riz aux poissons est couverte d'embruns. Là, il lit et fait son miel paisiblement[130].

Il nous suffit d'examiner cette phrase pour comprendre à quel point l'expression « lire un auteur » peut être entendue au sens fort, bien au-delà de la simple interprétation métonymique. L'article-interview confère, en effet, à Sembène une posture d'« ermite des Lettres africaines », qui s'appuie sur des éléments biographiques et contextuels, mais qui ne manquent pas d'influencer profondément la lecture et l'interprétation des textes. Acquise au préalable, cette connaissance extratextuelle de l'auteur façonne un éthos prédiscursif qui sera, à la fois, point de départ et horizon d'attente pour le lecteur ; acquise *a posteriori*, cette représentation de l'auteur sera, en revanche, susceptible de confirmer ou de réorienter des intuitions de lecture.

Dans un cas comme dans l'autre, la représentation de l'auteur participe pleinement du sens de l'œuvre. Dans l'article-interview de Paulin Joachim, la caractérisation éthique de Sembène finit, en effet, par correspondre à un trait de son écriture qui le différencie des autres écrivains. L'« ermitage » n'est pas seulement une donnée matérielle, à savoir le fait d'habiter dans « le lointain village de Yoff », ni un élément postural qui indiquerait le fait de se tenir à l'écart de la mondanité dakaroise et de ses cercles littéraires ; l'ermitage devient un trait stylistique qui le singularise en tant qu'auteur :

> Sembène Ousmane connaît tous les chemins du monde. Très tôt et avec une rare lucidité, il a pris conscience de ses lacunes et de ses impuissances intellectuelles. Mais sa boulimie de voyages va lui fournir l'occasion de boucher les trous, de garnir

[129] *Ibid*., p. 365.
[130] Ousmane Sembène, « Les Lettres africaines sont bien parties… », *art. cit.*, p. 47.

> abondamment les compartiments vides. « Je voulais », dit-il, « recevoir énormément de choses, les tamiser ensuite et les rendre compréhensibles à la masse ».
>
> Aujourd'hui, ce jeune homme qui n'a pas encore percé toutes ses dents, exprimé toutes ses possibilités, observe que s'il y a des écrivains de sa race plus doués que lui, plus outillés intellectuellement et qui manient mieux que lui la langue française, aucun d'entre eux ne connaît aussi bien que lui la réalité africaine. Et il n'est que de lire ses recueils de nouvelles glanées aux quatre points du continent pour lui rendre cette justice. Et c'est précisément parce qu'il connaît de long en large son monde africain et ses modestes ressources intellectuelles que l'écrivain sénégalais s'efforce régulièrement, comme il dit, de « rendre plus primaire sa création littéraire », car il estime que « 80 % des Africains sont incapables de suivre la littérature telle que la conçoivent et la fabriquent les écrivains noirs de l'Occident blanc »[131].

D'après ce paragraphe, Sembène n'est sans doute pas « le meilleur » des écrivains africains : il n'est ni le plus subtil conceptuellement, ni le plus habile linguistiquement. Néanmoins, la finesse des arguments et la maîtrise de la langue sont des paramètres qui peuvent être pris en compte à l'intérieur de l'institution littéraire, ou dans un marché littéraire qui peut compter sur un lectorat instruit assez conséquent. Il s'agit, en d'autres termes, de critères à travers lesquels on peut évaluer les « écrivains noirs de l'Occident blanc », et notamment ces écrivains de la Négritude formés en France, publiés en France, avec un public en France. En revanche, les spécificités du contexte africain font en sorte que les désavantages de Sembène s'avèrent finalement autant de conditions de réussite. Or, s'il semble « réussir » sans être qualitativement « le meilleur », c'est parce que le romancier se montre comme le premier à adopter un certain type de communication littéraire — à savoir la simplification de la forme et du contenu — après avoir redéfini, en quelque sorte, l'échelle des valeurs du milieu littéraire. En 1966, Sembène fait partie de ces écrivains que Pierre Bourdieu qualifierait de « "jeunes" structuralement » et qui ne peuvent accomplir leur processus de légitimation dans le champ littéraire sans refuser ce qu'ont fait leurs devanciers[132]. Or, si les critiques portent d'habitude sur des aspects stylistiques que la nouvelle génération d'écrivains considère comme désuets, la critique du romancier sénégalais disqualifie un aspect bien plus fondamental en ce qu'elle pointe un échec de la communication littéraire même.

---

[131] *Idem*.

[132] « Du fait que les prises de position se définissent, pour une grand part, négativement, dans la relation avec d'autres, elles restent souvent presque vides, réduites à un parti pris de défi, de refus, de rupture : les écrivains les plus "jeunes" structuralement (qui peuvent être à peu près aussi vieux biologiquement que les "anciens" qu'ils prétendent dépasser), c'est-à-dire les moins avancés dans le processus de légitimation, refusent ce que sont et font leurs devanciers plus consacrés, tout ce qui définit à leurs yeux la "vieillerie", poétique ou autre (et qu'ils livrent parfois à la *parodie*), et affectent aussi de repousser toutes les marques de vieillissement social, à commencer par les signes de consécration interne (académie, etc.) ou externe (succès) », Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit*., p. 393-394.

Écrivain jeune, avec une œuvre neuve, Sembène prône l'instauration de nouveaux critères de valorisation et de reconnaissance de la littérature dans le contexte africain. Il se soucie peu de la qualité de sa prose, de l'accueil des institutions et des bénéfices économiques ; il considère, en revanche, « la masse » comme sa véritable instance de consécration. Bien entendu, tout aussi amphibologique que la notion de « peuple », la masse ne doit pas seulement être considérée, ici, d'un point de vue quantitatif, et en aucun cas commercial, ce qui ferait songer du côté du texte au « roman de gare » et du côté de l'auteur à « l'écrivain à succès ». Dans la conception sembénienne, la masse doit plutôt être considérée d'un point de vue qualitatif, et dans sa dimension politique, pour désigner les classes sociales modestes qui doivent encore s'émanciper : en entendant de la sorte le public, on a du côté du texte « l'œuvre engagée » et du côté de l'auteur l'« écrivain populaire ». L'article-interview nous renseigne par conséquent sur l'œuvre et sur son auteur en partant du public visé : c'est en effet un moment historique où, en Afrique, la notion de peuple commence à se révéler bien moins unitaire qu'elle n'avait pu le paraître jusqu'aux indépendances ou, en tout cas, d'après les partisans de la Négritude. C'est en restreignant le peuple à la masse dominée que Sembène entend se positionner : nous pouvons donc rejoindre une autre thèse de Pascale Casanova, au sujet des « révoltés », à savoir que le concept même de peuple, instable et polysémique, est redéfini par chaque écrivain dans le but de « fabriquer sa différence » et, ainsi, de se faire distinguer dans le champ[133].

4.2. Un piège discursif

Dans cette interview Sembène semble parvenir à s'attribuer une place bien identifiée dans le champ littéraire africain, du moins au sens sociologique. Son positionnement dans le champ discursif s'avère, en revanche, bien plus maladroit. Il peine à se différencier clairement de la Négritude et à indiquer, de manière pertinente, ce que ce mouvement — qu'il n'hésite pas à qualifier d'« historique » au sens de « passé, conclu » — aurait manqué dans la constitution d'une littérature africaine moderne :

> Le jeune lauréat du Prix de littérature du 1er Festival mondial des Arts nègres retient surtout l'événement qui est sans précédent. Pour la première fois, des hommes de culture noire, venus de tous les horizons, se sont penchés sur leurs propres créations pour en dresser l'inventaire et couronner les plus méritantes d'entre elles. C'est l'heure

[133] « Le peuple n'est pas une entité constituée dont les écrivains se feraient les porte-parole : il est avant tout, pour les écrivains, une construction littéraire (ou littéraro-politique), une sorte d'instrument d'émancipation littéraire et politique à usage distinctif, une façon de produire, lorsqu'ils sont dans un état de grand dénuement littéraire, de la différence, donc du capital, littéraires », Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 319.

de l'indépendance culturelle. L'Afrique prend en mains sa destinée culturelle et c'est maintenant qu'elle peut apporter sa contribution à la « civilisation de l'universel », selon l'expression chère au Président-poète Léopold Sédar Senghor.

Sembène Ousmane ne condamne pas la Négritude, ni ses militants : « Je retiens », dit-il, « le service rendu par ce mouvement historique, à des milliers de consciences vidées d'elles-mêmes pour être remplies de la destinée des autres. Mais le moment est venu de mettre un contenu nouveau dans le concept de la Négritude. Il faut dépasser la Négritude et ouvrir sur l'universel »[134].

Comme le montre l'article fondateur d'Aimé Césaire publié dans *L'Étudiant noir* en 1935[135], dans un premier temps, la Négritude avait sans doute mis en avant la donnée raciale, en prônant une certaine forme de repli identitaire, afin que cette lutte pour l'émancipation ne se trouve pas subordonnée à la lutte de classe. Très tôt, néanmoins, le mouvement a fait preuve d'ouverture et a abandonné la voie du repli identitaire au profit du dialogue et de l'échange interculturels, bien que le but reste avant tout la définition de « l'âme nègre » : le titre de la contribution de Senghor à l'ouvrage collectif *L'Homme de couleur* (Plon, 1939), « Ce que l'homme noir apporte » (*L1*, p. 22-28), est révélateur du dialogue que cherchent à établir ces intellectuels africains et antillais. Enfin, c'est bien le poète sénégalais qui, à la suite de la lecture du *Phénomène humain* du prêtre jésuite Pierre Teilhard de Chardin, réoriente considérablement le mouvement de la Négritude en lui conférant une portée universelle. À partir de la fin de l'année 1959, l'indépendance des colonies africaines étant désormais imminente, Senghor commence en effet à faire disparaître de ses discours le terme de « Civilisation négro-africaine »[136] : jusqu'alors ce terme renvoyait aussi bien à l'origine culturelle ancienne qui inspirait la Négritude qu'à ce que ce mouvement avait l'ambition de découvrir, montrer et décrire. Avec les années 1960, Senghor parle plus volontiers de « Civilisation de l'Universel » et, loin de n'être qu'une substitution lexicale, cette notion

[134] Ousmane Sembène, « Les Lettres africaines sont bien parties », *art. cit*. (1966), p. 47.

[135] « Être révolutionnaire, c'est bien ; mais pour nous autres nègres, c'est insuffisant ; nous ne devons pas être des révolutionnaires accidentellement noirs, mais proprement des nègres révolutionnaires, et il convient de mettre l'accent sur le substantif comme sur le qualificatif », Aimé Césaire, « Conscience raciale et révolution sociale », *L'Étudiant noir*, n° 3, mai-juin 1935, p. 1.

[136] Peu de temps avant de s'orienter vers la « Civilisation de l'Universel », lors du Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs de Rome (26 mars-1er avril 1959), Senghor semble dresser un bilan final de la « Civilisation négro-africaine ». Cette communication, qui reprend et développe celle qu'il avait prononcée lors du premier congrès de 1956 à la Sorbonne (« L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine, *Présence africaine*, n° 8-9-10, « Premier congrès des écrivains et artistes noirs (Paris – Sorbonne : 19-22 septembre 1956) », 1956, p. 51-65), a en effet l'ambition de décrire la Civilisation négro-africaine en abordant tous ses aspects : 1. Milieu tropical et agricole ; 2. Psychologie du Négro-Africain ou conscience et connaissance ; 3. Ontologie et religion ; 4. La société ; 5. Propriété et travail ; 6. L'éthique négro-africaine ; 7. L'art ; Conclusion pour un nouvel humanisme d'inspiration négro-africaine (« Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », *Présence Africaine*, n° 24-25, « Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs (Rome : 26 mars-1er avril 1959) », 1959, p. 249-279 ; repris dans *L1*, p. 252-286).

d'inspiration teilhardienne semble comporter pour la Négritude une véritable transition de l'ambition descriptive à une vision normative :

> C'est une des idées-forces de Pierre Teilhard de Chardin, une civilisation planétaire se construit sous nos yeux. Par le développement des sciences et des relations intercontinentales : par le chemin de fer, l'automobile, le bateau, l'avion et plus encore l'atome. Elle risque d'être monstrueuse si nous n'y prenons garde. Il nous faut édifier non pas une quelconque civilisation planétaire, mais la *Civilisation de l'Universel*. D'où l'exigence que nous faisons, de la Culture, véritablement, l'esprit des civilisations, de toutes les civilisations. Car celle-ci est, comme je le dis souvent, avec Aimé Césaire, « au rendez-vous du donner et du recevoir »[137].

Cette conception de la « Civilisation de l'Universel » n'est pas seulement énoncée dans de nombreux discours, mais correspond à une véritable action politique et culturelle entreprise sous la présidence de Senghor, dont le Festival de Dakar représente certainement l'un des accomplissements les plus remarquables : c'est du moins en ces termes qu'il avait été annoncé dès le message radiophonique au peuple sénégalais du 4 février 1963[138] et qu'il sera présenté lors du discours inaugural[139].

Au vu de l'abondance de textes théoriques, de discours politiques et de résultats concrets qui vont dans le sens de la « Civilisation de l'Universel », il semble pour le moins maladroit de reprocher à la Négritude, comme le fait Sembène, de ne pas « s'ouvrir sur l'universel » sans fournir de plus amples explications ou sans définir d'autres paramètres, comme parviendront à le faire quelques années plus tard deux anciens normaliens, Yambo Ouologuem avec *Le Devoir de violence* (1968) et Stanislas Adotevi avec *Négritude et négrologues* (1972). Or, aux yeux de Sembène, le mouvement senghorien, malgré son renouveau terminologique, n'avait toujours pas renoncé à sa nature essentialiste, voire

---

[137] Léopold Sédar Senghor, « L'Université de Dakar » (Allocution prononcée à l'inauguration de l'Université de Dakar, le 9 décembre 1959), *L1*, p. 296.

[138] « Le Festival sera une illustration de la négritude […] une contribution positive à l'édification de la Civilisation de l'Universel. Pour tout dire, nous aurons cessé, à jamais, d'être des consommateurs, pour être, enfin ! nous aussi, des producteurs de civilisation », Léopold Sédar Senghor, « Discours au peuple sénégalais, radiodiffusé le 4 février 1963 », cité dans Éloi Fiquet et Lorraine Gallimardet, « "On ne peut nier longtemps l'art nègre". Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966 », *Gradhiva*, n° 10, « Les conditions noires : une généalogie des discours » (Sarah Frioux-Salgas, dir.), 2009, p. 139.

[139] Le jour de l'inauguration du Festival de Dakar, le poète-président retrace un parcours idéal de la Négritude, des origines à son état actuel : « Ce que voulaient, entre les deux Guerres, les jeunes hommes et les jeunes filles de ma génération, c'était, abandonnant l'esprit d'imitation de l'ancien régime, de recouvrer, avec le sentiment de notre dignité, l'esprit de création qui avait été, pendant des millénaires, le sceau de la Négritude, comme en témoigne l'art pariétal du continent africain. Nous entendons redevenir, comme nos ancêtres, des producteurs de civilisation. Car, nous en avions conscience, l'Humanisme du XX^e^ siècle, qui ne peut être que civilisation de l'universel, s'appauvrissait s'il n'y manquait une seule valeur d'un seul peuple, d'une seule race, d'un seul continent », Léopold Sédar Senghor, « Fonction et signification de l'art nègre dans la vie, du peuple et pour le peuple » (Allocution au Colloque sur les Arts nègres dans la vie du peuple, Dakar, 30 mars 1966), *L3*, p. 62.

« racialiste », tout simplement parce qu'il n'avait pas embrassé la lutte anticapitaliste. Pour un esprit marxiste, bien qu'elle doive s'adapter aux spécificités du contexte africain, cette lutte serait la seule à pouvoir se dire véritablement « universelle » : elle ne s'attaquerait pas à une question raciale ou politique, qui relève de la superstructure, mais à la base économique du système productif, qui relève en revanche de l'infrastructure. Dès lors, selon la rhétorique typique des partis communistes, l'Afrique rejoindrait des préoccupations universelles, en ce qu'elles sont partagées par les « prolétaires de tous les pays ». En un mot, l'universel sembénien relève d'un idéal socialiste tandis que l'universel senghorien relève d'un idéal humaniste.

Certes, l'emploi du mot « universel » sans préciser le cadre théorique est ambigu et s'avère inapproprié. Toutefois, force est de constater que, si nous pouvons percevoir aussi clairement la maladresse de Sembène, c'est parce que le paragraphe qui précède la séquence de discours direct — une citation *a priori* fidèle des propos du romancier sénégalais — revient sur l'importance et l'écho international du Festival de Dakar, ainsi que sur l'emploi senghorien du mot « universel ». Dans l'économie de l'article-interview, ce paragraphe n'a en réalité d'autre fonction que celle de montrer l'impertinence et la contradiction apparentes de Sembène, en juxtaposant ses propos à cette définition du festival : « C'est l'heure de l'indépendance culturelle. L'Afrique prend en mains sa destinée culturelle et c'est maintenant qu'elle peut apporter sa contribution à la « civilisation de l'universel », selon l'expression chère au Président-poète Léopold Sédar Senghor ». Or, si Sembène n'a pas jugé nécessaire de préciser son acception du mot ou son cadre théorique, c'est sans doute parce que l'intervieweur n'a pas posé la question au moment de l'échange : pourtant, celui-ci n'hésitera pas, au moment de la rédaction de l'article, à faire apparaître une contradiction au moyen de la simple juxtaposition.

Malgré un titre qui, sauf ironie, semble fort élogieux, « Les Lettres africaines sont bien parties », dans cet article-interview, l'attitude de Paulin Joachim à l'égard de Sembène est assez douteuse. S'il semble s'abstenir de tout jugement quand il cite les propos du romancier sénégalais, puisqu'il emploie des verbes introducteurs de parole neutres, tels que « il estime » ou « dit-il », le journaliste structure néanmoins son article de manière à faire ressortir des incohérences qu'il n'avait pas tenté de résoudre au préalable. De même, s'il est vrai qu'il présente l'errance de Sembène et la capacité de ses œuvres à s'adresser à un lectorat africain large et hétérogène comme de véritables qualités, on remarquera aussi qu'il insiste sur le fait qu'il n'est pas un fin théoricien. Là où cette insistance s'avère insultante,

c'est dans le fait que cette aptitude ou inaptitude de l'interviewé est présentée, malgré les périphrases, comme une forme de déficience intellectuelle, de débilité : « Très tôt et avec une rare lucidité, il a pris conscience de ses lacunes et de ses impuissances intellectuelles » et « il y a des écrivains de sa race plus doués que lui, plus outillés intellectuellement ». Enfin, dans ce même paragraphe, la phrase « il connaît de long en large son monde africain et ses modestes ressources intellectuelles » joue ouvertement sur l'ambiguïté du déterminant possessif *ses*, qui peut se référer aussi bien au sujet de P3 « il » qu'à l'antécédent nominal « son monde africain ».

Dans l'éditorial de ce même numéro de *Bingo*, Paulin Joachim n'avait pas hésité à se montrer fort sarcastique à l'égard de Sembène, mais aussi du dramaturge nigérian Wole Soyinka et du poète congolais Tchicaya U Tam'si, c'est-à-dire de ces écrivains qui avaient été récompensés au festival de Dakar malgré leurs réticences ou leurs critiques contre la Négritude :

> C'est tant pis pour cette portion de notre intelligentsia qui n'a jamais rêvé que de se singulariser (comme si elle n'était composée que de tonneaux vides, les tonneaux pleins n'émettent jamais le moindre son pour se signaler à l'attention), qui ne veut en aucune manière être taxée de « suivisme » ou de carence d'imagination, mais c'est complètement fini depuis la tenue à Dakar du premier Festival mondial des Arts nègres, ce slogan ne fleurira plus sur la bouche des Africains conséquents. J'en suis profondément navré pour le grand, le talentueux dramaturge yorouba du Nigéria, mon ami Wole Soyinka, dont la boutade cinglante : « Il ne reste plus aux tigres, dans leur jungle, qu'à réclamer leur tigritude » connut une certaine fortune, mais ce sont les États généraux de la Négritude précisément qui ont distingué son œuvre dramatique par un prix qu'il reçut à Dakar de ses mains largement ouvertes sous le grand rire nègre de satisfaction. Le romancier d'expression française, Sembène Ousmane (Grand Prix du roman et Prix du meilleur long métrage pour son film « La Noire de… »), se met déjà à accorder, lui aussi, les violons : la Négritude n'est plus sa bête noire. Il va même jusqu'à lui reconnaître un rôle historique de premier plan dans les consciences négro-africaines. Il viendra peut-être grossir bientôt les rangs des militants. Le poète bantou, Tchicaya U'tamsi, cédait lui aussi, il n'y a pas longtemps, au snobisme. Après le Prix de poésie qu'il vient de remporter au Festival de Dakar, nous le verrons peut-être se mettre de l'anthracite aux joues et au front pour paraître plus nègre, pour devenir ce qu'il est, avec, à la boutonnière, l'état civil de sa race tel que l'a consigné Aimé Césaire : « Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état : révolté ; mon âge : l'âge de la pierre »[140].

Cela correspond à la politique éditoriale de Bingo et de la plupart des grands magazines africains des années 1950-1970[141] : comme le soulignent Ruth Bush et Claire Ducournau, ils

[140] Paulin Joachim, « La Négritude, connais pas » (Éditorial), *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 161, juin 1966, p. 11.

[141] « *While occupying distinct positions in the African journalistic field, together these magazines [*Bingo, La Vie Africaine*, and Awa : la revue de la femme noire] highlight what remains still a relatively unknown dimension of the work of Francophone African intellectuals from the 1950s to the 1970s. They maintain a clear continuity with the legacies of* négritude *and signal, for example, a deliberate dilution of the perceived elitism of that movement. Using visual elements of photography and typography with entertainment, sport, and fashion*

reprennent l'héritage culturel de la Négritude tout en essayant d'atténuer l'aura élitiste qu'avait ce mouvement afin d'être plus accessible pour un lectorat plus large. De plus, si le propriétaire de *Bingo*, Michel de Breteuil, avait pu imposer une ligne éditoriale politiquement neutre tant que la direction était assurée par Ousmane Socé, les indépendances et l'arrivée de Paulin Joachim comportent une orientation politique de plus en plus marquée[142]. Il suffit, d'ailleurs, de poursuivre la lecture de cet éditorial pour voir à quel point le soutien à Senghor et à la Négritude étaient inconditionnels :

> Il n'entre pas dans notre propos de dresser le bilan de la Négritude. Mais nous devons dire ici tout haut ce que pensent tout bas, au plus intime d'eux-mêmes, la plupart de ses détracteurs : la Négritude aura tué pour toujours l'ambiguïté en nous. Elle nous aura rendus à nous-mêmes dans notre vérité essentielle, et c'est grâce à elle, c'est outillés, armés par elle que nous aurons commencé à cultiver nos valeurs propres qui sont, soulignons-le très fort, des valeurs essentiellement de complémentarité, de dialogue, d'échange, mais non d'opposition systématique, de raidissement ou de je ne sais quel orgueil racial qui sonnerait à nos oreilles comme une démission de l'esprit[143].

Force est de constater que si Sembène parvient à s'exprimer dans *Bingo* à la suite de ses succès au festival de Dakar, ce n'est pas dans un cadre tout à fait accueillant : de plus, s'il parvient à faire entendre sa réticence à l'égard de la Négritude, ses propos sont partiellement manipulés par le journaliste.

Pour conclure, plusieurs raisons expliquent le « silence épitextuel » qui caractérise la première décennie de la carrière de Sembène. D'abord, des raisons contextuelles que partagent la plupart des écrivains francophones d'Afrique subsaharienne, et plus particulièrement ceux qui n'adhèrent pas à la Négritude, à savoir de ne bénéficier que d'un nombre restreint d'espaces où ils peuvent s'exprimer. Nous pouvons, ensuite, songer à des raisons individuelles qui tiennent à son manque de préparation universitaire, notamment si on le compare aux parcours d'excellence de Senghor, Césaire et Damas, mais aussi de Cheikh Hamidou Kane, Birago Diop et Ferdinand Oyono : le style essayistique et la réflexion métalittéraire exigent sans doute un recul et un outillage théorique dont

---

placed alongside pieces on political news from across Africa and the African diaspora, their content was far from the sobre tone of intellectual debates occurring at the same time in print, for example in Paris-based Présence africaine *or the Cameroonian journal* Abbia *– inspired in part by its links to consciously intellectual Anglophone journals produced on the continent,* Black Orpheus *and* Transition », Ruth Bush et Claire Ducournau, « "Small Readers" and Big Magazines : Reading Publics in *Bingo*, *La Vie Africaine*, and *Awa : la revue de la femme noire* », *Research in African Literatures*, Vol. 51, n° 2, « African Audiences : Making Meanings across Medias » (Ruth Bush et Claire Ducournau, dir.), 2020, p. 48.

[142] *Ibid*., p. 50.

[143] Paulin Joachim, « La Négritude, connais pas », *art. cit*., p. 11

l'autodidacte était dépourvu[144]. Enfin, les entraves initiales devenant autant de conditions de réussite, ce silence épitextuel s'explique par des raisons stratégiques : il semble en effet superflu voire périlleux, pour un auteur qui souhaite se positionner comme écrivain populaire, de s'exprimer dans des lieux et dans un langage qui s'avèrent, à tout point de vue, inaccessibles pour ce peuple qu'il prétend représenter et qu'il veut atteindre.

S'il ne peut pas démultiplier les prises de parole dans les journaux, les revues spécialisées, les colloques, les émissions de radio et les plateaux de télévision, Sembène peut néanmoins exploiter les marges du livre lui-même, à savoir les dédicaces, les épigraphes et les préfaces (que Genette classe dans le péritexte[145]), pour s'attribuer une place dans le champ littéraire et, simultanément, suggérer sa propre conception poétique : les marges du livre apparaissent, en un mot, comme un espace de légitimation énonciative privilégié. En examinant les œuvres publiées pendant la première décennie de la carrière artistique de Sembène, nous souhaitons montrer une évolution dans le traitement du péritexte : nous constaterons, en effet, une affirmation progressive de son auctorialité, après un « positionnement oblique » qui caractérise ses premières œuvres.

II. RECONNAÎTRE LES SIENS : PRAGMATIQUE DE LA DÉDICACE

À l'époque romaine, la dédicace pouvait avoir un caractère tant privé et familier — Cicéron dédiant à son frère le *De Oratore* — que public et officiel – Virgile dédiant les *Géorgiques* à Mécène. Au-delà du choix, qui revient aux auteurs, on voit se profiler deux

[144] Bien des années plus tard, Sembène continuera de se tenir à l'écart du discours académique au point de ne pas lire les thèses qu'on consacrait à son œuvre. D'après ses propos, il ne s'agissait pas de mépris, mais plutôt d'une méfiance, du souci de « rester intact », le discours sur la littérature et la littérature elle-même restant à ses yeux deux choses très différentes : « Moi, je préfère rester intact. Je viens de recevoir la thèse d'un curé sur "Le symbolisme chez Sembène Ousmane". Dans la même année, j'ai une thèse sur "La nature chez Sembène Ousmane". À quel degré je suis conscient de ces deux extrêmes ? J'avoue que cela me plaît de l'ignorer, et je ne les lis pas. Je continue à faire mon travail. Je ne me demande pas si je fais de la morale. Peut-être, je fais de la morale sans le savoir », Ousmane Sembène, « Comme un aveugle qui retrouve la vue », propos recueillis par M. Kane, N. Haïdar, A. L. Sall, *Le Soleil*, dossier « Arts & Lettres », 10 juillet 1981, p. 6.

[145] « Un élément du paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes : j'appellerai péritexte cette première catégorie spatiale », Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit*., p. 10-11.

figures différentes d'intellectuel : le premier, dans le contexte de la Rome républicaine, peut paraître indépendant, alors que le second, dans un contexte politique plus autoritaire, dépend à plus d'un titre des faveurs de son « mécène ». En France, à l'Âge classique, la dépendance économique et politique des auteurs est peut-être encore plus forte, et c'est alors que la pratique de la dédicace s'institutionnalise et se codifie. D'une part, elle devient une inscription officielle à travers laquelle les auteurs rendent hommage à leurs protecteurs[146] : « Il faut que celuy à qui s'adresse l'Épître dédicatoire, paye ou protège », écrivait Fontenelle en 1684[147] ; de l'autre, elle peut prendre soit la forme brève de la mention du dédicataire, soit la forme plus développée de l'épître. Cette pratique évolue, néanmoins, à partir de la fin du XVIII[e] siècle, en même temps que les auteurs commencent à acquérir une certaine indépendance financière, qui leur vient de la vente des ouvrages. Genette voit la « mort » de la dédicace classique dans une lettre de Balzac qui, entre 1843 et 1844, écrit à Mme Hanska que « le temps des dédicaces n'est plus », puisque dans ce nouveau contexte où l'écrivain s'avère une figure à la fois indépendante et influente, celui-ci « ne relève […] plus ni des rois ni des grands, il tient sa mission de Dieu… ». Dès lors, la dédicace change aussi bien d'un point de vue formel, car on privilégiera désormais la simple mention, que d'un point de vue fonctionnel, car elle n'est plus écrite en contrepartie d'une faveur économique[148].

L'évolution de cette pratique correspond à bien des égards à un nouvel état du champ littéraire qui a acquis, au cours du XIX[e] siècle, une autonomie croissante à l'égard du champ politique et qui, à partir de 1857, sous l'impulsion de Flaubert et de Baudelaire, acquiert une

[146] Le rôle central que joue la dédicace dans le système du champ littéraire de l'Ancien Régime, aussi bien du point de vue économique que du point de vue symbolique, a été analysé dans le chapitre « Pincely Patronage and the Economy of Dedication » par Roger Chartier, *Forms and Meanings : Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « New Cultural Studies », 1995, p. 25-42.

[147] Dans le *Jugement de Pluton*, texte publié de manière anonyme pour se défendre de certaines critiques, Fontenelle énonce les normes de l'épître dédicatoire qui étaient en vigueur en son temps, mais il en joue et en dénonce même les limites, car Lucien de Samosate refuse de défendre l'auteur des *Nouveaux dialogues des morts* – c'est-à-dire Fontenelle lui-même : « [Eaque] ordonna à Lucien de représenter l'Autheur des Nouveaux Dialogues & de répondre pour luy ; mais Lucien déclara nettement qu'il ne se vouloit point changer de cela. Quoy, luy dit Eaque, vous estes le Héros du Livre, c'est à vous qu'il est dédié, & vous ne le voudrez-pas défendre ? Il faut que celuy à qui s'adresse l'Épître dédicatoire, paye ou protège. Vous n'avez rien donné à vostre Autheur, protégez-le donc tout au moins. Je ne suis engagé à faire ny l'un ny l'autre, répondit Lucien. Si l'Autheur avoit pû trouver un autre Héros que moy, il l'auroit pris. Il n'a choisi un Mort, que faute de Vivans. Et puis, qui vous a dit que les Épistres dédicatoires obligeassent à quelque chose ? Informez vous-en à beaucoup de grands Seigneurs que je vois icy, dont le nom est à la teste d'une infinité de Livres », Bernard de Fontenelle, *Jugement de Pluton* [1684], dans *Nouveaux dialogues des morts*, éd. Jean Dagen, Paris, Classiques Garnier, coll. « Société des Textes Français Modernes », 1971, p. 421-422.

[148] Au sujet de cet excursus historique, voir Gérard Genette dans *Seuils*, *op. cit*., p. 120-129.

véritable indépendance intellectuelle et esthétique[149]. Or ce « monde à part » que constitue désormais la littérature, apparemment délivré des contraintes extérieures, ne renonce pas totalement aux règles et aux conventions, mais il trouve en son sein les principes de sa propre régulation : dès lors, si elle ne relève plus du besoin d'une protection économique et politique, la dédicace ne relève pas moins de la recherche d'« une caution morale, intellectuelle ou esthétique[150] ». Il peut paraître superflu de citer un cas d'école :

AU POETE IMPECCABLE
AU PARFAIT MAGICIEN ES LETTRES FRANÇAISES
A MON TRES-CHER ET TRES-VENERE
MAITRE ET AMI
THEOPHILE GAUTIER
AVEC LES SENTIMENTS
DE LA PLUS PROFONDE HUMILITE
JE DEDIE
CES FLEURS MALADIVES

Il est peut-être moins superflu de rappeler que les considérations d'ordre intellectuel que nous pouvons faire à partir de cette dédicace sont indissociables des enjeux posturaux : en dédiant ses *Fleurs du Mal* à Théophile Gautier, Baudelaire s'inscrit *ipso facto* dans le Parnasse. En un mot, la dédicace positionne le destinateur dans le champ par analogie avec son destinataire.

On remarquera, néanmoins, que Baudelaire se positionne en regard d'une personne qu'il qualifie de « maître et ami ». Or, si le premier attribut relève tout à fait du domaine littéraire et annonce une dette intellectuelle qui se manifestera (ou non) aux yeux du lecteur, dans le texte lui-même, en raison d'une continuité thématique ou stylistique[151], le second attribut relève en revanche de l'intime et signale une « affinité élective » qui ne pourra avoir, éventuellement, qu'une concrétisation textuelle implicite comme la *private joke*. Force est

[149] « Flaubert, on le sait, a beaucoup contribué, avec d'autres, Baudelaire notamment, à la construction du champ littéraire comme monde à part, soumis à ses propres lois. Reconstruire le point de vue de Flaubert, c'est-à-dire le point de l'espace social à partir duquel s'est formée sa vision du monde, et cet espace social lui-même, c'est donner la possibilité réelle de se situer aux origines d'un monde dont le fonctionnement nous est devenu si familier que les régularités et les règles auxquelles il obéit nous échappent. C'est aussi, en revenant aux "temps héroïques" de la lutte pour l'indépendance où, face à une répression qui s'exerce dans toute sa brutalité (avec les procès notamment), les vertus de révolte et de résistance doivent s'affirmer en toute clarté, redécouvrir les principes oubliés, ou reniés, de la liberté intellectuelle », Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit*., p. 86.
[150] « De toute évidence, si la fonction directement économique de la dédicace a aujourd'hui disparu, son rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique s'est maintenu pour l'essentiel : on ne peut, au seuil ou au terme d'une œuvre, mentionner une personne ou une chose comme destinataire privilégié sans l'invoquer de quelque manière, comme jadis l'aède invoquait la muse (qui n'en pouvait mais), et donc l'impliquer comme une sorte d'inspirateur idéal », Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 138-139.
[151] Au sujet de « l'ambivalence de la position de Gautier face aux Fleurs du Mal et à la poétique de Baudelaire », voir Luca Pietromarchi, « Le portrait du poète : Baudelaire par Gautier », *Cahiers de l'AIEF*, n° 55, « Théophile Gautier » (Paolo Tortonese, dir.), 2003, p. 519-531.

de constater que, en raison de l'autonomisation de la littérature, la distinction traditionnelle entre la dédicace publique et la dédicace privée tend désormais à se brouiller, car le destinataire semble avoir une nature double, publique et privée à la fois[152]. En ce sens, on peut même considérer la dédicace comme un objet textuel qui permet de positionner publiquement le destinateur dans le champ en ce qu'il renvoie à un rapport privé et biographique, mondain et extratextuel, avec le destinataire : elle est une trace textuelle de la sociabilité littéraire.

1. Dédier dans le champ littéraire africain

Au cours du XX^e^ siècle, la pratique de la dédicace continue souvent d'exploiter la double identification, privée et publique, du destinataire. À cet égard, les quatre dédicaces que l'on peut lire dans le premier recueil publié de Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre* (1945), laissent apercevoir une sociabilité littéraire effective en même temps qu'elles structurent le champ culturel dans lequel s'insère le jeune poète. Il dédie, en effet, « Lettre à un poète » à Aimé Césaire, et le premier vers du poème prolonge à bien des égards la dédicace : « Au Frère aimé et à l'ami, mon salut abrupt et fraternel ! » (*CO*, p. 14). La dédicace repose sur la double identification du destinataire, ce qui semble faciliter, dans le texte du poème, une sorte de transition de la communication interpersonnelle, intime, à un échange universel : Césaire devient un « Frère », terme qui permet de transcender l'individu biographique en ce qu'il cumule le renvoi intertextuel au poème liminaire des *Fleurs du Mal* et un emploi non conventionnel de la majuscule, tandis que c'est précisément par l'emploi presque ludique de la minuscule que le prénom du destinataire, un nom propre, devient un adjectif qualificatif. En d'autres termes, dès le premier vers du poème, nous sommes passés du « frère Aimé », que l'on se serait attendu à lire mais qui aurait renvoyé à une communication intime relevant de la dédicace privée, au « Frère aimé », qui conceptualise une fonction qui relève plutôt de la dédicace publique. Au-delà d'instaurer un jeu poétique, cette dédicace situe Senghor en regard de la double nature du dédicataire Césaire : du côté de la sociabilité littéraire, nous avons l'amitié fraternelle que les deux poètes ont liée

[152] Bien qu'il ne s'y attarde guère et qu'il ne l'examine pas en relation à la constitution du champ, Genette mentionne déjà le brouillage entre les dédicataires privés et les dédicataires publics : « Les deux types de relation ne sont évidemment pas exclusifs l'un de l'autre, puisque l'auteur peut avoir une relation privée avec un dédicataire public : Crébillon fils avec son père, Melville (pour *Moby Dick*) avec Hawthorne, Aragon avec Elsa Triolet, etc. Et je n'entreprendrai pas de démêler, dans la liste des dédicaces publiques de Balzac, la part du professionnel et celle de l'amical », Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 134.

quatorze ans auparavant, quand ils se sont rencontrés en hypokhâgne au lycée Louis-le-Grand de Paris ; du côté du champ littéraire, nous avons le mouvement de la Négritude, pour laquelle ils militent depuis 1935 dans la revue *L'Étudiant noir* et dont le poète martiniquais avait écrit en 1939 le premier grand texte fondateur, *Cahier d'un retour au pays natal*[153].

De manière analogue, les deux dédicaces suivantes de *Chants d'ombre* positionnent Senghor et la Négritude même dans un réseau de connexions personnelles et culturelles plus large : le poète et le mouvement acquièrent de la légitimité aux yeux des lecteurs qui, pour la plupart, découvrent grâce à ces dédicaces l'existence de ce réseau. Senghor dédie, en effet, le poème « Masque nègre » à Pablo Picasso (*CO*, p. 21), qu'il avait rencontré pendant l'Occupation et qu'il considérait comme l'un de ces artistes européens qui avaient découvert et défini l'« Art nègre » pour l'intégrer à sa propre pratique artistique. Ensuite, « Que m'accompagnent kôras et balafong » est dédié à René Maran (*CO*, p. 32), que Senghor fréquente pendant les années 1930 dans le salon littéraire de Paulette Nardal à Clamart, dans la banlieue sud de Paris, et qu'il définira plus tard comme « le *Précurseur de la Négritude*, en Francophonie » (*L1*, p. 407). En 1921, pendant qu'il était fonctionnaire dans l'administration coloniale, en poste en Oubangui-Chari (le Centrafrique actuel), l'écrivain martiniquais publie *Batouala*, dont le sous-titre est « Véritable Roman nègre » : malgré certaines critiques, le roman est un succès et son auteur est le premier écrivain noir à recevoir le Prix Goncourt, mais le contenu ouvertement anticolonialiste de la préface s'avère inacceptable pour son époque, l'auteur subit une violente campagne de presse et est contraint de démissionner[154].

Enfin, le dernier poème du recueil, « Le retour de l'Enfant prodigue », est dédié « À Jacques Maguilen Senghor, mon neveu » (*CO*, p. 45). Des quatre dédicaces du recueil, celle-ci est la seule qui comporte un dédicataire véritablement privé, c'est-à-dire inconnu du public

[153] 1947 est la date de l'édition originale du *Cahier d'un retour au pays natal* : l'œuvre en volume paraît en janvier dans une édition bilingue anglais-français à New York chez Brentano's et en mars dans l'édition française chez Pierre Bordas. Il existe néanmoins une édition préoriginale du *Cahier*, parue en août 1939 dans le 20e numéro de la revue *Volontés*, et d'autres versions intermédiaires : celle intitulée « En guise de manifeste littéraire », parue dans *Tropiques* en avril 1942, et la traduction espagnole, *Retorno al país natal*, parue à La Havane chez Molinia y Cia en 1943. La genèse de l'œuvre est étudiée dans l'article de Pierre Laforgue, « Le *Cahier d'un retour au pays natal* de 1939 à 1947 (de l'édition *Volontés* à l'édition Bordas) : étude de génétique césarienne », *Études françaises*, Vol. 48, n° 1, « Inédits » (Paul-Marie Lapointe et Claude Gauvreau, dir.), 2021, p. 131-179.

[154] Le 23 novembre 1937, René Maran rédige un court texte qui paraît dans la réédition de 1938 de *Batouala* et qui met en perspective l'importance historique de sa préface : « Dix-sept ans ont passé depuis que j'ai écrit cette préface. Elle m'a valu bien des injures. Je ne les regrette point. Je leur dois d'avoir appris qu'il faut avoir un singulier courage pour dire simplement ce qui est. / Paris ne pouvait pourtant ignorer que Batouala n'avait fait qu'effleurer une vérité qu'on n'a jamais tenu à connaître à fond », René Maran *Batouala : véritable roman nègre*, éd. Josiane Grinfas, Paris, Magnard, coll. « Classiques & contemporains », 2002 [1921], p. 23.

et dont le nom, à lui seul, ne saurait être signifiant. Toutefois, cette dédicace n'est privée et intime qu'en apparence, car Senghor ne souhaite en aucun cas imposer un dialogue privilégié avec son dédicataire en excluant entièrement le lecteur de la communication : l'apposition « mon neveu » permet en effet au lecteur d'identifier le dédicataire moins par son existence biographique que par la relation qu'il entretient avec le poète[155]. Dès lors, ce n'est pas vraiment l'identité du dédicataire qui s'avère signifiante, puisqu'elle ne saurait relier Senghor à une sociabilité littéraire ou le placer dans le champ culturel, comme c'était le cas pour Césaire, Picasso et Maran. La mention de la relation entre le dédicateur et le dédicataire permet toutefois au lecteur d'envisager un élément d'interprétation du texte, voire de l'activité littéraire de Senghor, indépendamment de l'état contingent du champ. « L'Enfant prodigue » est un poème dans lequel Senghor réfléchit à son enracinement dans l'ancien royaume du Sine, mais aussi à son métissage culturel et à son errance : « Demain, je reprendrai le chemin de l'Europe, chemin de l'ambassade / Dans le regret du Pays noir » (*CO*, p. 48). Grâce à la dédicace au neveu, l'introspection du poète s'adresse aux nouvelles générations et s'apparente à un enseignement. En d'autres termes, les trois premières dédicaces de *Chants d'ombre* avaient réussi à ancrer la Négritude dans le paysage culturel, en évoquant un poète contemporain antillais, un artiste plasticien européen et à un romancier antillais de la génération précédente : dans son ensemble, cette accumulation des dédicaces dans le recueil « produit un effet de groupe » qui rappelle les dédicaces des cénacles romantiques analysées par Anthony Gloner et Vincent Laisney[156]. Cette dernière dédicace est, quant à elle, un acte de langage qui affirme indirectement la durabilité de la Négritude en la projetant dans l'avenir.

La question du dédicataire se pose différemment pour Sembène et nous retrouvons, toute proportion gardée, certains des enjeux contextuels et posturaux que nous avons mentionnés au sujet de son « silence épitextuel ». Du point de vue de l'histoire littéraire, il lui est certainement difficile de trouver une « caution intellectuelle » : en ce qui concerne les

[155] Chez d'autres écrivains, la dédicace privée impose une communication intime que le lecteur ne peut pas comprendre. C'est le cas notamment de Jean-Paul Sartre qui dédie *La Nausée* « Au Castor » (1938), *Le Mur* « À Olga Kosakiewicz » (1939), *Huis Clos* « À cette dame » (1944), *Les Mains sales* « À Dolorès » (1948), *Les Mots* « À madame Z. » (1964)… Le choix de commencer son texte par une dédicace qui ne sera pas signifiante aux yeux du lecteur apparaît comme une manière d'imposer, d'emblée, une part de mystère et d'inaccessibilité, mais aussi comme une manière de déjouer une convention. Dès lors, Sartre montre indirectement son autonomie : la place qu'il occupe dans le champ littéraire dépendrait de ses idées et non des relations ou des affinités qu'il pourrait avoir avec d'autres personnalités du milieu intellectuel.

[156] Voir le chapitre « Épigraphes et dédicaces » dans Anthony Glinoer et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013, p. 441-446.

écrivains africains déjà consacrés, ceux qu'il estime et lit, comme Birago Diop, diffèrent tout de même sensiblement pour le style et les thématiques, en plus d'être associés à la Négritude. Il aurait pu penser à cette nouvelle génération d'écrivains africains que l'on voit apparaître vers le milieu des années 1950 et qui lui ressemblent sans doute davantage, comme Ferdinand Oyono et Mongo Beti. Néanmoins, en 1956, quand paraît *Le Docker noir*, ces écrivains ne se connaissent pas encore entre eux et par la suite, malgré une certaine affinité, ils ne parviendront pas à constituer une « école » ou un mouvement homogène, ou simplement à établir des collaborations autour de quelques projets[157]. De plus, ils ont des parcours biographiques très différents de celui de l'autodidacte. Dans un entretien avec Sada Niang de 1992, comme Senghor, Sembène voit en René Maran une sorte de précurseur : au moment d'écrire son premier roman, *Batouala* lui paraissait comme le seul livre qui s'écartait d'une vision folklorique de l'Afrique. Pourtant, c'est moins l'intrigue du « Véritable Roman nègre » que le contenu polémique de sa préface qui semble expliquer cette affinité[158] : d'après Sembène, le personnage de Batoula ne correspondait guère à ses idéaux de dignité et de révolte[159], ce qui explique pourquoi l'écrivain martiniquais n'aurait pu remplir que très partiellement cette fonction de caution intellectuelle. On pourrait alors songer à des écrivains de la Harlem Renaissance, et notamment à Claude McKay, puisque la critique a souvent comparé *Le Docker noir* au roman *Banjo : A Story without a Plot* (publié en 1929 et traduit en français en 1931), mais Sembène semble méconnaître la littérature du monde noir anglophone, et bien des années plus tard — selon ses dires — il continue d'ignorer cet ouvrage[160]. Enfin, il aurait peut-être pu se mettre sous l'égide d'une certaine

[157] Il est néanmoins remarquable de constater qu'en 1958, lors du Congrès de Tachkent, Sembène se mentionnait à la troisième personne, aux côtés entre autres d'Eza Boto et de Ferdinand Oyono, parmi les représentants d'une « nouvelle littérature progressiste » : Ousmane Sembène, « Intervention à la Conférence des écrivains des pays d'Asie et d'Afrique », *art. cit.*, p. 136.

[158] Voir Sélom Komlan Gbanou, « Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française », *Présence Francophone*, n° 61, « La réception des littératures francophones » (Josias Semujanga, dir.), 2003, p. 65-66.

[159] Les propos de Sembène apparaissent sévères à l'égard d'une certaine littérature dite « négro-africaine » qui avait commencé à se développer à partir du milieu des années 1930 : « Quant aux motivations, le fait était que jusque-là, à ma connaissance, toute la littérature africaine écrite était basée sur une Afrique folklorique, bon enfant. Il s'agissait, dans ces œuvres, d'une Afrique qui attendait tout de l'Europe, qui n'avait aucune conscience de la patrie et de sa personnalité. C'était une Afrique assimilée que l'Europe avait déjà gagnée et corrodée de l'intérieur. Pour moi c'était révoltant, car cette littérature ethnographique présentait les Africains comme des enfants qu'il fallait aider. *Batouala* de René Maran était peut-être le seul livre qui pouvait apporter quelque changement dans cette image de l'Afrique. Mais même ici, le chien avait plus d'importance que Batouala. Tout ceci m'a profondément révolté », Ousmane Sembène, « An Interview with Ousmane Sembène » (Toronto, juillet 1992), propos recueillis par Sada Niang, *Contributions in Black Studies*, Vol. 11, « Ousmane Sembène : Dialogues with Critics and Writers » (Samba Gadjigo *et alii*, dir.), 1993, p. 75.

[160] Voir David Murphy, « Interview with Sembène » (30 novembre 1995), *Sembène : Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford/Trenton, James Currey/African World Press, 2000, p. 227.

branche « prolétarienne » de la littérature française (Zola, Vallès, Aragon, Guilloux, Malraux…), qu'il a découverte grâce à la formation des cadres de la CGT à Marseille, mais on peut comprendre facilement le désaveu qu'aurait impliqué un tel choix pour un jeune écrivain africain en plein contexte colonial.

Indépendamment de ces impasses liées à l'histoire littéraire, attribuer à un autre écrivain une caution intellectuelle, en le désignant comme destinataire de son roman, aurait posé un problème postural. Bien qu'elle puisse être militante, populaire et dominée, la littérature constitue toujours une enclave sociodiscursive : en tant que telle, elle comporte *volens nolens* une démarcation entre un cercle plus ou moins large, mais toujours limité, de professionnels et d'initiés d'une part, et de l'autre une masse relativement anonyme, composée de ceux qui se trouvent à l'extérieur du cercle. Dès lors, l'écrivain populaire doit effacer autant que possible les traces de cette démarcation sociodiscursive et feindre de ne pas appartenir à ce groupe restreint avec lequel il partage par ailleurs des codes, des règles, des lieux et des structures. Il s'ensuit que, du moins en apparence, ses œuvres ne peuvent ni être inspirées par un membre de ce milieu ni lui être adressées. Nous assistons donc à une stratégie de positionnement quelque peu paradoxale : pour pouvoir occuper une position dans le champ littéraire, Sembène doit s'efforcer de se dire et de se montrer étranger à celui-ci. Il doit en effacer toute trace[161].

2. Paradoxe de l'énonciation, énonciation d'un paradoxe

La première dédicace, celle du *Docker noir*, est peut-être celle qui révèle le plus ce dispositif paradoxal et semble avoir une fonction programmatique dans la mesure où elle contribue à la création d'un éthos en même temps qu'elle propose un pacte de lecture :

> *Je dédie ce livre à ma mère, bien qu'elle ne sache pas lire.*
> *… Penser qu'elle y promènera les doigts suffit à mon bonheur.*
> S.O. (*DN*, p. 7).

Choisir de marquer son entrée en littérature par une dédicace à la mère analphabète n'est pas un acte anodin : pour un écrivain qui ne dispose pas encore d'une image publique sur la scène littéraire, cette dédicace semble indissociable de la volonté de façonner un éthos

[161] Genette considère à juste titre que « La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation […] » : Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 138. Chez Sembène, comme chez d'autres écrivains d'ailleurs, elle semble pouvoir pointer par la même occasion une absence, afficher une extranéité.

propre, que nous proposons d'examiner suivant la tripartition établie par Laurent Perrin. Avant même de lire la dédicace, le lecteur peut déjà envisager un *éthos prédiscursif*[162] qui renvoie à plusieurs formes de marginalité : un écrivain africain qui publie son premier roman dans une petite maison d'édition et qui parle d'une classe sociale défavorisée, celle des dockers. Ce discours liminaire semble alors confirmer et préciser cette image préalable, déduite contextuellement : bien entendu, Sembène ne parle pas directement de lui-même, mais le fait de parler de la mère apparaît comme une manière oblique d'exprimer un *éthos référentiel*[163], puisque le lecteur peut déduire que l'écrivain a des origines pour le moins modestes et que la carrière littéraire n'était pas inscrite parmi les possibilités qui s'offraient à son groupe social de départ, ce qui relève donc de l'exception, voire de l'exploit. Enfin, en tant qu'acte de langage, la dédicace montre un *éthos discursif*[164] qui se soucie plus de l'expression authentique d'un hommage rendu à ce milieu modeste que de l'application des normes en vigueur dans le milieu littéraire : non seulement parce que, d'un point de vue postural, il ne se met pas sous l'égide d'un autre écrivain, mais aussi parce que, contrairement aux normes de l'usage linguistique, il antépose les points de suspension. D'un point de vue stylistique, ce choix marque une pause signifiante entre la première et la deuxième phrase, tout en évitant d'emphatiser la subordonnée concessive « bien qu'elle ne sache pas lire » (phrase 1) ou le groupe verbal « suffit à mon bonheur » (phrase 2) : il évite, dès lors, que le lecteur ne surinterprète ce signe de ponctuation en y percevant comme la trace d'un regret ou une forme de paternalisme[165].

Au-delà de contribuer à la création de l'éthos, la dédicace semble fonctionner comme un programme d'écriture et, simultanément, comme un pacte de lecture. Si on la considère d'un point de vue pragmatique, l'adresse à la mère analphabète constitue un paradoxe

---

[162] « L'ensemble des informations émanant de la personne physique ou psychologique, ou encore de l'être social ou moral, spirituel ou autre, concerne le sujet parlant. Ce dernier correspond à ce que l'analyse du discours associe à l'éthos *préalable* ou *prédiscursif* […], c'est-à-dire à ce que l'on sait par avance, et aussi à ce que l'on perçoit de l'auteur malgré lui, indépendamment de ce qui tient au discours et aux différents rôles énonciatifs qui s'y rapportent », Laurent Perrin, « L'éthos et le temps fictif de l'oralité à l'écrit », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 153-154, 2012, p. 232.

[163] L'éthos *référentiel*, ou *propositionnel*, « se rapporte à ce qui est dit du locuteur comme être du monde ou de tout autre personnage auquel l'énoncé réfère », *ibid.*, p. 233.

[164] « Étranger à ce qui est dit, au contenu propositionnel des énoncés, l'éthos discursif est néanmoins indissociable de la forme linguistique des phrases à différents niveaux. Sans entrer en matière sur les points techniques, on peut préciser que l'éthos discursif ne tient pas à ce qui est *dit*, mais à ce qui est *montré* conventionnellement par le sens des expressions », *ibid*., p. 235.

[165] Bien qu'elle passe par un silence signalé typographiquement, les points de suspensions possèdent « une valeur *affective* dans la mesure où ils marquent la perte de contrôle, le refus de dire, la difficulté à maîtriser son discours et, par là même, rejoignent l'exclamation » : Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu : de la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998, p. 38.

énonciatif, car la dédicataire ne peut pas recevoir le message du dédicateur. Or ce paradoxe énonciatif ne fait que reproduire le paradoxe structural qui caractérise la littérature populaire, à plus forte raison dans le continent africain : à l'instar de cette dédicataire idéale qu'est la mère, le « public idéal », celui qui a inspiré l'écrivain et que celui-ci souhaiterait atteindre, se trouve finalement exclu à cause du support même de l'œuvre, l'écriture, et de sa langue, le français. C'est dire que cette dédicataire paradoxale incarne, au seuil de l'œuvre, ce « tiers virtuellement présent dans l'interaction verbale[166] » que Mikhaïl Bakhtine a nommé le *sur-destinataire*, une instance discursive abstraite qui représente, dans l'esprit de l'auteur, une sorte de perfection tantôt communicationnelle tantôt doxique :

> [E]n dehors de ce destinataire (de ce second), l'auteur d'un énoncé, de façon plus ou moins consciente, présuppose un *sur-destinataire* supérieur (le troisième) dont la compréhension responsive absolument exacte est présupposée soit dans un lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné. (Le destinataire de secours.) Aux époques variées, à la faveur d'une perception du monde variée, ce sur-destinataire, avec sa compréhension responsive, idéalement correcte, prend une identité idéologique concrète variable (Dieu, la vérité absolue, le jugement de la conscience humaine impartiale, le peuple, le jugement de l'histoire, la science, etc.)[167].

Dans un tel contexte de communication, il est difficile de ne pas se poser deux questions qui pourraient presque mettre à mal l'idée même d'écriture. D'une part, quel est le statut du « public factuel », c'est-à-dire de ces Africains alphabétisés, issus le plus souvent d'un milieu aisé ou en tout cas éduqués à l'école coloniale, et de ces Occidentaux qui lisent effectivement les œuvres sans qu'elles leur soient destinées[168] ? De l'autre, quelle est la fonction sociale d'une œuvre consciente de ne pas pouvoir accomplir la fonction pour laquelle elle a été créée à cause d'un facteur extérieur mais incontournable comme l'analphabétisme ? La réponse idéaliste consisterait à dire que la littérature est un « exil temporel », qu'elle s'adresse à la postérité, à une Afrique à venir qui, dans des conditions moins précaires, sera enfin en mesure de recevoir ce message. La réponse réaliste, qui s'ajoute à la première sans la contredire totalement, consisterait en revanche à prendre acte du fait que, contrairement à ce qui se passe généralement en Europe à la même époque, la littérature africaine populaire et engagée existe à la fois comme témoignage et comme incarnation des injustices sociales dans lesquelles elle est produite et malgré lesquelles elle

[166] Sophie Moirand, « Surdestinataire », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 560.
[167] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par Alfreda Aucouturier, préf. de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 336-337.
[168] D'un point de vue pragmatique, la dédicace à la mère analphabète semble l'inverse des « *Happy few* » auxquels s'adressait *La Chartreuse de Parme* (1839) : au lieu de construire une communauté au terme et au moyen de la lecture, comme le fait Stendhal, Sembène prétend la nier d'emblée.

circule, sans parvenir à les dépasser tout à fait. En d'autres termes, au-delà des propos et des thématiques abordées dans les œuvres, c'est bien le rapport conflictuel que Sembène entretient avec son public factuel et son art qui lui permet d'écrire une œuvre engagée[169].

3. Débordements de la dédicace

La dédicace à la mère est une pratique plutôt courante, en particulier pour une première œuvre, mais il est rare qu'elle dépasse l'éloge en révélant des enjeux posturaux aussi importants. Dans la littérature africaine du milieu des années 1950, on signale notamment le cas du poème dédicatoire « À ma mère » qui précède *L'Enfant noir* de Camara Laye. Tout comme dans *Le Docker noir*, l'évocation de la mère suggère effectivement un cadre de vie modeste, mais ce contenu sociologiquement problématique n'est pas exprimé d'une manière aussi austère : bien au contraire, il semble être embelli par la forme lyrique, qui exprime la nostalgie de l'enfance sur un ton élégiaque et exalte la figure de la mère jusqu'à en faire une sorte d'image d'Épinal de la « femme africaine »[170]. Sembène connaissait ce texte, car le roman avait suscité une certaine polémique dans le milieu culturel africain : Mongo Beti est l'un de ceux qui critiquent la représentation édulcorée de l'Afrique que véhicule *L'Enfant noir* en contournant le sujet de la colonisation et finit par prononcer un jugement très sévère sur son auteur[171], tandis que Senghor est l'un des intellectuels qui

[169] Loin d'appauvrir le message, l'exclusion du public factuel et la présence du surdestinataire assurent une certaine pérennité aux idées. Bien entendu, ce mécanisme n'est pas le propre de Sembène ou de la littérature engagée dans le contexte africain ; nous renvoyons notamment aux travaux de P. Delormas sur Rousseau et le discours philosophique français des Lumières : voir Pascale Delormas, *De l'Autobiographie à la mise en scène de soi : le cas Rousseau*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012, p. 95 et suiv.

[170] « Femme noire, femme africaine, ô toi ma mère je pense à toi… // Ô Dâman, ô ma mère, toi qui me portas sur le dos, toi qui m'allaitais, toi qui gouvernas mes premiers pas, toi qui la première m'ouvris les yeux aux prodiges de la terre, je pense à toi… // Femme des champs, femmes des rivières, femme du grand fleuve, ô toi, ma mère, je pense à toi… // Ô toi Dâman, ô ma mère, toi qui essuyais mes larmes, toi qui me réjouissais le cœur, toi qui, patiemment supportais mes caprices, comme j'aimerais encore être près de toi, être enfant près de toi ! / Femme simple, femme de la résignation, ô toi, ma mère, je pense à toi… // Ô Dâman, Dâman de la grande famille des forgerons, ma pensée toujours se tourne vers toi, la tienne à chaque pas m'accompagne, ô Dâman, ma mère, comme j'aimerais encore être dans ta chaleur, être enfant près de toi… // Femme noire, femme africaine, ô toi, ma mère, merci ; merci pour tout ce que tu fis pour moi, ton fils, si loin, si près de toi ! », Camara Laye, « À ma mère », *L'Enfant noir*, Paris, Pocket, coll. « Les grands textes du XX^e^ siècle », 1994 [Plon, 1953], p. 7-8.

[171] « *L'Enfant Noir* voulait nous faire croire à une Afrique idyllique, mais qui n'était qu'invraisemblable, parce que le Blanc n'y figurait point. Dans *Le Regard du Roi*, le Blanc est là, il s'appelle Clarence, mais il est en carton. Il est naïf, docile, patient, curieux des êtres : autant dire que jamais l'on ne vit son frère en terre d'Afrique. […] Si C. Laye plaît si aisément, c'est donc qu'il rassure : c'est donc qu'il est à ranger dans la catégorie de ces clercs dociles et ambigus dont nous parlions plus haut et qu'il n'est point le premier de ces

prennent la défense de l'écrivain guinéen et revendiquent l'autonomie de l'art à l'égard de l'engagement politique[172]. Lors d'un entretien publié dans le quotidien sénégalais *Le Soleil* en novembre 1993, Sembène s'exprimera sur cette polémique :

> […] Ceux qui émirent de telles critiques furent libres de le faire. C'était leur opinion. Ils lui reprochaient surtout de ne pas avoir présenté l'actualité coloniale. Parce qu'à l'époque, toute littérature devait être engagée. Prendre position. Comme pour le cinéma aujourd'hui, la littérature était alors la première expression engagée.
> **Aviez-vous alors apporté votre soutien à Camara Laye ?**
> Moi, je suis solidaire avec tous les créateurs. Les gens doivent être libres d'écrire. C'est l'exclusivité qui est dangereuse pour toute forme d'expression[173].

En dépit de la solidarité qu'il témoignera publiquement quarante ans plus tard, il ne faut pas exclure qu'en 1956 Sembène se soit écarté volontairement du modèle que lui avait fourni Camara Laye : il aurait donc repris le thème de la dédicace à la mère dans une forme plus synthétique et avec un style plus austère, en énonçant ouvertement le problème culturel de l'analphabétisme et en suggérant d'emblée son engagement politique.

Cette première dédicace de Sembène ressemble davantage à la dédicace du roman inachevé et posthume d'Albert Camus, *Le Premier Homme*, analogie tout à fait fortuite que signale le critique Boniface Mongo-Mboussa[174] :

> À toi qui ne pourras jamais lire ce livre[175].

Dans la perspective d'une étude du positionnement, qui aborde par la même occasion la dynamique du champ littéraire et les phénomènes de réception, la mention de l'analphabétisme de la mère et les inférences que le lecteur peut produire à partir de cette donnée nous imposent de dépasser le référent biographique. Perçue plus comme une figure que comme une personne, la mère fonctionne, en effet, comme une synecdoque des « origines », dont le contenu référentiel peut varier. En nous bornant à une interprétation étroitement biographique, nous pouvons considérer qu'il s'agit pour Sembène de faire son

---

intransigeants qui auront peut-être assez de tempérament et de talent pour s'imposer en dépit de la coalition des conditions contraires », Mongo Béti (signé A. B.), « Afrique Noire, littérature rose », *art. cit*., p. 144.

[172] Voir les articles « Laye Camara et Lamine Diakhaté, ou l'art n'est pas d'un parti », publié le 29 juillet 1954 dans le journal *Condition humaine* (*L1*, p. 155-158) et « Laye Camara et Lamine Niang, ou l'art doit être incarné », paru le 22 avril 1955 dans le même journal (*L1*, p. 173-174).

[173] « Sembène entre deux eaux (Grand Prix du Président de la République) », propos recueillis par Djib Diédhiou, *Le Soleil*, 17 novembre 1993, p. 8-9.

[174] Si le rapprochement nous semble pertinent, l'indication de l'œuvre est néanmoins inexacte, la chronologie imprécise et l'analyse hâtive : « Après avoir écrit, il commence à se rendre compte qu'il n'est pas lu par son peuple. Il dédicace *Ô pays, mon beau peuple* : "À ma mère qui ne saura pas lire ce livre". Cela résonne comme en écho à la dédicace que Camus avait faite à la sienne. Il y exprime une souffrance : les gens pour qui il est censé écrire n'ont pas accès à cette écriture. Cette réflexion va pousser Sembène à passer à l'image », Boniface Mongo-Mboussa, « Sembène Ousmane et la question de l'oralité », *Présence africaine*, n° 179-180, p. 152.

[175] Albert Camus, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1994], p. 13.

entrée en littérature tout en indiquant qu'il ne se sépare guère du terroir de la Casamance qui l'a vu naître. L'écrivain nobélisé reviendrait, quant à lui, avec ce roman autobiographique, au quartier ouvrier et cosmopolite de Belcourt, le préférant aussi bien au milieu germanopratin qui l'avait consacré qu'à l'intelligentsia algéroise dans laquelle, jeune, il avait pu se former[176] : ainsi la mère renvoie-t-elle à ce milieu modeste dans lequel l'écrivain a évolué pendant son enfance. Ensuite, nous pouvons considérer que le milieu modeste dépasse à son tour celui que l'écrivain a connu : il s'agit, dès lors, de dédier l'œuvre aux « damnés de la terre », qui ont sans doute déjà été racontés par la littérature (bien que par des écrivains le plus souvent étrangers à ces milieux) et qui — comble du drame — ne sauraient même pas accéder à ces récits qui les concernent. Dans un cas comme dans l'autre, ces dédicaces permettent à leurs auteurs de se différencier de leurs alter ego posturaux respectifs : pour Camus, il s'agit de se différencier d'un Jean-Paul Sartre qui pourra écrire dans son autobiographie, *Les Mots* : « J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute : au milieu des livres[177] » ; tandis qu'il s'agit pour Sembène de se différencier de ces « écrivains noirs de l'Occident blanc[178] » dépourvus de public africain.

Bien qu'ils occupent des positions radicalement différentes dans le champ littéraire — l'un est un auteur consacré et bénéficie d'une renommée internationale, alors que l'autre commence à peine sa carrière —, Camus et Sembène choisissent tous deux de négliger le milieu littéraire au profit de leur milieu populaire d'appartenance. Ils optent pour un dédicataire privé et anonyme, qui ne s'avère signifiant aux yeux des lecteurs qu'en raison de sa fonction. Cela signifie que, dans ces dédicaces qui inaugurent des romans partiellement autobiographiques à la troisième personne, feindre de sortir du champ et d'échapper à ses normes internes revient moins à désigner un destinataire populaire (au sens de connu du public) et à se fonder sur une connaissance partagée avec le public qu'à faire de l'auteur le centre à partir duquel on interprète les références. Nous assistons par conséquent à un brouillage entre la personne réelle de l'écrivain et l'institution discursive de l'auteur, qui est par la même occasion responsable d'un texte et façonnée par celui-ci. Or ce brouillage ne se limite pas au seuil de la dédicace, mais il se poursuit dans le texte lui-même.

[176] Auparavant, Camus avait dédié le *Mythe de Sisyphe* (1942) à Pascal Pia, directeur de l'*Alger républicain*, et *L'Homme révolté* (1951) à Jean Grenier, professeur de philosophie de Camus au Lycée d'Alger, écrivain et essayiste : nous pouvons considérer, d'un point de vue postural, qu'il s'agissait bien de privilégier son origine algéroise au centre parisien qu'il avait intégré, sans aller jusqu'à revendiquer son origine sociale modeste.
[177] Jean-Paul Sartre, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 35.
[178] Ousmane Sembène, « Les Lettres africaines sont bien parties […] », *art. cit.*, p. 47.

C'est dans le rapport entre la dédicace et le texte que les deux auteurs manifestent des attitudes différentes. S'adressant à une deuxième personne du singulier (« À toi »), la dédicace du *Premier homme* a beau se trouver à côté de la mention « Intercesseur : Vve Camus », dans la première page du manuscrit, elle ne nomme pas explicitement la mère ; de plus, elle se trouve en tête de la première partie du roman, intitulée « Recherche du père », où le personnage de Jacques Cormery, alter ego de Camus, enquête sur ce géniteur, mort au champ d'honneur, qu'il n'a jamais connu et dont il sait peu de choses : le lecteur est alors en droit d'imaginer que c'est le père décédé qui « ne pourra jamais lire ce livre ». Au cours de cette première partie, on repère néanmoins de nombreuses allusions au mutisme de la mère, à ses problèmes d'ouïe et à son manque de culture, jusqu'à ce que le narrateur, à la fin du sixième chapitre, « La famille », ne mentionne l'analphabétisme de la femme, permettant ainsi l'identification du destinataire de la dédicace :

> Sa mère, elle, ne venait jamais à ces séances. Elle ne savait pas lire non plus, mais de plus elle était à demi sourde. Son vocabulaire enfin était plus restreint encore que celui de sa mère. Aujourd'hui encore, sa vie était sans divertissement. En quarante années, elle était allée deux ou trois fois au cinéma, n'y avait rien compris, et avait seulement dit pour ne pas désobliger les personnes qui l'avaient invitée que les robes étaient belles ou que celui avec moustache avait l'air très méchant. Elle ne pouvait pas non plus écouter la radio. Et quant aux journaux, elle feuilletait parfois ceux qui étaient illustrés, se faisait expliquer les illustrations par ses fils ou ses petites-filles, décidait que la reine d'Angleterre était triste et refermait le magazine pour regarder de nouveau par la même fenêtre le mouvement de la même rue qu'elle avait contemplé pendant la moitié de sa vie[179].

Camus montre une certaine pudeur à l'égard de l'analphabétisme de la mère et, en même temps, une réticence dans l'établissement du lien autobiographique entre lui et son protagoniste, dont le lecteur ignore par exemple la profession. Il en va tout autrement dans le cas du *Docker noir*, où l'analphabétisme est thématisé dès le seuil du texte, avant d'être développé dans le premier chapitre, qui s'intitule « La mère », quand on retrouve, à peine quelques pages après l'incipit, une scène similaire qui évoque le rapport à la presse et aux images :

> Sur le dernier quotidien datant de la veille, on lisait en gros caractère :
> « LE NÈGRE DIAW FALLA, ASSASSIN DE LA CÉLÈBRE ROMANCIÈRE SERA JUGÉ DANS TROIS JOURS PAR LA COUR D'ASSISES DE LA SEINE »
> Les écritures n'avaient aucune valeur pour elle, car elle ne pouvait les déchiffrer, mais sur chaque journal, elle voyait la photo de son petit… Les cheveux semblables à un champ de blé après une inondation, les paupières boursouflées, les pommettes saillantes, la bouche mal fermée, les vêtements fripés et ce teint couleur de bois brûlé (*DN*, p. 14).

[179] Albert Camus, *Le Premier Homme*, *op. cit*., p. 110-111.

Sembène exploite donc beaucoup plus ouvertement ce brouillage entre l'écrivain, l'auteur et le protagoniste : le rapport étroit que la dédicace entretient avec les premières pages du roman témoigne par conséquent de sa volonté d'être reconnu par le public dans le personnage de Diaw Falla, docker du port de Marseille et écrivain dérobé de son œuvre.

4. Pertinence de la dédicace

L'étude de la dédicace paradoxale à la mère analphabète a permis de montrer la porosité de ce seuil péritextuel qui, en vertu des rapports qui s'instaurent aussi bien entre l'écrivain et son public qu'entre la vie et l'œuvre, apparaît comme un espace tout à fait signifiant. Au-delà de l'exemple de la mère, qui est certainement l'un des plus évocateurs, cette dynamique se déclenche également dans ces dédicaces qui pourraient paraître non signifiantes, à savoir celles où le lecteur est dépourvu de repères : la dédicace entretient tout de même avec l'œuvre un rapport de pertinence tantôt thématique tantôt générique. Nous examinerons le cas d'*Ô Pays, mon beau peuple !* :

> À Odette A. et Ginette C. (*OP*, p. 7).

Et celui de *L'Harmattan* :

> Je dédie
> L'Harmattan
> À mes vieux compagnons
> Émile Gadagbe, médecin, Togo,
> Famori Doumbia, médecin, Mali,
> Djibril Tamsir Niane, historien, Guinée,
> et pour nous tous à la mémoire de
> Ruben Um Niobé, Kameroun.
> S.O. (*H*, p. 7).

En ce qui concerne les deux femmes de la première dédicace, c'est le biographe Samba Gadjigo qui nous renseigne sur leurs identités. Odette Arouh et Ginette Constantin sont deux militantes du Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (MRAP), que Sembène rencontre en 1954 et avec lesquelles il instaure un rapport véritablement fraternel, qui dépassait d'après leurs témoignages le cadre strict de l'activisme politique : Odette l'assistera notamment pendant plusieurs mois dans la correction du manuscrit du *Docker noir* et deviendra la marraine de son fils aîné[180]. Ces précisions biographiques importent peu, néanmoins, dans la démarche que nous nous proposons

[180] Voir Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène…*, *op. cit*., p. 224.

d'adopter. Il nous importe, en revanche, de constater, avec le regard d'un lecteur non érudit, que Sembène choisit de dédier son deuxième roman, qui comme le premier est autobiographique à plus d'un titre, à deux femmes dont les prénoms sonnent tout à fait français. Dans un contexte colonial particulièrement tendu pendant la deuxième moitié des années 1950, après la défaite de Diên Biên Phu, la conférence de Bandung et le début de la guerre d'Algérie, un tel choix n'est nullement anodin, car il s'agit encore une fois pour Sembène de jouer de cette frontière subtile qui sépare l'écrivain et l'auteur pour prendre d'emblée les distances d'une pensée racialiste ou d'un africanisme radical. Le roman racontera, en effet, l'histoire d'un couple mixte, Isabelle et Oumar Faye, qui quitte la France pour s'implanter en Casamance, en dépit des réticences des anciens et des vexations des colons, qui aboutiront à une fin tragique. Le couple parvient aussi à sauver la récolte, menacée par une invasion de larves, en faisant dialoguer le savoir ancestral et la technique occidentale[181]. Ainsi, l'adresse à des femmes françaises semble annoncer, dans l'espace empirique et ouvertement autobiographique du péritexte, le message dont sera porteur le couple mixte dans l'espace fictionnel, mais non moins explicite, du roman, à savoir l'effort de dépassement des oppositions binaires entre les genres[182] et entre les « races[183] ».

La dédicace de *L'Harmattan* diffère à bien des égards de celles du *Docker noir* et de *Ô Pays, mon beau peuple !*, et rappelle celle qui, en 1960, inaugurait *Les Bouts de bois de Dieu* :

> *À VOUS, BANTY MAM YALL,*
> À mes frères de syndicat et à tous les syndicalistes et à leurs compagnes dans ce vaste monde,
> Je dédie ce livre (*BBD*, p. 7).

Si la dédicace change, c'est parce que l'ensemble du dispositif romanesque a changé : les deux premiers romans de 1956 et de 1957 se concentrent sur un héros unique (Diaw Falla et

[181] La conclusion du roman est certainement tragique à cause de la mort du protagoniste, mais l'*explicit* nous invite à projeter hors du livre un nouvel essor : « Dans le cas de *Ô Pays, mon beau peuple !*, la fin tragique de la vie conjugale est le fait des forces négatives exacerbées par la sérénité évidente et la prospérité manifeste du couple mixte ; en témoigne l'impressionnante mobilisation des paysans autour d'Isabelle à la mort d'Oumar Faye. Leur amour, loin de mourir avec le conjoint, se perpétuera dans la personne de l'enfant à naître », Alphonse Moutombi, « La femme-à-nègre dans le roman sénégalais colonial : *Ô Pays, mon beau peuple !* d'Ousmane Sembène et *Un Chant écarlate* de Mariama Bâ », *DIRE*, n° 5, « La condition minoritaire : jeux poétiques et enjeux sociopolitiques contemporains » (Raymond Mbassi Atéba, dir.), 2014, p. 83.

[182] « Ils étaient beaucoup l'un pour l'autre, ils se donnaient la main, marchant sur deux routes parallèles et, pour l'avenir, elle était sa force » (*OP*, p. 15).

[183] « Ce n'est pas la race qui fait l'homme, ni la couleur de sa peau » (*OP*, p. 131). Par ailleurs, la question du couple mixte sera abordée dix ans plus tard dans l'un de ses premiers entretiens : « "Je ne milite dans aucun parti, je milite à travers mon œuvre", nous affirme Ousmane SEMBENE », propos recueillis par M. Bass, *Dakar-Matin*, le 12 avril 1966.

Oumar Faye) qui apparaît comme un alter ego de l'écrivain, au point que l'on peut proposer des interprétations largement autobiographiques ; les romans de 1960 et de 1964 sont, en revanche, des romans historiques et choraux, qui retracent, respectivement, la grève des cheminots de la ligne Dakar-Niger en 1947 et les luttes des indépendantistes qui ont tenté de s'opposer au référendum constitutionnel du 28 septembre 1958 visant la fondation de la Communauté française et l'octroi de l'autonomie aux colonies de l'ancienne Union française. C'est bien cette dimension collective et panafricaine du sujet abordé dans le roman qui est reproduite dans la dédicace de *L'Harmattan* : nous voyons alors apparaître quatre dédicataires, désignés comme de « vieux compagnons », appartenant à différents corps de métiers[184] et venant de quatre pays de l'ancien empire colonial français (Togo, Mali, Guinée et Cameroun). Bien qu'ils soient évoqués à travers la qualification intime du compagnonnage militant, contrairement aux premières dédicaces, tous les dédicataires de *L'Harmattan* ne sont pas exactement d'illustres inconnus : Djibril Tamsir Niane (1932) est un historien spécialiste de l'Empire du Mali et a transcrit une importante épopée ouest-africaine (*Soundjata ou l'Épopée mandingue*, Présence Africaine, 1960), alors que Ruben Um Nyobè (1913-1958) est l'un des premiers leaders de l'indépendantisme camerounais qui, après que son parti, l'UPC (Union des populations du Cameron), a été déclaré illégal en 1955, prend le maquis jusqu'à son assassinat, commis par l'armée française. S'ils ne sont pas d'illustres inconnus, ils sont néanmoins, tous deux, menacés par la censure et l'oubli : à cause de ses écrits, Niane est emprisonné par le régime de Sékou Touré en 1961[185], alors que la dictature d'Ahmadou Ahidjo, mise en place par la France à partir de 1960, interdit et punit la simple évocation du nom d'Um Nyobè[186].

[184] Il qualifie de « compagnons » deux médecins, Émile Gadagbe et Famory Doumbia. L'un des personnages principaux de *L'Harmattan* est bien le docteur Taranga, protagoniste du deuxième chapitre, « Le médecin » (*H*, p. 47-69). Contrairement à son assistant Koffi, qui embrasse pleinement la cause indépendantiste du front, le docteur Taranga n'apparaît pas comme un modèle vertueux et l'on peut considérer que Sembène souhaite par cette dédicace rendre hommage à cette catégorie professionnelle, fondamentale pour le développement et l'émancipation de l'Afrique post-coloniale, bien que l'une des dernières répliques du roman semble peu flatteuse : « C'est dans le milieu médical qu'il y a le plus de réacs, en France » (*H*, p. 311).

[185] « NIANE Djibril Tamsir (1932-) », *Encyclopædia universalis* [En ligne].

[186] Cette interdiction ne sera levée qu'en 1991, quand le gouvernement camerounais réhabilitera Um Nyobè. Voir Thomas Deltombe, « Cameroun, il y a cinquante ans, l'assassinat de Ruben Um Nyobè », *Le Monde diplomatique* [En ligne], 13 septembre 2008.

5. Performativité de la dédicace

Les analyses que nous avons proposées nous ont permis d'élucider le fonctionnement pragmatique de la dédicace : occupant une position liminaire dans l'ouvrage, elle se trouve à cheval entre l'espace extratextuel, empirique et autobiographique, que nous associons à l'écrivain, et l'espace textuel, fictionnel et romanesque, que nous associons à l'auteur ainsi qu'aux différentes instances narratives (le narrateur, le protagoniste, les personnages…). Par la porosité de cette frontière, la dédicace s'avère un outil de positionnement social et discursif dans le champ littéraire, ce qui nous permet de saisir toute la valeur performative que lui reconnaissait déjà Gérard Genette :

> Quel que soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'une œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. Typiquement performative, je l'ai dit, puisqu'elle constitue à elle seule l'acte qu'elle est censée décrire, la formule n'en est donc pas seulement : « Je dédie ce livre à Untel » (c'est-à-dire : « Je dis à Untel que je lui dédie ce livre »), mais aussi, et parfois bien davantage : « Je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel »[187].

À partir de cette remarque, avant de conclure, nous souhaiterions mentionner un autre acte de langage qu'accomplit la dédicace et que nous n'avons abordé que partiellement jusqu'à présent. Bien que Sembène ne confère pas une véritable « caution intellectuelle » à ses dédicataires puisqu'il tient à se montrer comme un « ermite des Lettres africaines », la dédicace consiste toujours à rendre hommage. Or le fait de rendre hommage à une personne que l'on connaît dans un contexte privé et qui n'est pas de notoriété publique revient souvent à arracher cette personne à l'anonymat ou à l'oubli, le dédicataire acquérant désormais un statut public. Si la constatation peut paraître des plus banales, le cas de *Véhi-Ciosane* montre que les raisons historiques et les essors poétiques peuvent être tout à fait remarquables :

> Il fut l'un de mes compagnons de toute ma jeunesse. Ensemble nous subîmes les épreuves initiatiques. Devenus hommes nos chemins se séparèrent. Il crut au Dieu du Gain, au bonheur avec Argent. Après la guerre 39-45, il s'engagea dans le corps expéditionnaire français.
> Il mourut sans le sou en Indochine en juin 54.
> À ce vieux Boca Mbar, Sarr PATHÉ (*VC*, p. 9).

Encore une fois, nous retrouvons le brouillage par anticipation entre l'élément autobiographique et l'élément narratif, car le personnage de Tanor incarnera précisément la figure du tirailleur sénégalais qui a pris part à plusieurs guerres menées par la France pour

[187] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 137.

en revenir traumatisé[188]. *In memoriam*, cette dédicace relève aussi du paradoxe énonciatif, dans la mesure où le destinataire ne peut pas être récepteur : Sembène souhaite en effet témoigner au lecteur son souci de s'opposer à l'oubli des tirailleurs sénégalais, qui constitue par ailleurs un topos de la littérature africaine depuis la parution du recueil poétique *Hosties noires* :

> On fleurit les tombes, on réchauffe le Soldat Inconnu.
> Vous mes frères obscurs, personne ne vous nomme.
> On promet cinq cent mille de vos enfants à la gloire des futurs morts, on les remercie d'avance futurs morts obscurs
> *Die Schwarze schande !*[189]

Pour s'opposer à l'oubli de l'ami Sarr Pathé, Sembène ne se limite pas, en effet, à développer le texte de la dédicace en donnant quelques éléments biographiques et en précisant le lien qui les unit, il ajoute un véritable poème dédicatoire, « Sans vie » :

> Luttent encore les hommes et les femmes
> de ce pays…
> … Et ce n'est plus contre la France
>
> C'est l'Amérique « phare du monde libre »
> qui bombarde ta tombe vingt ans après…
> Une morte mort de rien
> […]
> Ah !... vieux compagnon
> Né du même village
> Pas une larme d'épouse
> de promise de mère et d'enfant
> Même pas une tombe
> Pauvre Mère Afrique
> Stérile tu aurais été un paradis
> pour tes fils… (*VC*, p. 12)

Comme dans le poème « Nostalgie » (*V*, p. 185-187), qui poursuit et conclut le drame de Diouana raconté dans la nouvelle « La Noire de… », Sembène exploite simultanément deux thèmes du registre élégiaque, celui de l'évocation du mort et celui de l'exil, car le corps de l'ami disparu est resté sans sépulture dans un pays lointain. On constate néanmoins qu'à ces thèmes convenus s'ajoute une note historique sur la guerre d'Indochine (1946-1954) et

[188] La geste que chante le griot du village, qui accueille Tanor à son retour, est d'une ironie amère : « Tanor Ngoné Diob !... *Diobe duide demone tol fate fa duibame* fils de Guibril Guedj Diob et de Ngoné War Thiandum, vocalisa Badièye en brodant sur cette strophe toute la généalogie de l'ancien soldat d'Indochine et du Maghreb et finissant : Je ne sais quelle manie pousse un aveugle à se divertir, à sauter d'un bord à l'autre d'un puits », (*VC*, p. 58).

[189] Léopold Sédar Senghor, « Aux tirailleurs sénégalais morts pour la France », *Hosties noires* (1948), dans *Poésie complète*, éd. établie sous la dir. de Pierre Brunel, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 145 (Désormais *PC*).

sur la guerre du Viêt Nam (1955-1975), qui suggère une réflexion antimilitariste et anti-impérialiste[190]. Par conséquent, si le destinataire est arraché à l'anonymat grâce à la poésie et devient un sujet littéraire, le destinataire et la littérature sont en quelque sorte dépassés par le développement du poème lui-même : le premier par l'énallage du nombre dans le dernier vers (« pour tes fils », au lieu de « ton fils »), qui renvoie à une tragédie collective ; la seconde par le glissement vers le sujet politique d'actualité. Au vu des analyses précédentes, cette remarque nous permet de conclure que les dédicaces de Sembène ne lui permettent pas seulement de se situer dans la marge du champ littéraire à travers le refus implicite des milieux intellectuels et la revendication explicite de son origine populaire, mais elles lui permettent aussi de se servir de cette frontière poreuse qu'est le seuil, entre l'espace extratextuel et l'espace textuel, afin de renvoyer à des tensions historiques et politiques à l'extérieur des œuvres. Cet ancrage contextuel de l'œuvre et de l'écrivain constitue, bien entendu, un procédé incontournable de la littérature populaire engagée.

III. UNE PAROLE QUI VIENT D'AILLEURS : POÉTIQUE DE L'ÉPIGRAPHE

Dans le sens le plus courant, l'épigraphe désigne une « citation placée en tête d'un écrit pour en suggérer le sujet ou l'esprit » (*Trésor de la langue française*). L'emplacement liminaire et l'effet de saillance constituent les caractéristiques principales de ces bribes de textes : cela stimule chez le lecteur une telle quantité de processus, visuels d'abord et intellectuels ensuite, que l'épigraphe est souvent désignée par le terme métonymique d'« exergue », que l'usage force désormais de considérer comme un synonyme. Comparé à celui de la dédicace, l'usage des épigraphes est relativement récent. D'après Genette, la première occurrence dans la littérature française est représentée par la citation d'Érasme en exergue des *Caractères* de La Bruyère (1688) et jusqu'au roman gothique anglais, c'est-à-

[190] D'après un entretien de 1966, Sembène aurait pris conscience de la « nécessité de militer avec la Seconde Guerre, puis avec la guerre d'Indochine surtout » : « "Je ne milite dans aucun parti, je milite à travers mon œuvre", nous affirme Ousmane SEMBENE », propos recueillis par M. Bass, *Dakar-Matin*, le 12 avril 1966. L'antimilitarisme fera également l'objet d'un de ses très rares poèmes, « Doigts », récompensé par le prix Lotus (Égypte) en 1971 : Ousmane Sembène, « Doigts » (poème), *LOTUS : œuvres afro-asiatiques* (Le Caire), n° 13, « Section spéciale sur les lauréats du prix lotus pour l'année 1971 », juillet 1973, p. 146-147.

dire jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, cette pratique sera réservée à la littérature d'idées plutôt qu'au roman et à la poésie ; elle sera importée en France par Charles Nodier et aura une large diffusion pendant toute la période romantique[191]. Dès le milieu du XIX[e] siècle, l'arrivée imposante du réalisme semble oblitérer la mode des épigraphes, sans doute parce que les courants et les écoles qui se développent à cette époque considèrent le travail littéraire plus comme une étude empirique, voire véritablement positiviste, de cas que comme la concrétisation d'un génie individuel qui, par intuition ou par inspiration, parviendrait à atteindre des vérités ontologiques profondes et à créer des correspondances avec les Mânes des siècles passés.

Il n'est donc pas étonnant de constater, en parcourant la production romanesque française des années 1940-1960, que l'emploi des épigraphes perdure particulièrement dans ces œuvres qui, sans être nécessairement « à thèse » dans le sens le plus scolaire et tout en étant réalistes par ailleurs, prétendent bien exposer un parti pris ou une idéologie. Agissant à l'instar d'une « lapidaire préface », selon la formule de Genette[192], l'épigraphe peut illustrer une position philosophique, comme la citation de Dostoïevski, existentialiste par anticipation, qui ouvre *Le Sang des autres* de Simone de Beauvoir[193], ou un propos aussi paradoxal que celui de Léonard de Vinci en exergue de *La Route des Flandres* de Claude Simon[194] ; elles peuvent assurer la mise en perspective politique d'un texte littéraire, comme la citation de Marx en conclusion des *Choses* de Georges Perec[195], ou justifier une approche particulière, comme les vers de l'empereur qui inaugurent les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar[196], mais elles peuvent également légitimer une performance stylistique, si l'on songe à la phrase énigmatique de Sophocle au début des *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet[197].

---

[191] Voir l'excursus historique dans Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 148-152.
[192] Genette qualifie de la sorte l'épigraphe « officiellement anonyme, mais manifestement autographe », dans la mesure où l'on voit l'esquisse d'un discours auctorial ; pourtant, comme les préfaces aussi peuvent être rédigées par un autre auteur, la fonction préfacielle peut être généralisée à tout type d'épigraphe : *ibid*., p. 156.
[193] « Chacun est responsable de tout devant tous. / Dostoïevski. », Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1945], p. 9.
[194] « *Je croyais apprendre à vivre, j'apprenais à mourir*. / LÉONARD DE VINCI. », Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1982 [1960], p. 7.
[195] « *Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie ; la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat.* / KARL MARX », Georges Perec, *Les Choses* (1967), dans *Romans et récits*, éd. établie par Bernard Magné, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2002, p. 138.
[196] « *Animula vagula, blandula, / Hospes comesque corporis, / Quae nunc abibis in loca / Pallidula, rigida, nudula, / Nec, ut soles, dabis iocos…* / P. Ælius HADRIANUS, *Imp*. », Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1951], p. 7.
[197] « "Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi." / SOPHOCLE », Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2012 [1953], p. 7.

Quelle que soit la raison, le fait de mettre en tête d'un roman une citation semble produire deux effets majeurs, étroitement liés entre eux : le premier pourrait être qualifié de poétique, alors que le second est davantage postural. En ce qui concerne l'effet poétique, l'épigraphe semble produire une sorte de transcendance textuelle, car le discours romanesque de l'auteur entre en résonance, de manière plus ou moins arbitraire, avec un interdiscours qui se trouve, souvent, très éloigné tantôt d'un point de vue chronologique et parfois géographique tantôt d'un point de vue générique. De plus, il faut entendre le genre aussi bien au sens littéraire, le roman puisant ses citations dans le théâtre ou dans la poésie, qu'au sens discursif, le discours littéraire puisant dans les discours philosophique, scientifique ou religieux[198]. Les épigraphes permettent, dès lors, au discours romanesque de dépasser sa contingence spatio-temporelle et son cadre générique pour atteindre une sorte de savoir universel, c'est-à-dire collectif et transhistorique[199].

Au-delà du fait même de mettre en exergue un discours autre, la transcendance textuelle est assurée par un caractère qui est propre aux citations choisies : si elles ont fait l'objet d'un processus d'aphorisation de la part de l'épigrapheur, c'est-à-dire d'extraction de la phrase de son texte, c'est en effet parce que l'énonciation de l'épigraphé était déjà potentiellement aphorisante, « se donn[ant] d'emblée comme mémorable et mémorisable », selon la formulation de Dominique Maingueneau[200]. D'un point de vue énonciatif, les épigraphes expriment alors le plus souvent une vérité générale, détachée de toute circonstance précise (« Chacun est responsable de tout devant tous. / Dostoïevski »), ou emploient des déictiques qui peuvent être réactualisés aussi bien par l'auteur que par le lecteur du roman (« *Je croyais apprendre à vivre, j'apprenais à mourir.* / LÉONARD DE VINCI »), et recourent, d'un point de vue stylistique, à un arsenal de figures qui déploie la signification de la phrase tout en rendant opaque son interprétation (tropes, paradoxe,

[198] À cet égard, on peut considérer que la citation de Léonard transcende à tout point de vue *La Route des Flandres* qu'elle inaugure, le roman d'un écrivain français du XX^e^ siècle étant associé aux méditations (genre littéraire) d'un artiste et scientifique (genre discursif) italien (lieu) du XVI^e^ siècle (époque) : Claude Simon évite néanmoins l'effet de dépaysement linguistique en donnant directement la traduction du texte italien, contrairement à un Stendhal qui n'avait pas traduit la citation de l'Arioste en exergue de *La Chartreuse de Parme*.

[199] Nous remarquerons que les savants recourent également à des citations littéraires, philosophiques ou tirées d'autres « discours constituants », dans le but de transcender le cadre quelque peu contraignant du discours académique et de conférer à leurs travaux d'érudition une valeur moins contingente et sectorielle. Umberto Eco n'hésite pas à se moquer de ce besoin de transcendance de la part du discours académique en citant Pascal en exergue de son *Traité de sémiotique* (1975) : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle ».

[200] Dominique Maingueneau, *Les Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Linguistique », 2012, p. 22.

oxymore…). Dès lors, le lecteur est doublement sollicité par l'épigraphe, car il veut comprendre le sens interne de la citation et saisir sa pertinence par rapport au titre en amont et à l'œuvre en aval.

Cette transcendance textuelle assure simultanément un effet postural : la légitimation du texte. S'inscrivant dans la filiation d'un interdiscours prestigieux qui précède l'œuvre, indépendamment du contenu et de la pertinence de la citation, l'auteur impose une « caution intellectuelle » et, de ce fait, l'épigraphe « est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon[201] ». La condition particulière du champ littéraire africain et la posture d'écrivain populaire adoptée par Sembène soulèvent néanmoins des enjeux spécifiques en regard du choix des textes épigraphés.

1. Vox populi, vox Dei

Monumental ou virtuel, le concept de Panthéon est certainement celui qui nous permet le mieux de saisir le poids et le fonctionnement de l'institution littéraire. Les auteurs qui y accèdent bénéficient d'une reconnaissance unanime (ou presque) de la part de leur communauté[202]. De plus, ce ne sont pas seulement leurs œuvres, mais l'ensemble de leur production discursive qui finit par appartenir au Canon, un thésaurus citationnel que la postérité peut réactualiser par la suite en toute circonstance, parfois jusqu'à déformer le sens initial des propos[203]. Toutefois, le sacre de l'écrivain ne peut avoir lieu qu'à condition que le discours littéraire ait lui-même fait l'objet, au préalable, d'une sacralisation que les Mânes incarnent et assurent : cela explique sans doute l'importance de la « quête du père » menée à l'époque romantique, qui a identifié Dante, Shakespeare, Cervantes et, cas plus éphémère, Rabelais comme les fondateurs d'autant de littératures nationales. Dès lors, la présence de l'épigraphe en tête d'une œuvre n'est pas seulement un procédé monumental en soi, comme le remarque déjà Antoine Compagnon[204] : elle s'inscrit aussi dans une conception

[201] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 163.
[202] Tandis que l'inhumation de Victor Hugo au Panthéon avait fait presque l'unanimité (415 voix sur 418), la translation des cendres d'Émile Zola en 1908 avait été précédée d'un affrontement à la Chambre entre Maurice Barrès et Jean Jaurès qui montre bien les enjeux politiques de la consécration des écrivains : voir le compte rendu détaillé rapporté dans la rubrique « À la Chambre : Zola au Panthéon », *La Lanterne*, Année XXXI, n° 11.290, 21 mars 1908, p. 1.
[203] À titre d'exemple, l'aphorisme de Pascal « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point » réfère à la foi dans *Les Pensées*, mais est souvent repris pour référer à des sentiments profanes.
[204] « L'épigraphe est la citation par excellence, la quintessence de la citation, celle qui est gravée dans la pierre pour l'éternité, au fronton des arcs de triomphe ou sur le piédestal des statues. […] À l'orée du livre, l'épigraphe est un signe de valeur complexe. Elle est un symbole […], un indice […]. Mais elle est surtout une icône, au

monumentale de la littérature, qui confère à ce type de discours un rôle fondamental. En tant que pratique, l'épigraphe découle donc du Canon en même temps qu'elle contribue à le confirmer et, bien plus rarement, à le renouveler en l'élargissant.

Néanmoins, les concepts de Panthéon et de Canon ne peuvent pas être appliqués au champ littéraire africain sans soulever de nombreux problèmes[205]. D'une part, un problème d'ordre politique, car il ne peut y avoir de nation dans un régime colonial : les indépendances acquises, il est alors question de savoir si ces nouvelles nations, dont les frontières ont été tracées arbitrairement à Berlin en 1885, reflètent effectivement l'unité d'un peuple composé d'ethnies qui ne partagent ni la même langue et ni la même culture. De l'autre, un problème davantage littéraire, à savoir que, s'il est vrai que les peuples d'Afrique de l'Ouest ont en commun la langue et la culture imposées par la colonisation, il est vrai aussi que les productions écrites dans des langues européennes sont encore trop récentes pour faire l'unanimité : sans cette dimension consensuelle que leur assure le recul du temps, elles ne peuvent guère prétendre à être reconnues comme fondatrices d'une littérature tout entière. En un mot, elles ne font pas autorité[206].

Dans le monde anglophone, la solution de Chinua Achebe est restée célèbre. L'écrivain nigérian met en exergue de son roman *Le monde s'effondre* (*Things fall apart*, 1958) les quatre premiers vers de l'un des poèmes les plus célèbres du poète et dramaturge irlandais William Butler Yeats :

> Turning and turning in the widening gyre
> The falcon cannot hear the falconer;
> Things fall apart; the centre cannot hold;
> Mere anarchy is loosed upon the world.
>
> W. B. Yeats, "The Second Coming"[207]

sens d'une entrée privilégiée dans l'énonciation », Antoine Compagnon, *La Seconde Main, ou le travail de citation*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2016 [1979], p. 417.

[205] Voir à ce sujet l'article d'Ambroise Kom, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, « La littérature africaine et ses discours critiques » (Josias Semujanga, dir.), 2001, p. 33-44.

[206] À l'âge d'or de l'épigraphe, c'est-à-dire à l'époque romantique, les écrivains d'un même cénacle n'hésitaient pas à « placer en vedette », aux côtés des écrivains consacrés du passé, leurs amis. Mettre en exergue des auteurs vivants est une pratique somme toute très rare et elle n'a pas manqué d'étonner un critique comme Henri de Latouche, dans un article sur le recueil poétique *Amour à Elle*, dont l'auteur était resté anonyme, tout en laissant bien entrevoir son appartenance à « la secte réprouvée des romantiques » : « Les prétentieuses épigraphes qui hérissent chacun des morceaux dont il se compose, sont exclusivement puisées dans le même cercle ; elles sont toutes empruntées à des autorités effrontément vivantes », Henri de Latouche, « Sur un petit volume sans nom », *Le Mercure du XIX^e siècle*, t. 4, 1824, p. 382.

[207] « Tournant, tournant dans la gyre toujours plus large, / Le faucon ne peut plus entendre le fauconnier. / Tout se disloque. Le centre ne peut tenir. / L'anarchie se déchaîne sur le monde » : W. B. Yeats, « La seconde venue », trad. d'Yves Bonnefoy, dans AA.VV., *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005. Poème cité en exergue de Chinua Achebe, *Things fall apart*, London, Penguin Books, coll. « Pocket Penguin Classic », 2010 [1958], p. 1.

L'épigraphe se justifie d'emblée, car elle contient le titre même du roman (v. 3) : elle constitue dès lors une sorte d'indice sur la genèse de l'œuvre, le romancier dévoilant ses sources d'inspiration. Elle se justifie également en raison du contenu du texte poétique et du texte romanesque : Yeats parle de l'effondrement de la Première Guerre mondiale, tandis qu'Achebe parle de l'effondrement de la société traditionnelle avec l'arrivée de la colonisation. Assez tôt, la critique a essayé de chercher d'autres affinités intellectuelles entre les deux écrivains qui justifieraient la mise en exergue d'un auteur occidental, d'un texte écrit dans « la langue du colonisateur » pour dénoncer la situation coloniale[208]. Il nous semble, néanmoins, que ces raisons poétiques et thématiques ne doivent pas cacher des raisons posturales : il serait, en effet, trop simple de réduire Yeats et l'Irlande à l'Europe, à l'Occident, et donc à la domination. Comme l'explique Pascale Casanova dans son chapitre « Le paradigme irlandais », Yeats fait partie de ces écrivains de la *Irish Literary Revival* (la Renaissance irlandaise) qui, entre les années 1890 et les années 1930, redécouvrent les traditions celtiques pour se distinguer de la littérature britannique[209] : cette émancipation culturelle accompagne la lutte politique et militaire qui conduira à l'indépendance de l'Irlande du Royaume-Uni en 1937. Dès lors, aux yeux d'Achebe, Yeats n'est en aucun cas un « auteur colonial », mais un auteur dominé qui a contribué à fonder une littérature autonome et indépendante de langue anglaise. Il est, en d'autres termes, un modèle pour la nouvelle littérature africaine anglophone, dans une phase historique qui annonce l'indépendance de la couronne britannique.

Pour les premières générations d'écrivains africains francophones, il n'est pas question de s'orienter vers les autres francophonies d'Europe ou des Amériques : d'une part, parce que ces littératures nationales ne comportaient pas une histoire d'oppression en l'égard du centre culturel français comparable au cas irlandais ; de l'autre, parce qu'on ne connaissait pas d'écrivain francophone dans une situation dominée (on peut penser aux Acadiens ou aux Haïtiens) qui eût la carrure d'un Yeats, nobélisé en 1923. Dès lors, cette fonction fondatrice est plutôt assurée par la littérature orale : en plus de son ancienneté et de son prestige, elle peut en effet vanter des correspondances entre les nombreuses ethnies de la sous-région. Pourtant, force est de constater que la littérature orale n'a par définition ni d'auteur à

[208] Voir Amy Geraldine Stock, « Yeats and Achebe », *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 3, n° 1, 1968, p. 105-111.
[209] Voir le chapitre « Le paradigme irlandais », dans Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 423-450.

panthéoniser ni de texte à inscrire au Canon. À cet égard, le cas de Léopold Sédar Senghor, qui fait un usage très modéré des épigraphes dans ses recueils poétiques, est révélateur de ce problème de patrimonialisation de la littérature orale. Dans *Chants d'ombre* (1945), il met en exergue un « POEME WOLOF » :

> Eléyâi bisimlâi ! mângi dêti wot Yâram bi
> Biram Dégé-ô ! ndendâ'k tamâ'k sabar-ê !
> *Eléyâye bisimlâye ! De nouveau je chante le Noble.*
> *Ô Biram Déguen ! Que m'accompagnent ndeundeus, tamas et sabars !*
>
> (« Que m'accompagnent kôras et balafong », *CO*, p. 32)

Et un « POÈME SÉRÈRE » :

> Kâ na Mâyâi féla-x-am:
> Kaso faé nyapógma dyègânum
> *Oui, tout ce qui est de Mâyaï me plaît*
> *La prison que je cherchais, je l'ai*
>
> (« Par-delà Éros », CO, p. 39)

Dans le recueil *Nocturnes* (1961), il met en exergue un autre « POEME WOLOF » :

> Tâgu-gûtût, nydyulê mômé !
> Mûsê-mbûbân, ndyulê momé !
> *Bonnet-de-circoncis au circoncis !*
> *Robe-de-circoncis au circoncis !*
>
> (« Chant de l'initié », *N*, p. 349)

Dans ces trois cas, Senghor transcende et légitime sa propre énonciation poétique au moyen de poèmes de la tradition orale sénégalaise, qui n'ont pas d'auteur au sens strict. Or, contrairement à ce que ferait un écrivain occidental avec un auteur de son Panthéon, la mise en exergue correspond simultanément à figer un texte qui était susceptible de varier, à le traduire et, enfin, à le divulguer : en d'autres termes, chez Senghor, l'épigraphe ne renvoie pas simplement au Panthéon, elle l'érige simultanément sous les yeux du lecteur[210]. Ce maniement de l'épigraphe correspond, par ailleurs, à un travail que Senghor conduit dans le cadre de sa thèse de doctorat sur *La poésie orale à Joal et Fadiouth*, pour laquelle le C.N.R.S. avait financé un séjour de recherche en juin 1945 : si la thèse ne voit jamais le jour, les traductions de quelques poèmes collectés pendant ce voyage paraissent dès la fin des

[210] Il faut alors souligner l'importance de la transcription du patrimoine oral, non seulement en Afrique au XX^e^ siècle, mais aussi dans certains pays européens au XIX^e^ siècle et nous pourrions remonter jusqu'aux enjeux de la « question homérique » : « Dans des pays où, comme l'Irlande de la fin du siècle dernier, le taux d'analphabétisme est élevé et où la tradition écrite est peu abondante ou totalement absente, les tentatives pour transposer à l'écrit les pratiques orales sont autant de moyens pour "créer" de la littérature et transformer ainsi les pratiques populaires en "richesse" littéraire », Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 321.

années 1940 dans la revue Présence Africaine, puis dans l'ouvrage d'Armand Guibert en 1961 et dans les *Poèmes* de 1964[211].

En dépit des enjeux qui lui sont propres, on reconnaît chez Senghor la volonté de réhabiliter la culture africaine en partageant avec son lectorat une littérature certes orale, mais tout de même élevée. La dédicace-épigraphe en exergue des *Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop, que Sembène cite par ailleurs lors de son intervention à Tachkent[212], révèle une tout autre stratégie de transcendance et de légitimation :

> À mes filles :
> NENOU et DÉDÉE
> pour qu'elles apprennent et n'oublient pas que l'arbre ne s'élève qu'en enfonçant ses racines dans la Terre nourricière[213].

L'aphorisme, enchâssé dans une subordonnée complétive, ne comporte pas d'auteur et, comme il poursuit une dédicace privée, nous attribuons par défaut à Birago Diop la paternité de cette épigraphe. Toutefois, les éléments évoqués, l'emploi du présent de vérité générale, la modalité déontique qu'implique la négation exceptive, la morale en un sens conservatrice et, bien sûr, l'interprétation allégorique de l'énoncé lui confèrent un style proverbial. À vrai dire, rien n'empêche qu'il s'agisse d'un véritable proverbe ouest-africain que le conteur aurait transcrit en régime de « particitation[214] ». Peu importe alors que l'épigraphe soit autographe ou allographe, qu'elle soit authentique ou pastichée : l'incertitude que produit le style proverbial permet à Birago Diop de mettre son énonciation sous l'égide d'un hyperénonciateur[215] anonyme et populaire, celui de la « sagesse africaine ». Dès lors,

---

[211] Voir l'introduction d'Ibra Diene, Alioune Diagne et Modou Ndiaye aux *Poèmes africains, ballades africaines* (*PC*, p. 849-850).

[212] « L'intérêt de ce rappel, c'est de puiser dans le passé et de s'en inspirer pour des fins d'avenir. C'est comme le dit d'une manière si imagée le grand poète et conteur sénégalais Birago Diop : "L'arbre ne peut s'élever qu'en enfonçant ses racines dans la terre nourricière", parodiant par-là la maxime ancienne : "Cherchez les racines pour savoir comment s'épanouissent les fleurs et comment mûrissent les fruits" », Ousmane Sembène, « Intervention à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique », *art. cit.*, p. 134.

[213] Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*, *op. cit*., p. 7.

[214] Contrairement aux citations prototypiques, le régime de participation présente un énoncé autonome, en ce qu'il a préalablement été détaché d'un texte ou parce qu'il a été conçu ainsi : le locuteur citant le rapporte sans indiquer la source énonciative et sans en expliciter la pertinence ; ainsi montre-t-il son adhésion à un *Thésaurus* d'énoncés qui sont partagés par une communauté et qui correspondent à un *hyperénonciateur* qui assure la validité, plus que l'exactitude, du propos. Voir à ce sujet la définition de Dominique Maingueneau, « Hyperénonciateur et "particitation" », *Langages*, n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés » (Alain Rabatel, dir.), 2004, p. 112-113.

[215] « Si dans la particitation il n'y a pas d'auteur cité, c'est qu'il s'agit fondamentalement d'une forme particulière de coénonciation où l'accord entre les deux instances est tel qu'il rend inutile la présence d'autres marques d'adhésion au PDV. L'hyperénonciateur apparaît comme une instance qui, d'une part, garantit l'unité et la validité de l'irréductible multiplicité des énoncés du Thésaurus, et d'autre part confirme les membres de la communauté dans leur identité, par le simple fait qu'ils entretiennent une relation privilégiée avec lui », *ibid.*, p. 123.

l'épigraphe assure la transcendance et la légitimation de ce recueil de contes qui se trouve associé à un interdiscours ancestral.

Les épigraphes sembéniennes présentent un fonctionnement similaire à celui que nous avons vu dans le recueil de Birago Diop : n'indiquant pas les sources des énoncés, elles sont attribuées par défaut à Sembène, mais elles constituent moins la manifestation quelque peu immodeste de son à-propos que la recherche d'une énonciation collective dont l'hyperénonciateur serait le peuple. Or, si nous pouvons remarquer des différences stylistiques de taille, en dépit de ces ressemblances, c'est sans doute parce que ce n'est pas le même peuple qui s'exprime dans les épigraphes sembéniennes. Pascale Casanova nous rappelle que la notion de « peuple » est amphibologique dans la mesure où elle peut désigner aussi bien la totalité d'une communauté nationale, qui se rassemble autour de certaines caractéristiques plus ou moins mythiques, que le sous-ensemble d'une classe populaire que l'on identifie à partir de critères socio-économiques[216] : ainsi pour Birago Diop, comme pour Senghor d'ailleurs, le peuple renvoie essentiellement au folklore négro-africain, alors que pour Sembène, comme pour Cheikh Anta Diop, qui se définissent tous deux marxistes, il renvoie davantage à une classe sociale opprimée. Le cadre militant que sous-tend cette acception du peuple détermine l'orientation thématique et stylistique de l'épigraphe sembénienne :

> L'amour ne se soucie pas plus de caste ni de race, que le sommeil d'un grabat. J'allais en quête de l'amour et je me suis perdu… (*OP*, p. 8)

La première phrase de l'épigraphe reproduit l'énonciation proverbiale par l'absence d'embrayage énonciatif, l'emploi du présent de vérité générale et l'analogie triviale. Néanmoins, cet aphorisme ne s'avère ni aussi allégorique ni aussi anhistorique que celui de Birago Diop : la mention de deux termes comme « caste » et « race » suffit en effet à ancrer l'énoncé dans le contexte colonial contemporain. En feignant un certain degré d'objectivité, comme si cette première phrase ne lui appartenait pas, Sembène façonne la doxa qui est censée le légitimer : cet arrière-plan doxal est aussitôt mis en pratique dans la seconde

[216] « Au XIX^e^ siècle, en effet, le modèle allemand avait imposé une définition exclusivement nationale de cette notion : était populaire ce qui était de l'ordre national. Mais cette notion protéiforme, confuse et ambiguë, propre à illustrer les thèses les plus diverses sinon les plus divergentes, a connu, on le sait, une très grande fortune politique. À la définition nationale (ou nationaliste) s'est ajoutée, à partir de la fin du siècle, la conception sociale du peuple défini comme « classe » sociale). Ainsi, devenu une notion au moins amphibologique, le peuple n'était plus seulement l'autre nom de la totalité d'une communauté nationale – dont l'incarnation par excellence était la paysannerie mythique, sorte de quintessence de la nation –, mais il désignait aussi, et ces notions n'étaient nullement contradictoires mais plutôt cumulatives, une partie de cet ensemble national, réduit aux classes dites justement populaires », Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit*., p. 318-319.

phrase, qui fait surgir, par l'emploi du pronom déictique *je*, la subjectivité énonciative de l'auteur sans empêcher pour autant une réactualisation de la part du lecteur, à l'instar du *je* de Léonard dans la citation en exergue de *La Route des Flandres*.

Animée par ce souci de s'impliquer dans les luttes contingentes, l'épigraphe des *Bouts de bois de Dieu*, roman historique et choral, semble se débarrasser de l'ambition universelle que l'on accorde généralement à ce seuil de l'œuvre :

> Les hommes et les femmes qui, du 10 octobre 1947 au 19 mars 1948, engagèrent cette lutte pour une vie meilleure ne doivent rien à personne ni à aucune « mission civilisatrice », ni à un notable, ni à un parlementaire. Leur exemple ne fut pas vain : depuis, l'Afrique progresse (BBD, p. 8).

À une première lecture, on pourrait dire que l'Histoire a fait irruption dans l'épigraphe. Les faits ne constituent pourtant qu'un point de départ, car l'élan rhétorique de ce fragment rappelle plutôt ces discours d'apparat qui, par la commémoration de quelques événements fondateurs, ont l'ambition de consolider la mémoire d'une communauté tout en lui indiquant une voie pour l'avenir[217] : ce sont donc le souvenir collectif et les enseignements qui en ont été tirés qui assurent la transcendance et la légitimation de l'œuvre qui va suivre. Ainsi l'épigraphe littéraire semble-t-elle se rapprocher de l'épigraphe architecturale, et le seuil textuel d'une sorte de lieu de mémoire.

2. L'épigraphe à l'œuvre et dans l'œuvre

Gérard Genette signale deux fonctions de l'épigraphe que nous avons négligées jusqu'à présent : située après le titre de l'œuvre et la dédicace, avant la préface et le texte, l'épigraphe fonctionne comme un commentaire aussi bien du titre, quelle justifie, que du texte, dont elle annonce le sujet et donne des clés de lecture pour l'interprétation de sa signification profonde[218]. Nous examinerons cette double orientation de l'épigraphe à partir du cas de *Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse* : l'ouvrage présente en effet un phénomène qui, en dépit de sa rareté, semble montrer toute l'importance de ce seuil textuel dans la construction auctoriale :

---

[217] Aristote souligne déjà la temporalité complexe qu'implique le genre épidictique : « […] pour l'épidictique, [le temps correspondant] c'est principalement le présent, car tous ceux qui louent ou qui blâment le font en fonction de données actuelles, même si l'on ajoute souvent un rappel du passé ou une anticipation du futur » [1358 b 1], Aristote, *Rhétorique*, éd. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, p. 141.
[218] Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 159-161.

> Il naît parfois dans les plus simples familles, des plus humbles communautés, un enfant qui, en grandissant, élève son nom, le nom de son père, de sa mère, de toute sa famille, de sa communauté, de sa tribu ; plus encore par ses travaux, il ennoblit l'HOMME.
>
> Plus fréquemment vient au monde, dans les communautés des castes dites supérieures, de passé glorieux, un enfant qui, par sa conduite, ternit tout l'héritage de son passé, blesse l'honnête HOMME de passage, éclabousse même la dignité de l'individuel diambur-diambur (*VC*, p. 13).

Le titre de l'œuvre qui nous occupe n'est certainement pas des plus transparents : la première partie est en effet en wolof, alors que la seconde, en français, est une traduction tellement littérale qu'il est difficile d'en percevoir le sens. En dépit de l'évocation poétique de la traduction, *Véhi-Ciosane* équivaut à ce que l'on qualifierait administrativement de « naissance sous X », l'ascendance étant dissimulée parce qu'abjecte : c'est en effet ainsi que l'on décide d'appeler l'enfant dont accouchera, à la fin du roman, la jeune fille abusée par son père, le chef du village, qui appartient à la caste nobiliaire des *guelwars*[219]. Dès lors, l'épigraphe parvient à préciser le sens du titre, indiquant qu'il faut entendre le mot polysémique de « genèse » au sens de « naissance », et par la même occasion à livrer un message que le texte développera, à savoir l'injustice fondamentale du système de castes, qui continue par ailleurs d'exister dans plusieurs ethnies du Sénégal[220].

Si l'on considère le style de cette épigraphe, l'objectivité énonciative et la spécularité de la disposition rappellent l'énonciation proverbiale et certains schèmes argumentatifs du discours épidictique. L'énoncé n'a, néanmoins, ni la saillance que la brièveté et l'emploi des tropes assurent au proverbe ni l'ancrage historique du discours d'apparat. Au-delà du style, c'est la contextualisation du propos lui-même qui semble éloigner cette épigraphe de ces deux genres discursifs : en effet, elle a beau être énoncée au nom du bon sens et donc d'une certaine doxa, celle-ci n'est pas partagée par la communauté à laquelle Sembène s'adresse

[219] Épouse du chef du village et mère de la jeune fille enceinte, Ngoné War Thiandum communique à la griotte généalogique ses volontés pour l'enfant qui va naître : « Ces bijoux sont pour l'enfant, pour l'aider à devenir un homme, reprit Ngoné War Thiandum. Je souhaite que ce soit un garçon, répétait-elle pour elle-même. Peut-être, c'est sûr (après un moment de réflexion), le petit n'aura pas de nom de famille. Qu'elle l'appelle *Véhi-Ciosane* Ngoné Thiandum (*Blanche-Genèse Ngoné Thiandum*). De ce Thiandum, je suis la seule dépositaire. Je le lui lègue » (*VC*, p. 77). C'est seulement à cette occasion que tous les lecteurs, aussi bien les wolophones que ceux qui sont uniquement francophones, comprennent le sens du titre.

[220] Beaucoup plus tard, Sembène arrivera jusqu'à accuser les castes nobiliaires, notamment dans la société wolof, d'avoir collaboré avec les systèmes esclavagiste et colonial : Maguèye Kassé et Anna Ridehalgh, « Histoire et traditions dans la création artistique : entretien avec Ousmane Sembène », *French Cultural Studies*, Vol. 6, n° 17, 1995, p. 194-195.

dans la mesure où il conteste un principe qui règle l'ensemble de la société sénégalaise au point de constituer un véritable tabou[221].

Comme elle ne s'efface guère derrière la conscience collective, le fragment en exergue de *Véhi-Ciosane* semble relever plutôt de la « pensée », un genre littéraire et philosophique certes peu codifié, mais présupposant toujours un auteur individuel avec des idées qui se veulent novatrices. L'anticonformisme constitue néanmoins un exercice périlleux, car il risque souvent de s'avérer plutôt « impopulaire » pour un auteur qui aurait l'ambition de se montrer et de se positionner dans le champ littéraire africain comme un écrivain populaire, plutôt que comme un intellectuel : à la fois « écrivain public » et « maître de l'école populaire », comme nous l'avions vu dans l'adaptation filmique de *La Noire de…*, mais susceptible de basculer à tout moment de l'« éveilleur des consciences » au « donneur de leçons »[222], Sembène doit donc faire mine que sa pensée personnelle vienne du peuple lui-même, qu'elle existe déjà, du moins en germe. Dans ce roman, la préexistence de la pensée ne se limite pas à être mise en scène par l'expédient linguistique de l'objectivité énonciative, mais elle se glisse, dès le deuxième chapitre, dans la fiction même :

> Lumineuses surgirent les paroles du sage : « Il naît parfois, dans de plus simples familles, des plus humbles communautés, un enfant qui, en grandissant, élève son nom, le nom de son père, de sa mère, toute sa famille, sa communauté, sa tribu. Plus fréquent, vient au monde dans des communautés de castes dites supérieures, de passé glorieux, un enfant qui, par sa conduite, ternit tout l'héritage de son passé glorieux, éclabousse même la dignité de l'individuel diambur-diambur. » Ceci dit en pensée, [Ngoné War Thiandum] hésitait encore à agir (*VC*, p. 29).

Plus qu'une simple épigraphe autographe, celle de *Véhi-Ciosane* se révèle alors une autocitation par anticipation. Comble ou dissimulation de son immodestie, Sembène se dépossède de sa pensée pour l'attribuer à un « sage », tellement imprécisé que son existence en devient douteuse : à son tour, celui-ci ne s'exprime pas directement dans le roman en tant que personnage, car ses paroles sont rapportées en discours direct à travers les cogitations nocturnes de Ngoné War Thiandum[223]. C'est donc à travers ce procédé polyphonique

---

[221] Voir à ce sujet Penda Mbow, « Démocratie, droits humains et castes au Sénégal », *Journal des Africanistes*, t. 70, f. 1-2, « L'ombre portée de l'esclavage : avatars contemporains de l'oppression sociale » (Roger Botte, dir.), 2000, p. 71-91.

[222] « L'écrivain prolétaire risque ainsi de devenir à son tour un individu privilégié travaillant pour le bien du peuple, un "penseur", chargé d'éclairer les masses », Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures* (1975), Paris, Herman Éditeurs, coll. « Fictions pensantes », 2011, p. 163.

[223] L'auto-épigraphe risque toujours de compromettre l'éthos de l'auteur, mais l'anonymat de cette épigraphe sembénienne apparaît bien plus complexe que le déjà vaste spectre de cas auxquels nous avons l'habitude d'être confrontés : « L'alternative théorique à l'épigraphe allographe, c'est évidemment l'épigraphe autographe, explicitement attribuée à l'épigrapheur lui-même, c'est-à-dire, *grosso modo*, à l'auteur du livre. Je ne connais aucune illustration parfaite de ce type d'auto-épigraphe, qui manquerait lourdement à toute

complexe, impliquant aussi bien le seuil du texte que la fiction, que Sembène feint une circulation préalable de sa propre citation : « seconde main » de lui-même, pour ainsi dire, il a créé cet interdiscours doxal qui lui permet de transcender et de légitimer son œuvre.

IV. L'AUTEUR DANS LA MARGE : ÉVOLUTION DE L'INSTANCE PRÉFACIELLE

Les dédicaces et les épigraphes constituent des manières obliques de se positionner dans le champ littéraire : si leur importance n'est pas négligeable, et tout particulièrement peut-être pour des écrivains au début de leur carrière, force est de constater que leur manière de situer le texte et son auteur est indicielle et dépend d'un travail herméneutique accompli par le lecteur ou le critique. Comparé à ces formes de péritexte, le fonctionnement de ce que Gérard Genette appelle « l'instance préfacielle » est sensiblement différent : commentaire de l'œuvre et discours métalittéraire, elle se rapproche quelque peu du discours savant et « a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture*[224] ». Il nous semble toutefois que, contrairement à ce que prétend une certaine doxa scolaire, s'assurer de la « bonne lecture » consiste moins à donner au lecteur les clés interprétatives du sens de l'œuvre qu'à « prendre résolument position dans le champ littéraire, pour y disputer sa légitimité[225] ». Le discours que le préfacier semble tenir pour l'ensemble des lecteurs dissimule en effet un message qu'il adresse aux autres professionnels du champ (écrivains, éditeurs, critiques, universitaires…) : il s'agit alors de situer l'œuvre dans une perspective diachronique par rapport à l'histoire littéraire et dans une perspective synchronique par rapport aux autres productions contemporaines. Bien entendu, le plus souvent, ces commentaires historiques ou esthétiques des œuvres, auxquels les préfaciers se livrent, obéissent moins aux critères de

modestie. […] Le plus souvent, l'auto-épigraphe est discrètement déguisée, soit, nous l'avons vu, en épigraphe apocryphe ou fictive […], soit en épigraphe anonyme. L'alternative de fait à l'épigraphe allographe est donc l'épigraphe anonyme, c'est-à-dire non attribuée, catégorie factice où se rejoignent des réalités empiriques aussi différentes que l'épigraphe des *Maximes* (que nous attribuons à La Rochefoucault), celle de *l'Esprit des lois* (dont nous savons qu'elle est empruntée à Ovide), celle d'un livre qui porterait en exergue un proverbe bien connu dont nul ne connaîtrait l'auteur, ou Dieu sait quelle autre encore », Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 155.

[224] Gérard Genette, *Seuils, op. cit*., p. 200.

[225] Marie-Pier Luneau et Denis Saint-Amand, « En guise de préface », dans Marie Pier Luneau et Denis Saint-Amand (dir.), *Les Préfaces : formes et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, p. 10.

la vérité philologique qu'à ceux de l'identification d'une posture auctoriale. La préface apparaît alors comme un exercice, voire un artifice, rhétorique complexe qui consiste à parler de soi sans en donner l'impression : il n'est donc pas étonnant que, depuis le XIX^e siècle, nombre d'auteurs s'adonnent à ces discours avec une certaine réticence[226].

Dans ses œuvres, Sembène témoigne également d'une certaine réticence, dont nous pouvons facilement comprendre les causes : nous avons déjà eu l'occasion de montrer sa gêne à l'égard du discours savant sur la littérature et nous savons que ce type de discours, à bien des égards réservé à des lecteurs cultivés, voire à des initiés, s'écarte de son projet esthétique et de son identification posturale d'écrivain populaire. Ainsi, il ne rédige aucune préface jusqu'à son entrée chez Présence Africaine en 1962, une consécration éditoriale qui semble lui conférer l'autorité et la liberté nécessaires pour se positionner dans le champ littéraire et, en même temps, à le structurer. *Le Voltaïque*, son premier recueil publié chez cet éditeur, ne comporte pas de préface à proprement parler, mais plutôt une nouvelle liminaire, « Devant l'histoire », qui, comme nous le verrons, par le biais de la métafiction remplit un certain nombre de fonctions qu'assurent d'habitude les discours d'escorte. En plus de ces réticences initiales, il se montrera aussi réticent dans l'emploi du terme même de « préface » (qui risque d'être perçu comme académique ou érudit), ce qui nous force à privilégier la désignation plus large d'« instance préfacielle » : *L'Harmattan* (1964) est précédé d'un « Avertissement de l'auteur »[227], alors que *Véhi-Ciosane* (1966) est introduit par un texte qui ne comporte pas de titre et qui n'est pas non plus différencié typographiquement du corps de l'œuvre. Constatons, enfin, que « l'ermite des Lettres africaines », comme l'appelle Paulin Joachim en 1966, n'est préfacé par personne, à ses débuts, et que par la suite, quand il sera devenu un romancier et un cinéaste tellement reconnu qu'on commencera à le surnommer l'« Aîné des Anciens », il ne préfacera aucun écrivain et aucun ouvrage, à l'exception du volume d'un illustrateur italien[228].

---

[226] Flaubert fait partie des auteurs qui refusent catégoriquement les préfaces, comme il l'affirme dans une lettre du 1er décembre 1871 à Zola, au sujet de *La Fortune des Rougon* : « Je n'en blâme que la préface. Selon moi elle gâte toute l'œuvre qui est si impartiale et si haute. Vous y dites votre secret, ce qui est trop candide, et vous exprimez votre opinion, chose que, dans ma poétique (à moi), un romancier n'a pas le droit de faire ». Théophile Gautier remarque que « Depuis longtemps l'on se récrie sur l'inutilité des préfaces – et pourtant l'on fait toujours des préfaces ». Nodier écrit une « Préface inutile » (*Les Quatre Talismans*, 1852) et une autre adressée « Au lecteur qui lit les préfaces » (*La Fée aux miettes*, 1932). Exemples cités dans Gérard Genette, *Seuils, op. cit*., p. 232-233.

[227] C'est la désignation la plus fréquente si l'on considère l'« Avertissement de l'auteur » au début du *Dernier de l'empire* (Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1981, p. 6) ou la « Note de l'auteur » au début de *Guelwaar* (Paris, Présence africaine, 1996, p. 9-10).

[228] Voir Ousmane Sembène, « Avant-propos », dans Edoardo Di Muro, *Afrique*, textes et légendes de Jacques Soulilou, Paris, Hatier, coll. « 5 Continents », 1990, p. 7-8.

Loin d'être des simples hasards ou des choix irréfléchis, ces réticences à nommer les « préfaces » par leur nom, à être préfacé par un pair et à préfacer ses pairs apparaissent comme autant d'indices qui montrent le refus de Sembène de se prêter entièrement au jeu des conventions littéraires et, par conséquent, son besoin de cultiver une certaine forme de marginalité au sein du champ. L'étude de l'évolution de l'instance préfacielle au cours de la période 1962-1966 nous permettra d'ailleurs de saisir à quel point cette marginalité, qui s'avère désormais plus discursive que factuelle, constitue un élément fondamental du positionnement auctorial de Sembène.

1. Métafiction et instance préfacielle

La publication de *Voltaïque* en 1962 constitue un tournant dans la carrière d'Ousmane Sembène. Il s'agit du premier ouvrage qu'il publie chez Présence africaine, une maison d'édition qui lui assure un certain prestige en même temps qu'elle l'identifie comme une voix de la littérature « négro-africaine » ; mais il s'agit également du premier ouvrage qu'il fait paraître depuis son retour au Sénégal, après l'indépendance[229]. Dès lors, que l'on considère son nouveau degré de légitimité, les circonstances personnelles ou encore l'évolution du contexte politique, qui réorientent nécessairement la production littéraire de l'écrivain engagé, prolétarien et anticolonialiste, la publication de ce recueil de nouvelles mériterait d'être située dans ce champ littéraire destiné à se renouveler d'un point de vue aussi bien sociologique que discursif. Or *Voltaïque* est le seul ouvrage de la décennie que nous examinons à être dépourvu de tout péritexte (dédicace, épigraphe ou préface), le seul qui, du moins en apparence, se donne au lecteur sans fournir ces outils qui lui permettraient, plus ou moins explicitement, d'interpréter le sens de l'œuvre et de percevoir la posture de l'auteur.

Bien que nous puissions tenir à une typologie rigoureuse qui distingue tantôt formellement tantôt fonctionnellement le texte de ce qui l'entoure, nous ne pouvons pas nous empêcher de constater que la frontière entre le seuil et l'œuvre n'est pas étanche. En analysant la dédicace et l'épigraphe de *Véhi-Ciosane*, nous avons déjà pu remarquer que le péritexte auctorial pouvait apparaître comme un texte autonome (le poème dédicatoire) ou réapparaître dans l'œuvre (la pensée du sage en exergue), mais il arrive également que le

[229] Voir David Murphy, *Sembène : Imaging Alternatives in Film and Fiction*, op. cit., p. 42.

texte fictionnel remplisse ces fonctions de commentaire, de contextualisation et de positionnement qui seraient *a priori* assurées par le paratexte. Dans le cas de *Voltaïque*, il faudrait s'intéresser à la nouvelle liminaire « Devant l'histoire », bien que la critique ait tendance à la négliger, sans doute parce qu'elle n'est guère représentative de l'ensemble recueil. L'intrigue, s'il en est, se déroule à l'entrée du cinéma Le Mali, avant la projection de *Samson et Dalida*, un péplum hollywoodien de 1949. Dans la file d'attente, trois amis observent les gens autour — une famille polygame et un couple habillé à l'européenne — et commentent leurs chicanes : l'un pense voir un film arabe ou hindou, un autre préférerait voir « le "Ballet-Africain" à la maison des jeunes », sa femme tient à voir le film considérant que le théâtre « est pour les Blancs », et les trois amis préféreront finalement l'exhibition d'un « koratiste Toucouleur ».

Le sujet de « Devant l'histoire » apparaît bien plus gratuit que les sujets qu'abordent d'autres nouvelles du recueil : l'esclavage (« Le Voltaïque »), l'aliénation (« La Noire de… »), le mariage forcé (« Lettres de France »), les violences conjugales (« Souleymane ») ou la gentrification (« Un amour de la "Rue Sablonneuse" ») pour n'en citer que quelques-uns. Au-delà du choix du sujet, son traitement laisse également une impression d'inconsistance narrative, car le narrateur s'attarde sur la description du décor dakarois[230] et des habits des personnages[231], mais ceux-ci ne sont pas étudiés psychologiquement et leurs actions sont à peine juxtaposées : dépourvu d'intrigue et de psychologie, le récit se limite donc à enregistrer la scène de l'extérieur, ce qui n'est pas sans rappeler la technique du roman behavioriste, le style du Nouveau roman ou encore le langage du dispositif cinématographique, que Sembène a étudié à Moscou environ un an avant la parution du recueil.

Comme le remarque déjà David Murphy[232], l'inconsistance dramatique de la nouvelle s'explique par le fait que l'intérêt de son développement réside moins dans les

[230] « À la lisière du halot lumineux, s'alignaient les petites tables des marchands et des marchandes de denrées ; des prostituées déambulaient, l'air était frais, moins torride que la veille. De temps en temps, un vent venu du quartier apportait avec lui l'effluve nauséabond des matières en décomposition » (*V*, p. 7).

[231] « Le couple vêtu à l'européenne débarqua de la voiture : l'homme portait un complet de tergal ; les plis de son pantalon étaient bien marqués droits, ses chaussures luisaient dans la nuit, sa chemise en nylon de nuance crème avait perdu toute teinte, sa cravate était sobre. […] La femme, elle, une jeune avec un visage d'âge incertain, avait les épaules nues, des épaules racées, en harmonie avec son maintien, et négligemment, elle y maintenait un châle blanc en laine et en soie ; sa chevelure était décrêpée, et coiffée à la "gonflant" ; à ses oreilles pendaient deux anneaux, sa jupe en forme de cloche s'arrêtait aux genoux » (*V*, p. 8-9).

[232] « L'intérêt dramatique du passage réside en ce que Sembène joue sur le double sens du mot *histoire* afin d'amener le lecteur à réfléchir sur les relations entre *récit* et *histoire* : que sera l'avenir de l'Afrique et qui va raconter son histoire ? », Davis Murphy, « Un autre monde est possible : création et résistance dans l'œuvre

actions des personnages que dans l'explicitation progressive de la syllepse du mot « histoire », qui renvoie au film à l'affiche, à la scénette urbaine et aux événements historiques. La comparaison qui conclut la nouvelle permet de dénouer cette polysémie :

> — Ce qui s'est passé ?... Oh ! C'est fini. Ils ont perdu l'équilibre…
> — C'est comme dans le pays. Il n'y a plus d'équilibre… On va voir ce film ?
> — Si on allait voir le koratiste Toucouleur… Ça changerait un peu.
> — Changer de pays ou d'épouse ne résout aucun problème… si les gens pensent de la même façon… Je me demande ce que va faire Abdoulaye ?...
> — On rentre ou non ? redemanda l'autre.
> Ils regardèrent l'affiche… puis tous trois de concert entonnèrent en sifflotant l'air de « Soundiata »… et s'éloignèrent (*V*, p. 13).

Or la syllepse du mot « histoire » invite également le lecteur à réfléchir de manière métalittéraire au récit lui-même, qui souhaiterait rendre compte de ce déséquilibre. Dès lors, l'adverbe « devant » peut, à son tour, être interprété comme une syllepse, tantôt au sens de « face à » tantôt au sens de « en tête, avant, au préalable ». Fiction exemplaire des mutations sociohistoriques du Sénégal indépendant, narration dont l'apparente banalité ne sert qu'à mieux l'ancrer dans le vécu quotidien du lectorat africain, cette nouvelle liminaire semble ainsi décaler et dissimuler dans l'espace déjà fictionnel du recueil les fonctions typiques du discours préfaciel, dont la plus importante « consiste en une interprétation du texte par l'auteur, ou, si l'on préfère, en une déclaration d'intention[233] ».

Dans cette perspective, la « perte de l'équilibre » apparaît comme le fil rouge d'un recueil qui présente une grande hétérogénéité thématique et énonciative, les différentes histoires constituant alors autant d'illustrations particulières de ce phénomène global et englobant[234]. D'autres éléments de « Devant l'histoire » semblent justifier à la fois le sujet et la forme du recueil : par cette conclusion laissée en suspens, Sembène met en scène la nécessité d'un état des lieux de la sclérose postcoloniale, qu'illustrent de manière quelque peu caricaturale la famille polygame et le couple « vêtu à l'européenne ». Il s'ensuit que cet objectif ne peut être atteint qu'en écrivant un recueil de nouvelles, une œuvre plus apte que le roman à accueillir une telle diversité, mais aussi un genre plus lâche que la légende ou le

d'Ousmane Sembène », *Présence francophone*, n° 71, « Ousmane Sembène, cinéaste » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2008, p. 47.

[233] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 224.

[234] Pour éviter l'impression de fatras, la préface d'un recueil éclectique énonce une idée unitaire qui peut être aussi bien un projet d'écriture établi en amont qu'une vision *a posteriori* de l'ensemble : « Un thème de valorisation propre, pour une raison évidente, aux préfaces de recueils (de poèmes, de nouvelles, d'essais) consiste à montrer l'unité, formelle ou plus souvent thématique, de ce qui risque *a priori* d'apparaître comme un ramassis factice et contingent, déterminé avant tout par le besoin bien naturel et le désir bien légitime de vider un tiroir », *ibid*., p. 204.

conte traditionnels, déjà pratiqués par Birago Diop, Bernard Dadié et Ousmane Socé : la nouvelle s'avère donc un genre en mesure de faire dialoguer la tradition orale africaine et la tradition occidentale, à l'image de cette culture métissée à jamais dont témoignent les allusions aux modes vestimentaires, aux cinémas hollywoodien, arabe et indien, au ballet-africain, au koratiste et à l'épopée de Soundiata Keïta[235]. Enfin, il ne faudrait pas exclure de la liste des fonctions assurées par « Devant l'histoire », celle qui consiste à justifier la véridicité du récit, dont la preuve serait donnée par le style même plutôt que par des propos : en effet, si la description des types humains, de la lumière, de la chaleur et des odeurs de Dakar nous renvoie l'image d'un auteur qui aurait une connaissance endogène de l'Afrique, le ton neutre du narrateur, sa « disparition élocutoire », suggère en revanche un regard objectif sur les événements. Par ces choix stylistiques et par le refus même de rédiger une véritable préface, Sembène parvient à respecter cette contrainte rhétorique qui consiste à montrer un éthos modeste, forme de *captatio benevolentiae*[236] qui s'impose à cet exorde qui n'est pas seulement celui du recueil, mais aussi celui de la nouvelle phase de carrière littéraire du romancier.

2. Posture et histoire littéraire

Bien que l'on puisse reconnaître dans « Devant l'histoire » certaines des fonctions qu'assure le discours préfaciel, il faudra attendre la deuxième publication chez Présence Africaine, *L'Harmattan* (1964), pour que Sembène rédige sa première préface, tout en privilégiant le synonyme plus pragmatique d'« Avertissement de l'auteur ». Dès le premier paragraphe, on peut constater à quel point le discours préfaciel consiste pour Sembène,

[235] Sans parler de fonction préfacielle, Murphy se penche à juste titre sur le caractère métafictionnel de cette nouvelle et montre que Sembène dépasse, aussi bien dans l'observation de la nouvelle société sénégalaise que dans sa propre œuvre, la dichotomie sur laquelle se fondait la Négritude, qui opposait la culture négro-africaine à la culture occidentale : David Murphy, *Sembène : Imaging Alternatives in Film and Fiction*, *op. cit*., p. 44-45. Voir au sujet du genre de la nouvelle dans la littérature africaine d'expression française l'article de Damien Bede, « La nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », *Présence Africaine*, n° 167-168, 2003, p. 312-322.

[236] Genette considère qu'une préface est un exercice bien incommode, car il s'agit « de *valoriser le texte* sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement trop visible, de son auteur » : la manière la plus simple et la plus fréquente de contourner ce piège consiste à « valoriser le *sujet*, quitte à plaider plus ou moins sincèrement l'insuffisance de son *traitement* » : Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 201. Dans le cas de *Voltaïque*, dont la nouvelle liminaire ne constitue pas une préface au sens strict, Sembène valorise le sujet en le mettant en scène d'emblée et en le faisant parler de lui-même, tout en renonçant aux artifices narratifs et stylistiques dont ferait étalage le bon narrateur.

comme pour tout auteur, à s'insérer dans les tensions qui animent le champ pour s'attribuer une position, sous couvert d'examiner l'histoire littéraire :

> *Je ne fais pas la théorie du roman africain. Je me souviens pourtant que jadis, dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village, mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrait, déposait devant tous, sous l'arbre du palabre, les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement : rester au plus près du réel et du peuple* (*H*, p. 9).

La première phrase, une négation — « Je ne fais pas la théorie du roman africain » —, est doublement révélatrice de la stratégie posturale de Sembène. D'abord, parce qu'il s'agit d'une prétérition : s'il ne propose pas une véritable théorisation, il énonce tout de même les deux pôles d'une démonstration implicite, à savoir le fonctionnement de la littérature orale et le but de sa propre production, en omettant en revanche l'illustration de ce que font les écrivains dont il prétend se différencier. Ensuite, parce que la négation ne doit pas être considérée seulement comme une négation descriptive, mais surtout comme une négation polémique, qui réagit moins à un énoncé effectif et identifiable qu'à des attentes conventionnelles et plus précisément à d'autres intellectuels qui auraient tenté de théoriser la littérature africaine[237] : à cet égard, il est difficile de ne pas songer à l'imposant paratexte senghorien. La prétérition et la valeur polémique de cette négation agissent de manière conjointe sur la construction de l'éthos de l'auteur : celui-ci affirme en effet son dédain pour le travail de théorisation, que l'on associe volontiers au pédantisme d'une élite cultivée, mais il montre une capacité d'intuition qui relève de l'observation empirique (« je me souviens ») et du bon sens, dont aurait pu faire preuve tout spectateur assistant à la performance d'un griot. Enfin, l'ambiguïté de l'adverbe « pourtant », à la fois concessif et adversatif, permet de suggérer la nécessité de s'exprimer, en dépit de sa réticence à théoriser, et il indique, par la même occasion, que les efforts théoriques plus académiques que d'autres ont pu conduire ont cependant oublié, voire dissimulé, un aspect fondamental de la pratique du griot, que Sembène aurait en revanche cerné et, surtout, appliqué dans « [s]on travail ».

[237] La distinction entre négation descriptive et négation polémique est désormais communément admise par les grammairiens, bien que l'analyse des occurrences prenne toujours en compte l'environnement cotextuel et contextuel : voir notamment Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009 [1994], p. 716-718. Quant à la valeur polyphonique de la négation polémique, Oswald Ducrot précisait déjà que « le locuteur de "Pierre n'est pas intelligent", en s'assimilant à l'énonciateur E_2 du refus, s'oppose non pas à un *locuteur*, mais à un *énonciateur* E_1 qu'il met en scène dans son discours même et qui peut n'être assimilé à l'auteur d'aucun discours effectif. L'attitude positive à laquelle le locuteur s'oppose est interne au discours dans lequel elle est contestée », Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » (1982), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 217-218.

Dans ce paragraphe, le romancier sénégalais reprend l'idée de la « nouvelle littérature progressiste », dont il avait déjà parlé à Tachkent et qui reposerait essentiellement sur la récupération de la tradition orale, définie « active, populaire et utilitaire ». Force est de constater, néanmoins, que dans l'avertissement de *L'Harmattan*, encore plus peut-être qu'à l'occasion du congrès de 1958, la définition du griot n'est pas seulement partielle et partiale, mais véritablement instrumentale. Sans entrer dans les détails du support, de la langue ou du statut institutionnel et même légal qui différencient radicalement un griot d'un auteur au sens contemporain du terme, il faut considérer que, comme le souligne Alioune Tine, « dans la tradition orale, un consensus se réalise souvent entre le griot et l'auditoire à propos du contenu sémantique et idéologique du texte : le griot ayant pour fonction de dire et de réciter la tradition orale et l'auditoire de l'entériner[238] ». En d'autres termes, si le griot constitue un « élément dynamique de sa tribu », c'est parce qu'il ravive la mémoire de la société dans laquelle il s'exprime, et non parce qu'il en propose une interprétation dissidente et anticonformiste : or, dans la fresque historique de *L'Harmattan*, Sembène s'exprime contre le Référendum constitutionnel du 28 septembre 1958, alors qu'au Sénégal 97 % des votes avaient été favorables à la constitution de la Communauté française[239]. Il s'ensuit qu'avec un tel roman il peut peut-être se croire « au plus près du réel », il ne sera certainement pas « au plus près […] du peuple ».

Nous pouvons donc en conclure que l'œuvre de Sembène ne ressemble en rien à celle d'un griot ni d'un point de vue contextuel, ni pour ses aspects formels ni au vu des objectifs politiques qu'il poursuit : il s'agit, pour reprendre les termes de Christiane Ndiaye, d'*une construction*, d'une convention discursive[240]. Si le romancier se compare à cette institution

[238] Alioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence Africaine*, n° 133-134, 1985, p. 112.

[239] Il faut préciser que seule la Guinée de Sékou Touré s'exprime contre le Référendum à 96%. En dépit de quelques réticences initiales, à la suite des discours de De Gaulle à Antananarivo et à Brazzaville, au Sénégal, comme d'ailleurs dans les autres territoires de l'ancienne AOF et de l'ancienne AEF, Senghor présente en revanche la Communauté française comme un premier pas vers l'indépendance. Dès le mois de novembre, en effet, l'Assemblée territoriale sénégalaise, où le parti senghorien était largement majoritaire, choisit de devenir un État autonome : voir Daniel Delas, *Léopold Sédar Senghor : le maître de langue, op. cit*., p. 222-223. Il serait, dès lors, trompeur de schématiser l'opposition entre le « non » et le « oui » comme une opposition entre indépendantistes et anti-indépendantistes.

[240] Ch. Ndiaye ne conteste pas ces propos de Sembène, qui représente un classique de la littérature africaine et qu'elle recontextualise avec indulgence, mais elle souligne un problème important auquel le romancier sénégalais n'échappe pas entièrement : « Si l'on est passé d'une conception dix-neuvièmiste du roman à une lecture qui valorise l'oralité, il faut aujourd'hui mieux définir cette oralité qui n'est pas, en ce qui concerne l'orientation critique, sans impliquer des choix d'ordre idéologique. […] Où se situent précisément les lieux de conjonction entre l'oral et l'écrit ? Cependant, un fait a été établi par la théorie et s'avère actuellement incontournable : africaine ou occidentale, traditionnelle ou moderne, cette "oralité" est certainement une *construction*, une convention discursive (des genres littéraires et d'autres discours sociaux) et il reste à la

de la tradition orale, c'est en effet d'une part pour capter la bienveillance du lecteur, en mettant sous l'égide d'une énonciation qui ne prête pas à controverse un sujet fâcheux, de l'autre pour s'opposer au monopole et à la conception de la tradition qu'avait imposés la Négritude, en proposant une vision moins irénique de « cette Afrique qui passe pour classique ».

En dépit de l'importante, quoiqu'artificielle, prise de position de ce paragraphe, dans le reste de la préface, Sembène ne cherche pas à justifier ou à expliquer davantage la comparaison : il enchevêtre plutôt deux arguments. D'une part, une réflexion sur la vraisemblance de ses personnages romanesques, à la fois véridiques et fictionnels, et pourrait-on dire en reprenant un lieu commun littéraire « plus vrais que le vrai », ce qui permet à l'auteur de se protéger des correspondances avec des personnes réelles[241] et de revendiquer indirectement son talent créateur, sans pour autant restreindre l'œuvre à la pure fiction :

> *J'avertis que je ne tente ni œuvre d'historien, ni œuvre de chroniqueur. Les hommes, les femmes et les enfants évoqués en ces pages sont nés de ma plume et des faits que j'interprète. « Je n'aime pas les héros, ils meurent jeunes » ; ceux-ci n'en sont pas. Les personnages sont mes enfants. Pour vous, des compagnons, avec nos défauts, nos ambitions, nos désirs et nos rêves pour l'avenir.*
> *Je revendique toute la responsabilité de l'œuvre* (*H*, p. 10).

De l'autre, Sembène expose les contextes de la genèse du roman. Il insiste notamment sur le fait que les événements historiques récents l'ont arraché à ses autres projets artistiques[242] :

> *L'idée du roman naquit du référendum – 28 septembre 1958. À l'époque j'avais en chantier* Dombaye*. Cent années d'une famille sénégalaise. De Faidherbe à nos jours.* Dombaye *s'en trouva affecté. Le présent l'emporta sur le passé – pour un temps. Dès la genèse de* L'Harmattan*, les personnages, contrairement aux personnages de mes autres ouvrages, m'imposèrent leur caractère, se rebellèrent à mon contrôle, réclamant*

---

critique littéraire à mieux saisir les différentes modalités de cette construction complexe et mouvante », Christiane Ndiaye, « De l'écrit à l'oral : la transmission des classiques du roman africain », *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, « La littérature africaine et ses discours critiques » (Josias Semujanga, dir.), 2001, p. 61.

[241] On connaît, bien entendu, le double effet de ce genre de remarques, que nous retrouverons par ailleurs dans l'« Avertissement de l'auteur » du *Dernier de l'Empire* (Paris, L'Harmattan, 1981) : « […] dès l'origine la dénégation de "toute ressemblance" a pour double fonction de protéger l'auteur contre les éventuelles conséquences des "applications" et de lancer les lecteurs, immanquablement, à leur recherche », Gérard Genette, *Seuils, op. cit*., p. 221.

[242] En contextualisant la genèse de *L'Harmattan*, Sembène mentionne la saga familiale de *Dombaye*, mais il annonce également des projets à venir : « *Les deux premiers volets sont prêts. Le tome I, "Référendum", couvre cette époque. Le tome II, "Compagnes d'Idéaux", de 1958 à 1963, et le troisième volet talonnera notre situation actuelle. J'espère que mes autres activités me laisseront la main libre pour m'y atteler* » (*H*, p. 10). En réalité, ce vaste chantier, *Dombaye* et les deux tomes annoncés de *L'Harmattan*, ne verra jamais le jour : pourtant, la réédition de 1980 mentionne encore « *L'Harmattan*, livre II – *Compagnes d'Idéaux* » et *Dombaye* parmi les titres « à paraître », aux côtés du *Dernier de l'Empire* (Paris, L'Harmattan, 1981) et de *Taaw*, qui sera publié, précédé de *Niiwam*, chez Présence africaine en 1987. Ce n'est qu'à partir de cette date que *L'Harmattan* est considéré comme un tome unique et perd la mention « *Référendum* ».

> *une grande étendue, une dimension à la mesure de l'unification de certains États* (*H*, p. 9).

Il précise également que son écriture, au vu de son ambition panafricaine, fait suite à un véritable travail d'enquête mené dans plusieurs pays africains afin de collecter des récits de première main et de comprendre les diversités culturelles propres à chaque région, selon ce principe de l'*autopsie* (« voir soi-même »), bien connu depuis Hérodote, qu'il ne manquera pas de revendiquer deux ans plus tard pour se distinguer d'autres auteurs africains[243] :

> *Afin de mieux voir, saisir ce dont je dois parler, me voici sur les sentiers africains, à dos de chameau, en pirogue, en bateau, en auto et à pied pendant six mois. […] Qu'il me soit permis, enfin, de remercier toutes celles et ceux qui, tout au long de mon voyage à travers l'Afrique occidentale et équatoriale, m'ont apporté leur aide inestimable* (*H*, p. 10).

Ces deux derniers points, la réaction face à l'appel de l'Histoire et les pérégrinations à travers l'Afrique, permettent alors à Sembène de définir sa posture d'écrivain et de poursuivre, en sourdine, l'analogie initiale : comme le griot avait été « l'élément dynamique de sa tribu, clan, village » dans la société traditionnelle, l'écrivain a maintenant le potentiel de devenir l'élément dynamique de tout un continent.

3. Réajustement postural et affirmation auctoriale

Le rôle de l'écrivain populaire s'avère souvent bien inconfortable : consensuel, il dessert le peuple, mais en se montrant anticonformiste il risque de s'aliéner toutes ses sympathies. Certes, l'équilibre est difficile à trouver, mais se réclamer de la tradition orale des griots, tout en leur conférant une valeur progressiste, paraît un choix postural maladroit, du moins en 1964. Bien sûr, nous savons désormais que Sembène avait déjà commencé à exposer cette thèse depuis le Congrès de Tachkent en 1958, mais il faut considérer qu'une conception similaire de l'influence de la tradition sur les productions contemporaines était déjà partagée par plusieurs auteurs, au moins depuis les années 1940, et même dans des genres divers, si l'on considère *Les Contes d'Ahmadou Koumba* (1947) de Birago Diop pour

[243] Lors de son premier entretien en tant qu'écrivain, la connaissance empirique de l'Afrique prime sur la qualité narrative et linguistique sur sa prose, et devient un élément de démarcation : « Aujourd'hui, ce jeune homme qui n'a pas encore percé toutes ses dents, exprimé toutes ses possibilités, observe que s'il y a des écrivains de sa race plus doués que lui, plus outillés intellectuellement et qui manient mieux que lui la langue française, aucun d'entre eux ne connaît aussi bien que lui la réalité africaine. Et il n'est que de lire ses recueils de nouvelles glanées aux quatre points du continent pour lui rendre cette justice », Ousmane Sembène, « Les Lettres africaines sont bien parties […] », *art. cit.*, p. 47.

la fiction ou *Vie et enseignement de Tierno Bokar : le Sage de Bandiagara* (1957) d'Amadou Hampâté Bâ pour l'essai philosophique. De nombreux intellectuels s'étaient en effet exprimés d'une voix unanime, à ce sujet, lors du Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, organisé par Présence africaine, sous la direction d'Alioune Diop, à Rome au printemps 1959. La « Résolution concernant la littérature », à la fin du volume des actes du congrès, considère en effet la tradition orale comme le socle, quoique temporairement fragilisé par le contact avec l'Occident, de toute production littéraire africaine écrite à venir :

> *La confrontation de ces cultures traditionnelles avec les formes de la culture occidentale, dans le contexte malsain et le plus souvent barbare de la colonisation.*
>
> *Cette confrontation a marqué dans la plupart des cas un arrêt et une dégénérescence culturelle. Elle a entraîné, pour les pays à peuplement africain, une longue période de silence et de dépersonnalisation.*
>
> *Ce contact a aussi déterminé de nouvelles structures au sein des littératures traditionnelles, dans la mesure où de nos jours toute culture est touchée par les autres cultures, dans un sens bénéfique ou non.*
>
> *Il y a lieu d'étudier ces structures nouvelles, d'aider à leur prise de conscience ; de s'attacher ainsi au passage des littératures orales à un stade de littérature écrite, sans dénaturer pour autant les caractères et l'éthique de ces littératures*[244].

Enfin, Léopold Sédar Senghor avait préfacé en 1958 *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* et ce texte, comme nous le verrons dans la prochaine partie consacrée à l'étude du paratexte senghorien, ne se limite pas à expliquer la manière dont, « *en disciple fidèle d'Amadou, fils de Koumba, [Birago Diop] renoue avec la tradition et ressuscite la fable et les contes anciens. Dans leur esprit et dans leur style* » : loin de se borner à cette fonction de parrainage intellectuel, la préface a une ambition illustrative et fondatrice pour la littérature négro-africaine d'expression française tout entière. Au-delà des arguments que le texte développe, son rôle de « manifeste poétique » apparaît dans le fait que Senghor se soucie de lui offrir la plus grande visibilité en multipliant les circonstances éditoriales, ce qui montre par ailleurs le degré d'autonomie que peuvent avoir certains discours préfaciels d'envergure[245]. Le texte apparaît d'abord dans le premier numéro de 1958 de la revue *Présence africaine* pour annoncer la publication de l'ouvrage encore sous presse[246], puis la

[244] AA.VV., « Résolution concernant la littérature », *Présence Africaine*, n° 24-25 (numéro spécial), « Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs (Rome : 26 mars – 1er avril 1959) », 1959, p. 387.
[245] Sans mentionner le cas de la préface senghorienne, Genette examine cette question dans la section « Lieu » du chapitre qu'il consacre à l'instance préfacielle : voir Gérard Genette, *Seuils, op. cit*., p. 175-176.
[246] Léopold Sédar Senghor, « Les nouveaux contes d'Amadou Koumba », *Présence africaine*, n° 18-19, 1958, p. 208-2016.

même année en tête du recueil de contes[247] et enfin, en 1964, dans le premier volume de la série *Liberté*[248].

Sans doute l'analogie avec le griot permet-elle à Sembène de « fabriquer de la différence », pour reprendre un terme de Pascale Casanova, par rapport à la tradition occidentale. Force est de constater, néanmoins, que si elle lui permet de s'ancrer solidement dans ce champ émergent que constitue la littérature africaine, cette analogie ne lui permet pas de se différencier suffisamment des autres agents de ce même champ, et notamment de la Négritude : bien au contraire, elle risque de l'homologuer. Au vu de cette mise en perspective de l'avertissement de *L'Harmattan*, le texte qui précède, en guise de préface, *Véhi-Ciosane*, rédigé vers la fin de l'année 1965, doit être considéré comme une tentative de repositionnement dans le champ, un réajustement postural qui consiste à redéfinir son travail et à nommer ses antagonistes.

Contrairement à la mémoire collective que souhaite raviver *L'Harmattan*, quoique de manière polémique, *Véhi-Ciosane*, comme le laisse entendre le premier paragraphe de sa préface, se confronte à un tabou : à la lecture du roman, on découvrira qu'il s'agit du tabou universel de l'inceste, et que par celui-ci, comme l'annonce l'épigraphe, c'est aussi le tabou des castes, propre à plusieurs sociétés ouest-africaines, qui sera mis en cause. Loin de représenter un simple « élément dynamique » de sa société, l'écrivain se montre ici, ouvertement, dans son rôle contestataire :

> Pendant des années, je me suis entretenu avec quelques-uns d'entre vous : AFRICAINS. Certes, vous étiez d'accord sur ce point : « N'écris pas cette histoire. » Vous argumentiez que ce serait jeter l'opprobre sur NOUS, LA RACE NOIRE. Mieux, ajoutiez-vous, les détracteurs de la CIVILISATION NEGRO-AFRICAINE allaient s'en emparer, et…, et…, et… pour en jeter l'opprobre (*VC*, p. 15).

Nous retrouvons dans ce paragraphe certains des propos que Sembène tiendra en 1969 lors du Festival panafricain d'Alger, quand il sera interviewé par Tahar Ben Jelloun, alors rédacteur de la revue marocaine *Souffles* : d'une part, l'idée que le rôle politique de l'artiste se concrétise par le biais d'une « dénonciation perpétuelle » ; de l'autre la nécessité, pour les artistes africains, qui s'expriment désormais dans des États politiquement indépendants, de ne plus se soucier du regard de l'Occident[249]. Le fait de recadrer les intérêts des artistes comporte des enjeux considérables : dès lors que l'Afrique est étudiée à travers des

[247] Léopold Sédar Senghor, « Préface », dans Birago Diop, *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1961 [1958], p. 7-23.
[248] Léopold Sédar Senghor, « D'Amadou-Koumba à Birago Diop » (*L1*, p. 241-251).
[249] Ousmane Sembène, « Entretien avec Ousmane Sembène », propos recueillis par Tahar Ben Jelloun, *Souffles*, n° 16-17, 1969-1970, p. 50-51.

paramètres endogènes et non par opposition à une « altérité », on s'intéresse moins à son unité historique et culturelle qu'à ses différences régionales, à ses disparités sociales et à ses conflits internes :

> Je sais également, et vous aussi, que, dans le passé comme dans le présent, il y eut chez nous beaucoup d'actions héroïques anonymes. Mais tout n'a pas été héroïsme chez nous. Or, parfois, pour saisir le tout d'une époque, il est bon de se pénétrer de certaines choses, faits, conduites. Car ceux-ci nous aident à descendre dans l'HOMME, dans sa chute, et nous permettent de mesurer l'étendue du ravage (*VC*, p. 16).

Se débarrasser du « regard de l'autre » signifie acquérir un regard à la fois lucide et intransigeant. En faisant cela, Sembène oblitère par conséquent le concept de « race » :

> Mais quand cesserons-nous de recevoir, d'approuver nos conduites, non en fonction de NOTRE MOI D'HOMME, mais de la couleur des autres. Certes la solidarité raciale existe, mais elle est suggestive. Cela est si vrai que la solidarité raciale n'a pas empêché les assassinats, les détentions illégales, les emprisonnements politiques des dynasties régnantes d'aujourd'hui en Afrique noire (*VC*, p. 15).

Oblitérer le concept de « race » signifie à son tour mettre à mal l'idée principale sur laquelle s'était bâtie la Négritude, que Sembène conteste dans cette préface avec une fermeté encore inouïe dans l'espace francophone[250] :

> La débilité de l'HOMME DE CHEZ NOUS — qu'on nomme notre AFRICANITE, notre NEGRITUDE, — et qui, au lieu de favoriser l'assujettissement de la nature par les sciences, maintient l'oppression, développe la vénalité, le népotisme, la gabegie et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas instincts de l'homme — que l'un de nous le crie avant de mourir — est la grande tare de notre époque (*VC*, p. 16).

À travers la préface de *Véhi-Ciosane*, Sembène opère un véritable repositionnement qui comporte par la même occasion une redéfinition du statut de l'écrivain populaire : au lieu de proclamer sa dette à l'égard de la tradition, il affirme désormais son auctorialité, tout en esquivant les dangers qui le guettent. Nous remarquerons, en effet, que, en oblitérant le concept de « race » et en attaquant la Négritude, Sembène ne déploie pas véritablement des arguments intellectuels et encore moins littéraires : les emprisonnements politiques, l'oppression, la vénalité, le népotisme et la gabegie sont en effet autant d'arguments politiques qui visent à dénoncer les fausses promesses des indépendances. Dès lors, en

[250] Au Congrès des écrivains africains organisé en juin 1962 à l'Université de Makerere de Kampala (Ouganda), le dramaturge nigérian Wole Soyinka avait prononcé une célèbre maxime : « *A tiger does not proclaim his tigritude, he pounce*s ! » (« Un tigre n'affirme pas sa tigritude, il bondit ! »). Senghor répondra par ailleurs à Soyinka au colloque sur la Négritude organisé à Dakar du 12 au 18 avril 1971 : « Le débat n'est donc pas entre "négritude" et "tigritude", […] car il s'agit d'un nègre, il ne peut, en étant soi, qu'exprimer "sa manière d'être nègre". Tant il est vrai que le zèbre ne peut se défaire de ses zébrures ni le tigre de sa tigritude, et qu'on ne dépasse ses déterminations ethniques et historiques – ce qui est le propre de l'artiste – qu'en allant dans leur sens », Léopold Sédar Senghor, « Problématique de la Négritude », *Présence Africaine*, n° 78, 1971, p. 17.

employant ces arguments qui sortent du champ discursif de la littérature, Sembène suggère *mutatis mutandis* que sa posture d'écrivain, désormais ouvertement anticonformiste, ne sert pas à accabler le peuple : il le libère au contraire du joug des mensonges d'une classe politique qui se serait imposée en instrumentalisant des notions intellectuelles, rétrogrades et défaillantes pour l'Afrique contemporaine. L'enjeu véritable de cette préface sembénienne, c'est donc de se montrer « solitaire et solidaire », comme l'aurait dit Camus[251], d'expliquer à son lectorat qu'aller à l'encontre du consensus populaire ne signifie pas le dénaturer. Il s'agit plutôt, selon la formule de Blandine Stephenson, d'une « opposition homéopathique[252] » : c'est sans doute pour cette raison que le romancier tient à conclure ce texte en l'inscrivant dans un espace-temps wolof, qui lui fait privilégier la mention « Ndakaru, Gamu 1965 » (*VC*, p. 17) à sa traduction française, « Dakar, octobre/novembre 1965 »[253].

Bien qu'il soit constitué essentiellement de dédicaces, d'épigraphes et de préfaces, l'étude du paratexte de la première décennie de la carrière artistique de Sembène nous montre un écrivain qui hésite et qui cherche à s'attribuer une place dans le champ littéraire, place qui ne peut être effective que si elle est reconnue de la part du public. Du positionnement oblique de la dédicace à la mère analphabète dans *Le Docker noir* (1956) à l'affirmation auctoriale de *Véhi-Ciosane* (1965), le développement progressif du paratexte et la transformation de la communication qu'il entretient avec son public semblent aller de pair et contribuent à désigner la position de Sembène dans le champ littéraire.

À ce sujet, nous pouvons conclure que le romancier sénégalais tend à se marginaliser par le discours au fur et à mesure qu'il conquiert le centre éditorial : loin de l'entraver, c'est bien la revendication de sa marginalité qui permet son affirmation auctoriale. Nous pouvons enfin nous demander si cette évolution de Sembène, qui se démarque progressivement non seulement des écrivains occidentaux, mais aussi d'autres écrivains africains, n'est pas le signe d'une autonomisation du champ littéraire africain d'expression française qui, par le

[251] Voir Albert Camus, « Jonas ou l'artiste au travail », dans *L'Exil et le royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1957], p. 139.
[252] Voir Blandine Stephenson, « Sembène écrivain : l'opposition homéopathique », *Africultures*, n° 76, « Sembène Ousmane (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2008, p. 110-116.
[253] Cette mention se trouve aussi à la fin du roman (*VC*, p. 109).

fait de s'émanciper, du moins du point de vue discursif, du champ littéraire français, fait apparaître de nouvelles tensions en son sein et constitue son propre « champ de luttes[254] ».

[254] Voir notamment la section « Structure et changement : luttes internes et révolution permanente » dans Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit*., p. 392-398.

Chapitre 2

Léopold Sédar Senghor :
Une autre configuration de l'intellectuel total

Le 5 mars 1975, Ousmane Sembène est invité à l'Université de l'Indiana à Bloomington : à l'occasion de la sixième conférence annuelle à la mémoire de l'anthropologue Hans Wolff, il prononce un discours qui constitue sans doute l'une des interventions les plus développées du romancier et cinéaste sénégalais, « L'Homme est culture ». Paru aux États-Unis en 1979 dans une édition bilingue, le texte de cette allocution bénéficie d'une circulation assez limitée aussi bien en Europe qu'en Afrique : il constitue néanmoins une prise de position forte sur l'art négro-africain. La première partie ne surprend guère, car Sembène revient sur la dimension fonctionnelle, collective et sacrée de l'art dans les cultures de l'Afrique de l'Ouest : bien qu'il l'aborde dans ses propres termes et en évitant soigneusement toute tentation d'exotisme, on sait à quel point ce thème avait déjà été vulgarisé par le court métrage *Les Statues meurent aussi* d'Alain Resnais[1]. Sembène poursuit en analysant la survivance de cet art, en dépit des siècles d'esclavage et de colonisation, afin de montrer le rôle qu'il joue dans les sociétés africaines contemporaines, mais surtout dans l'esprit des individus qui vivent dans le contexte postcolonial :

> La culture négro-africaine, si elle a perdu sa prédominance sur le fait social, reste le reflet organique de l'ensemble de la communauté. Atrophiée par la conquête, réduite à l'état de refuge pour la masse, elle va être un rempart face à la dévastation causée par

[1] Initialement, la réalisation du court métrage a été commandée par Présence Africaine à Chris Marker, qui sollicite Alain Resnais et Ghislain Cloquet. Le film est censuré à sa sortie en 1953 et l'interdiction n'est levée par le ministre de l'Information Alain Peyrefitte que onze ans plus tard, en 1964.

> les cultures importées. Restée pour un temps expression passive, elle continue à maintenir, alimenter, régénérer les communautés : c'est le refus de la dépersonnalisation chez les négro-africains.
>
> Pour affronter le système colonial et ses corollaires, on ne dispose que d'une seule arme : la culture. Mais quelle culture ? L'ancienne ? Celle qui depuis des siècles dort sous la cendre des feux étouffés par les colonisateurs ? On ramasse les débris, les déchets, les reliques qui expriment les générations déportées, les vaincus, les disparus. Ces lambeaux de culture vont servir à encourager et soutenir ceux qui refusent l'assujettissement. Si l'on ne taille plus le bois comme avant, si l'on ne cisèle plus le métal, si l'on ne pétrit plus la terre comme avant, on revendique malgré tout le droit à la propriété, à la possession morale de son identité : son Moi. Aujourd'hui, le rôle de l'art négro-africain est réduit à l'état d'ornement de salon ; il s'en dégage pourtant la même ferveur qu'hier[2].

S'il reconnaît volontiers que l'art permet de résister — au sens presque militaire du mot — contre l'aliénation individuelle et l'assimilation culturelle, Sembène commence, toutefois, à pointer l'anachronisme de ce même art traditionnel dont le contexte de création, les techniques de fabrication et les modes de réception ont définitivement changé. Le premier trait original du point de vue sembénien sur l'esthétique négro-africaine consiste, dès lors, à mettre en doute la pertinence de la culture ancienne face aux enjeux contemporains et à critiquer ouvertement la cristallisation illusoire des tensions sociales et politiques qu'elle semble susciter[3]. Sans être une dévalorisation, cette relativisation de la culture africaine ancienne conduit Sembène à dénoncer la pauvreté de la production culturelle contemporaine. Là où son analyse s'avère particulièrement percutante, c'est dans le fait de pointer l'écart entre un art ancestral déconnecté du réel, que l'on revendique avec force, et une forme d'impérialisme culturel, originaire d'Europe et d'Amérique, qui s'impose dans l'éducation et dans la communication de masse par le biais des langues occidentales :

> Si les indépendances africaines ont été saluées comme une victoire de tous les hommes épris de liberté, de nos jours, la culture africaine est pauvre en formes d'expression nouvelles. Si la revendication de l'ancienne culture est une cause juste, son imitation servile est un frein au progrès. L'obligation de faire aujourd'hui comme les ancêtres est un signe de déficience intellectuelle. Pire, c'est le reflet d'un manque d'emprise sur la vie quotidienne. Si les arts négro-africains avaient une valeur au temps des bois sacrés et des arbres à palabres, leur signification s'estompe maintenant dans le brouillard des langues indo-européennes, si chères aux nouveaux monarques des indépendances africaines.
>
> Les nouveaux dirigeants se réclament pourtant de la négritude, de l'authenticité africaine, de l'africanité, de la sagesse africaine. Ces monarques ne s'adressent à leur

[2] Ousmane Sembène, *Man is Culture / L'Homme est culture*, Bloomington (IN), Indiana University Press, coll. « African Studies Program », 1979, p. 18-19.

[3] « Les préceptes, les adages, les axiomes en paraissent d'autant plus riches. Pour consol[i]der tout ceci, les faits et dires des ancêtres, vrais ou faux, sont considérés comme traits de génie. Cette générosité excessive envers l'histoire exclut toute possibilité d'analyse objective. / La danse, les chants, le théâtre vont ressusciter les valeurs anciennes, bien que l'expression ancienne ne soit plus conforme aux réalités contemporaines. Les manières de l'étranger sont repoussées ; sa langue est bannie. Le colon a alors un air de benêt », *ibid*., p. 19.

> peuple que dans des langues d'emprunt. Ni la radio ou la télévision, ni la presse ou le cinéma n'utilisent les langues nationales, pas plus que les écoles, à aucun niveau de l'enseignement. Les média[s], qu[i] devraient constituer les écoles du soir destinées à remplacer les veillées traditionnelles, ne sont que des officines ou des relais de l'ex-métropole[4].

Dans la dernière partie de son intervention, en bon marxiste, Sembène tâche de comprendre ce problème culturel en soulignant le rôle essentiel que joue la structure économique[5] : la dépendance économique et politique de l'Afrique vis-à-vis de l'Occident engendrerait une crise culturelle qui ne saurait être dépassée que par un système de production de type socialiste.

En tenant de tels propos, Sembène était tout à fait conscient de surprendre son auditoire :

> Peut-être auriez-vous préféré que je vous parle de l'éthique négro-africaine, de son esthétique, de sa morale, de son folklore ? Si telle était votre attente, je vous prie humblement de me pardonner la déception que je vous ai causée.
>
> J'ai simplement voulu, comme étranger de passage dans votre cité, vous parler franchement et honnêtement des problèmes et des préoccupations de mon peuple, sans mendier votre amitié, ni solliciter votre pitié[6].

La surprise ne se situe pas tant dans le fait de proposer un éloge du socialisme aux États-Unis en 1975, sous la présidence du républicain Gerald Ford, alors que le pays s'apprêtait à perdre au Viêt Nam, que dans le fait d'avoir tenu des propos sur l'Afrique qui s'écartent de la doxa. Or, s'il est vrai qu'il s'écarte de la doxa en critiquant la récupération illusoire de la culture traditionnelle, en regrettant le peu de vitalité de la culture contemporaine et en employant une clé de lecture économique qui dénonce la situation néocoloniale, il n'empêche que la réflexion de Sembène se développe à partir de cette même doxa et se révèle finalement incapable de la dépasser en proposant une conception nouvelle.

Dans cet affrontement de thèses et d'antithèses sur la culture négro-africaine, se définissent, en effet, les frontières du dicible et du concevable qui façonnent, au sein du discours social de l'époque, ce que Marc Angenot appellerait l'« hégémonie » :

> [Elle] se compose des règles canoniques des genres et des discours (y compris la marge des variantes et déviances tolérables), des préséances et des statuts des différents discours, des normes du bon langage (y compris encore les degrés de distinction langagière, du haut style littéraire au tout-venant de l'écriture journalistique « populaire », jadis nommée « style concierge »), des formes acceptables de la narration, de l'argumentation et plus généralement de la cognition discursive ; d'un répertoire de thèmes qui « s'imposent » à tous les esprits (et apparaissent quelques

[4] *Ibid*., p. 20-21.
[5] « La dépendance économique est une forme d'aliénation qui se traduit par la pauvreté culturelle. Et le politique se nourrit de culturel », *ibid*., p. 22.
[6] *Ibid*., p. 23.

> années plus tard comme d'abolis bibelots d'inanités sonores ainsi que dit le poète), de telle sorte que leur traitement ouvre le champ de débats et de dissensions eux-mêmes réglés par des contraintes de la forme et du contenu[7].

Au sein de cette hégémonie discursive qui « impose » aux intellectuels africains francophones de l'époque de se référer constamment à une culture négro-africaine traditionnelle pour la redéfinir et se positionner, la théorie élaborée par Léopold Sédar Senghor à partir du milieu des années 1930 apparaît encore en 1975, plus que comme une position théorique parmi d'autres, comme la véritable idéologie dominante.

I. ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS D'UNE « IDÉOLOGIE DOMINANTE »

On n'est pas sans savoir que depuis quelques décennies le terme d'« idéologie » est devenu suspect : il ne reçoit plus que des connotations négatives et, après l'engouement des années 1970, il est désormais déserté par la critique[8]. On n'est pas, non plus, sans savoir que le terme est généralement employé pour désigner l'ensemble des représentations et des idées d'un groupe social, dont l'étendue est souvent très large et ne manque pas de poser des problèmes de définition : bien que l'on puisse parler d'« idéologie marxiste » ou d'« idéologie gaulliste », il reste plus rare d'associer ce terme à un seul individu. De plus, quand il s'agit de qualifier l'ensemble des idées produites par un homme de lettres, constituant un tout cohérent, on préfère le terme vague de « pensée », ou bien le terme savant de *Weltanschauung*.

Il nous semble néanmoins que ces termes abordent la question du point de vue de la production des idées et négligent trop celui de leur réception : en ce sens, ils ne permettent pas de montrer l'influence que certaines personnalités peuvent avoir sur la mentalité et les institutions de leur époque, voire des générations à suivre. Or c'est précisément ce qui se passe avec Léopold Sédar Senghor : il ne s'efforce pas seulement d'exprimer une « vision du monde » articulée qui aborde aussi bien la littérature et les arts que la politique et

[7] Marc Angenot, « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives », *COnTEXTES* [En ligne], n° 1, « Discours en contexte » (Jérôme Meizoz, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou, dir.), 2006, § 25.
[8] Au sujet de la fortune et du déclin théorique de la notion l'article, voir Paul Aron, « L'idéologie », *COnTEXTES* [En ligne], n° 2, « L'idéologie en sociologie de la littérature », 2007.

l'économie, en qualité de Poète-Président, il œuvre véritablement afin que le monde corresponde à sa vision. Par conséquent, bien que notre travail se limite à une étude du contenu et des conditions de la production discursive senghorienne, il ne faut pas oublier que les prises de position qu'elle véhicule conduisent à une transformation profonde et concrète du contexte dans lequel son positionnement a pris forme : en d'autres termes, la pensée senghorienne n'est autre que le point de départ d'une véritable idéologie[9].

1. Périodisation des idées

La décennie qui nous occupe tout particulièrement constitue un moment fondamental dans l'élaboration de cette pensée. L'année 1956 marque, en effet, l'aboutissement d'un long effort de théorisation de la Négritude : lors du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs, organisé à la Sorbonne en septembre, Senghor prononce une conférence intitulée « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », qui sera publiée dans les actes parus en revue chez *Présence Africaine*[10], mais également, dans une version légèrement remaniée, sous le titre « L'esthétique négro-africaine », dans la revue *Diogène*, en octobre de la même année[11]. On peut considérer ce texte comme un accomplissement de la Négritude en ce qu'il en fournit, pour la première fois, une illustration méthodique et complète : Senghor parle, en effet, de la « *psychophysiologie* du Nègre », des structures sociales, de la religion, de linguistique, ou encore d'esthétique. Ce vaste tour d'horizon, qui lui permet de conclure en disant « Voilà donc le Négro-africain » (*L1*, p. 216), découle d'un processus de théorisation long et à bien des égards choral, mais il est loin de figer la Négritude. Bien au contraire, il semble préparer une nouvelle phase de la pensée

[9] Gisèle Sapiro réfléchit au rapport ambigu qui lie la vision du monde d'un auteur et l'idéologie : « [La vision du monde] implique tous les schèmes de perception et d'évaluation ainsi que les principes de classement véhiculés par les œuvres littéraires. Mais il est nécessaire de prendre en compte la plus ou moins grande transformation que ces schèmes ont subie dans le cadre du travail de mise en forme. Enfin, comme on l'a vu, la signification des œuvres est inséparable des appropriations qui en sont faites. C'est au cours du processus de réception que leur est conférée toute leur dimension idéologique, indépendamment des intentions de l'auteur ». Voir l'article « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et sociologie », *COnTEXTES* [En ligne], n° 2, « L'idéologie en sociologie de la littérature », 2007, § 34. Le cas de Senghor semble néanmoins dépasser largement le processus de réception en raison du rôle qu'il a joué dans la configuration institutionnelle du champ culturel et politique.

[10] Léopold Sédar Senghor, « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », *Présence Africaine*, n° 8-9-10, « Premier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs (Paris – Sorbonne : 19-22 septembre) », 1956, p. 51-65.

[11] Léopold Sédar Senghor, « L'esthétique négro-africaine », *Diogène*, n° 16, 1956 (repris dans *L1*, p. 202-217).

senghorienne, inspirée par la philosophie de Pierre Teilhard de Chardin, à savoir la « Civilisation de l'Universel ».

La première mention de cette notion apparaît dans la conclusion d'une préface que Senghor rédige en 1958 pour le disque *Anthologie de la Vie africaine*, mais de manière quelque peu anodine, sans même l'attribuer au prêtre jésuite :

> Malgré la saignée tragique qu'a représentée la Traite des Nègres, l'Afrique noire devra beaucoup à l'Europe. Mais, dans l'élaboration de la Civilisation de l'Universel qui s'ébauche, maintenant, sous nos yeux, l'Afrique noire ne sera pas absente. Il est vrai qu'on range encore les peuples d'Afrique noire parmi les "primitifs". Il n'importe. C'est Claude Lévi-Strauss, l'ethnographe, qui affirme "qu'un peuple primitif n'est pas un peuple arriéré ou attardé, qu'il peut, dans tel ou tel domaine, témoigner d'un aspect d'invention et de réalisation qui laisse, loin derrière lui, les réussites des civilisés" ! [12]

Le fait de ne pas renvoyer à Pierre Teilhard de Chardin semble, à vrai dire, tout à fait normal, puisque, même si l'universel est un thème central du *Phénomène humain*, son auteur n'emploie jamais le syntagme de « Civilisation de l'Universel » : il préfère, en effet, le concept de « point Oméga » pour désigner ce dépassement de l'individu[13]. De plus, comme le souligne Kahiudi Claver Mabana, le projet de l'universel occupait Senghor dès ses premières publications, bien avant sa lecture du *Phénomène humain* en 1955[14]. C'est seulement à partir de l'allocution prononcée à l'occasion de la fondation de l'Université de Dakar, en décembre 1959[15], que la notion est attribuée explicitement à Teilhard de Chardin et commence à faire l'objet d'une théorisation plus rigoureuse : elle reviendra régulièrement dans ses prises de parole publiques, au point de figurer dans le titre du troisième tome de la série *Liberté*, « Négritude et Civilisation de l'Universel ». Il se peut alors que Senghor ait utilisé cette formulation un peu par hasard en 1958, que celle-ci ait germé dans son esprit et qu'elle ait trouvé de nombreuses correspondances dans la philosophie du prêtre jésuite : celui-ci aurait inspiré le poète sénégalais sans lui fournir précisément ces termes, tout en lui

[12] Léopold Sédar Senghor, « Le langage intégral des négro-africains » [Préface pour l'*Anthologie de la vie africaine (Congo – Gabon)*, enregistrements sonores édités par Herbert Pepper de l'ORSTOM] *L1*, p. 240).
[13] Pierre Teilhard de Chardin définit initialement le « point Oméga » comme « un pôle supérieur au Monde » (p. 64). Ce n'est que dans la dernière partie du *Phénomène humain*, « La Survie » (plus précisément dans le chapitre « Au-delà du Collectif : l'Hyperpersonnel », celui qui a sans doute inspiré le plus Senghor), qu'il élabore davantage ce concept en le considérant comme ce qui permet que « Universel et Personnel (c'est-à-dire "Centré") croissent dans le même sens et culminent l'un dans l'autre en même temps. / Erreur, donc, de chercher du côté de l'Impersonnel les prolongements de notre être et de la Noosphère. L'Universel-Futur ne saurait être que de l'hyper-personnel, – dans le point Oméga ». Voir Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 288-289.
[14] Kahiudi Claver Mabana, « Léopold Sédar Senghor et la Civilisation de l'Universel », trad. de l'anglais par Jeanne Delbaere-Garant, *Diogène*, n° 235-236, « Africana. Une philosophie de l'africanité », 2010, p. 6 et suiv.
[15] Léopold Sédar Senghor, « L'Université de Dakar » [Allocution prononcée à l'Inauguration de l'Université de Dakar, le 9 décembre 1959], *L1*, p. 294-297.

servant désormais de caution intellectuelle. On pourrait, en effet, se demander si la Civilisation de l'Universel, que Senghor commence à vulgariser à la veille des indépendances africaines, ne constitue pas, finalement, une version moins raciale, et par conséquent plus transversale, de la théorie du métissage culturel, qu'il prône depuis déjà une décennie[16]. Toujours est-il que, dans les dernières pages de *Ce que je crois*, sorte d'abrégé de sa pensée paru en 1988 chez Grasset, Senghor, désormais octogénaire, écrira à ce sujet : « Il est temps de conclure mon *Ce que je crois*. Je le ferai d'un mot, en réaffirmant ma foi en la *Civilisation de l'Universel*, à laquelle je consacre le peu d'années qui me restent à vivre[17] ».

Enfin, à partir des années 1960, l'acquisition de l'indépendance pour l'ensemble des États qui formaient l'Union française, loin de comporter une rupture définitive avec la métropole, inaugure un nouveau type de lien qui ne s'impose plus par la seule force militaire et économique, mais qui tente plutôt de se justifier sur une base davantage culturelle et linguistique. Il s'agit, bien entendu, de la Francophonie, terme qui apparaît pour la première fois sous la plume de Senghor en novembre 1962, dans sa célèbre contribution « Le français, langue de culture[18] » au numéro de la revue *Esprit* qui, d'après son rédacteur, l'écrivain québécois Jean-Marc Léger, confiait au français une mission civilisatrice, culturelle et géopolitique à la fois :

> Dès lors, en œuvrant avec ferveur, avec passion, pour défendre et pour faire rayonner toujours davantage la langue et la culture françaises, nous ne pratiquons pas un quelconque impérialisme intellectuel mais nous contribuons à maintenir certaines des plus hautes valeurs spirituelles de l'humanité. Cette entreprise ne sera toutefois possible que si s'affirme toujours plus vigoureusement la communauté francophone, facteur de coopération, de progrès et de paix[19].

En 1963, la Francophonie a désormais rejoint la Négritude et la Civilisation de l'Universel, et se trouve au cœur de l'appareil conceptuel senghorien. Il constitue, dès lors, l'un de ces termes à la fois vagues et puissants qui lui permettent de décrire le travail d'un écrivain

---

[16] K. C. Mabana suggère cette hypothèse en expliquant la Civilisation de l'Universel à partir d'une citation de 1950 : « La civilisation idéale serait comme ces corps quasi divins, surgis de la main et de l'esprit d'un grand sculpteur, qui réunissent les beautés réconciliées de toutes les races. / Elle ne saurait être que métisse, comme le furent les plus grandes civilisations de l'Histoire, celles de Sumer, de l'Égypte, de l'Inde, voire celles de la Chine et de la Grèce » (*L1*, p. 96). Voir Kahiudi Claver Mabana, « Léopold Sédar Senghor et la Civilisation de l'Universel », *art. cit*., p. 9.

[17] Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois : Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Paris, Bernard Grasset, 1988, p. 231.

[18] Léopold Sédar Senghor, « Le français, langue de culture », *Esprit*, novembre 1962, « Le français, langue vivante », p. 837-844 (recueilli dans *L1*, p. 358-363).

[19] Jean-Marc Léger, « Une responsabilité commune », *Esprit*, novembre 1962, « Le français, langue vivante », p. 564-571.

singulier, comme René Maran[20], mais aussi de qualifier une génération tout entière[21], d'orienter une politique culturelle nationale[22], ou encore d'établir les fondements de la politique internationale[23]. Tout comme la Civilisation de l'Universel, dans l'esprit de Senghor, la Francophonie n'est pas en contradiction avec la défense et illustration des valeurs du monde noir, mais constitue plutôt le vecteur linguistique et culturel qui leur permettrait de s'ouvrir (ou d'être reconnues) à l'international :

> On s'est étonné que, militant de la Négritude au Quartier latin, je fusse tombé, par la suite, dans la Francophonie. Pourtant, j'ai souvent signalé le fait. En même temps que certains militants, comme Césaire et moi, suivaient des cours de français, latin et grec à la Sorbonne, Léon Damas, Alioune Diop et moi nous intéressions à ce que nous appelions les « Humanités négro-africaines ». C'est que nous étions, déjà, pour le métissage culturel, étant entendu qu'il fallait, d'abord, s'enraciner dans les vertus de la Négritude pour mieux s'ouvrir, ensuite, aux apports fécondants des autres civilisations, essentiellement de la civilisation française[24].

Enfin, vers la fin de sa vie, académicien, mais à l'écart des charges politiques, Senghor reprendra un terme qu'il avait employé de manière peu structurée et assez contingente lors d'une conférence au Brésil en 1964[25], celui de « Latinophonie ». Dépassant les frontières culturelles et géopolitiques de la Francophonie, ce terme désigne un ensemble

---

[20] Dans l'article « René Maran, précurseur de la Négritude », le terme semble encore décrire un espace géopolitique, et il est employé comme un complément circonstanciel de lieu – « en Francophonie » –, mais il sert déjà à caractériser un trait spécifique de la vie et de la poétique du romancier martiniquais qui rappelle de près la question du métissage : « Il fut, en Francophonie, le premier que l'on somma de choisir entre "l'Écrivain français" et "l'Homme noir". Par *probité*, il fut le premier à refuser de choisir : à choisir d'assumer, intégralement et en même temps, les responsabilités de l'un et de l'autre » (*L1*, p. 409).

[21] « Je sais que, par-delà ma personne, ce que vous entendez honorer, aujourd'hui, c'est cette province de la *Francophonie* qui a nom « Afrique noire » et, par-delà le poète, la poésie de langue française. Aussi ne ferai-je pas, en vous remerciant, l'éloge des poètes de mon *Anthologie*, mais l'éloge de la *poésie française*, soleil de la Francophonie », Léopold Sédar Senghor, « Poésie française et poésie négro-africaine » [Allocution à la remise du Prix international de poésie par la Société des poètes et artistes français, Rouen, le 21 juillet 1963], *L3*, p. 23.

[22] « Qu'est-ce que la Francophonie ? Ce n'est pas, comme d'aucuns le croient, une "machine de guerre montée par l'Impérialisme français". […] Voilà exactement vingt ans qu'en 1946, je proclamais, en France, notre volonté d'indépendance, au besoin "par la force", mais, en même temps, notre volonté d'entrer dans une communauté de langue française. Si nous avons pris l'initiative de la Francophonie, ce n'était pas pour des motifs économiques ou financiers. Si nous étions à acheter, il y aurait, sans doute, plus d'un plus offrant que la France. Et si nous avons besoin d'assistants techniques francophones de haute qualification, c'est qu'avant tout, pour nous, la *Francophonie est culture* », Léopold Sédar Senghor, « La francophonie comme culture » [Conférence à l'occasion de la remise du diplôme de Docteur *honoris causa*, Université Laval, Québec, 22 septembre 1966], *L3*, p. 80.

[23] On peut mentionner l'allocution prononcée par Senghor lors de la première conférence des pays francophones, qui s'était tenue le 17 février 1969 à l'Assemblée nationale du Niger, et qui avait rassemblé plusieurs ministres, le plus souvent de la Culture et de l'Éducation. Dans son recueil de souvenirs, Jean-Marc Léger ne rapporte que les propos d'André Malraux et de Senghor : voir « Souvenirs de la première conférence de Niamey », *Le temps dissipé : souvenirs*, Montréal, Hurtubise HMH, 1999, p. 395-397.

[24] Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois*, *op. cit*., p. 161.

[25] « Latinité et Négritude » [Discours à l'occasion de la remise du diplôme de Docteur *honoris causa*, Université de Bahia, le 21 septembre 1964], *L3*, p. 31.

plus vaste qui permettrait par la même occasion d'élargir la notion de Civilisation de l'Universel afin de bâtir un « Humanisme de l'Universel »[26]. Toutefois, ce dernier « projet » — comme il l'appelle — n'aura pas une réalisation pratique et institutionnelle, et ne fera pas, non plus, l'objet d'une véritable conceptualisation.

2. Monumentalisation des idées

La périodisation que nous venons de proposer montre l'effervescence intellectuelle de Senghor au cours de la décennie 1956-1966, période pendant laquelle il parvient à fixer et à élaborer des idées destinées à occuper durablement la culture et la politique africaines, voire francophones, des années à venir. Toutefois, au cours de cette décennie, en même temps qu'elle se développe en dépassant le cadre trop restreint de la Négritude au profit d'un questionnement sur l'Universel, la pensée du Poète-Président semble véritablement se monumentaliser, verbe que l'on n'emploie pas que dans un sens métaphorique. Il suffit, en effet, de penser à l'inscription, en caractères capitaux, qui se trouvait à l'entrée du Musée dynamique de Dakar, inauguré en 1966 à l'occasion du Premier Festival mondial des Arts nègres [Fig. 6 : voir *infra* p. 536] :

SEUL L'HOMME PEUT RÊVER ET EXPRIMER SON RÊVE
EN DES ŒUVRES QUI LE DÉPASSENT
ET DANS CE DOMAINE LE NÈGRE EST ROI -
D'OÙ LA VALEUR EXEMPLAIRE DE LA CIVILISATION NÉGRO-AFRICAINE
ET LA NÉCESSITÉ DE LA DÉCRYPTER
POUR FONDER SUR ELLE UN NOUVEL HUMANISME

LS SENGHOR

Cette phrase apparaissait à l'entrée de l'exposition inaugurale : si le nom de l'auteur de la phrase est indiqué, l'inscription ne comporte aucune autre indication sur le contexte énonciatif. Elle est pourtant issue d'un texte bien plus long, celui de l'intervention de

[26] Après avoir explicité le sens moral et l'étendue internationale de son projet, l'argument qui devrait le légitimer semble plutôt en révéler toute la fragilité : « C'est l'occasion de mentionner mon projet de *Latinophonie*. Si l'on veut vraiment réaliser, non pas la seule Civilisation, mais l'*Humanisme de l'Universel*, nous devons insérer la Francophonie dans un ensemble plus vaste, qui comprendra toutes les nations qui ont vocation à se servir d'une langue néo-latine ou du grec comme langue nationale, langue classique ou langue de communication internationale. Toutes ces nations réunies représenteraient près d'un milliard d'hommes. Il s'agirait, plus précisément, une fois réalisée la Francophonie, de l'insérer, à son tour, dans une association de pays ou groupes de pays de langue néo-latine. Je songe à l'Espagne, à l'Italie, au Portugal et aux vingt-deux pays d'Amérique latine, sans oublier, naturellement, la Belgique, ni le Luxembourg, ni même la Suisse. Ce n'est pas un hasard si, au Premier Congrès des Orthopédistes de Langue française, que j'ai ouvert à Monaco, le 26 mars 1986, on compta des orthopédistes espagnols, italiens, et latino-américains », Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois, op. cit*., p. 187.

Senghor au Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, qui s'était tenu à Rome du 26 mars au 1er avril 1959 : le texte de son allocution, « Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », est ensuite publié dans les actes du congrès, parus dans la revue *Présence Africaine*[27], ainsi que dans le premier tome des *Liberté*, paru en 1964 (*L1*, p. 252-286).

Au-delà, bien évidemment, du lieu monumental, cette désinvolture dans la citation est révélatrice de la manière dont est perçu le discours senghorien à cette époque : il dépasse les contingences empiriques de l'énonciation et s'impose en quelque sorte comme une évidence idéologique aux yeux et à l'esprit de l'ensemble du public africain. S'il a bien été prononcé par un individu singulier à un moment donné, il appartient désormais à une conscience collective et semble valable en tout temps. Il s'agit, en un mot, de ce que Dominique Maingueneau appelle les « phrases sans texte », à savoir ces énoncés qui ont été détachés de leur environnement textuel pour être repris par d'autres énonciateurs, dans d'autres circonstances. Ce processus d'« aphorisation secondaire » repose essentiellement sur la densité conceptuelle du contenu énoncé et sur la qualité formelle de l'énonciation[28] ; or, si l'on se penche sur cette phrase, on constatera deux anomalies qui nous écartent à bien des égards des conventions qui régissent ce processus d'extraction textuelle. La première anomalie concerne l'énoncé lui-même : il est vrai que son contenu prescriptif reflète bien la tâche de la Négritude et du Musée dynamique lui-même[29], et qu'il se veut inspirant en ce qu'il relie l'étude savante (le fait de « décrypter ») aussi bien au mysticisme de la création en amont (« exprimer son rêve ») qu'au projet culturel humaniste en aval. Il faut toutefois reconnaître que la formulation en elle-même n'est certainement pas des plus mémorables et, surtout, des plus mémorisables que Senghor ait pu inventer, si l'on considère son don pour la formule saillante : la phrase est longue et articule plusieurs idées, seul le verbe « rêver » est répété, il n'y a pas de rime, de métaphore, d'énigme ou d'antanaclase… Par conséquent,

[27] Léopold Sédar Senghor, « Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », *Présence Africaine*, n° 24-25, « Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs (Rome : 26 mars 1er avril 1959) », 1959, p. 249-279.
[28] Voir Dominique Maingueneau, *Les Phrases sans texte*, *op. cit*., p. 22 et suiv.
[29] Le terme « Musée dynamique » avait été proposé, dès 1964, par l'architecte suisse Jean Gabus pour préciser que le musée ne disposait pas d'une collection permanente, mais qu'il avait vocation à accueillir uniquement des expositions temporaires. Rapidement, la dénomination perd ce sens étroitement logistique et devient un véritable concept qui, selon André Terrisse, le conseiller culturel de Senghor, devait décrire les fonctions de l'art africain. Voir à ce sujet, et au sujet de l'histoire du Musée dynamique, l'article de David Murphy et Cédric Vincent : « Inside Dakar's Musée Dynamique : reflections on culture and the state in postcolonial Senegal », *Word Art*, Vol. 9, n° 1, « Pan-African Festivals and Visual Culture : from the Dakar Festival of 1966 to Dak'Art 2016 » (Tsitsi Jaji, Martin Munro et David Murphy, dir.), p. 81-97.

la phrase ne semble pas être la plus apte à subir ce processus d'aphorisation secondaire et, de fait, elle ne figure pas parmi celles qui ont été retenues par les partisans ou les détracteurs de la Négritude. L'autre anomalie concerne, en revanche, l'identité même de celui qui a détaché la phrase du texte de 1959. On sait à quel point Senghor était impliqué dans tous les aspects de l'organisation du festival et dans la fondation du Musée dynamique, qu'il inaugure le 31 mars 1966[30] : dès lors, tout en admettant l'éventualité que le détachement de cette phrase ait été proposé matériellement par quelqu'un d'autre, en dernière analyse, la responsabilité énonciative revient au Poète-Président et s'apparente à une sorte d'autocitation monumentale[31].

D'après l'exemple que nous venons d'illustrer, il semble illusoire d'attribuer à la seule force des idées — bien que celle-ci soit indéniable — l'ampleur que prend, au cours de cette décennie, la pensée senghorienne, qui parvient à s'imposer comme une véritable idéologie dominante au sein du discours social africain. Depuis la fondation de Présence Africaine en 1947, la pensée senghorienne circule, en effet, grâce à un système politique, éditorial, critique et universitaire qu'elle a elle-même contribué à façonner : selon l'expression de Buata B. Malela, Senghor est devenu un « nomothète » à l'intérieur de l'espace africain francophone, tout en gardant un lien étroit, voire privilégié, avec le champ culturel métropolitain[32].

3. La concentration du capital

On se demandera alors comment on devient nomothète. Nombreux sont les travaux des biographes et des sociologues qui parviennent à donner une description très détaillée de la trajectoire intellectuelle de Senghor depuis son entrée en hypokhâgne au Lycée Louis-le-Grand et, parallèlement, de son parcours politique qui, entre affirmation et compromis, le conduit à la présidence du Sénégal indépendant. Du côté de la sociologie des champs, ces

[30] Rappelons, à ce sujet, que le discours inaugural s'achève sur une reformulation de l'inscription : « *La Négritude n'a pas d'autre ambition que de contribuer à l'Humanisme du XX^e siècle* », Léopold Sédar Senghor, « Le Musée dynamique » [Allocution à l'inauguration du Musée dynamique, Dakar, le 31 mars 1966], *L3*, p. 66.

[31] É. Fiquet et L. Gallimardet considèrent que c'est « Senghor [qui] avait fait inscrire ces mots » : Éloi Fiquet et Lorraine Gallimardet, « "On ne peut nier longtemps l'art nègre" […] », *art. cit.*, p. 135. De même pour Langellier, qui souligne l'implication de Senghor dans l'organisation du festival jusque dans ses moindres détails : voir Jean-Pierre Langellier, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Perrin, 2021, p. 294 et suiv.

[32] Voir le chapitre « Senghor nomothète » dans Buata B. Malela, *Les Écrivains afro-antillais…*, *op. cit*., p. 225-271.

travaux ne manquent pas de souligner l'importance des liens d'amitié qu'il a su nouer pendant sa jeunesse et qui le conduiront, plus tard, à être intégré dans des réseaux politiques ou culturels, qu'il contribuera à développer à son tour, voire à construire autour de lui : on ne manque pas, par ailleurs, de souligner à quel point, « devenu président de la République, Léopold Sédar Senghor n'hésitera pas à utiliser les moyens de l'État dont il dispose pour promouvoir sa création poétique[33] ». Du côté littéraire, encouragés par des remarques du Poète-Président lui-même, les travaux insistent souvent sur le lien étroit entre son œuvre littéraire et son entreprise politique : il suffit de penser au titre de ses « conversations avec Mohamed Aziza », *La Poésie de l'action*[34]. Ainsi la poésie serait-elle toujours orientée vers une transformation du monde et donc vers une action politique, tandis que celle-ci n'oublierait jamais que son but véritable consiste à accroître les potentialités des hommes, et donc de contribuer au développement de la culture[35].

Il faut néanmoins reconnaître que le travail critique se heurte encore à la difficulté de décrire précisément, en dehors de ces remarques quelque peu impressionnistes, l'articulation entre les deux fonctions de Senghor, et plus largement l'articulation entre le discours et le contexte dans lequel il prend place. Du point de vue sociologique, par exemple, le cumul du statut de poète et des charges politiques, aussi remarquable et rare soit-il, ne suffit guère à expliquer le rôle prééminent que la pensée senghorienne occupe dans l'espace culturel francophone : en effet, si l'on songe aux cas de Néron, d'Hadrien, de Laurent le Magnifique, de Charles de Gaulle, de François Mitterrand ou de Jimmy Carter, le fait d'être ou d'avoir été un homme d'État n'empêche certainement pas de produire une œuvre littéraire, plus ou moins abondante, et parfois même de qualité, mais il ne semble pas impliquer que l'on parvienne à façonner l'esprit d'une époque aussi profondément que Senghor a pu le faire. De même, sur le versant littéraire et intellectuel, en dépit des affirmations du Poète-Président, il ne faudrait pas se limiter à considérer son rôle institutionnel comme une

[33] Issiaka Ahmadou Signare, *L'Œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor : esthétique de la réception, procès de la création*, Thèse de doctorat d'État, dirigée par Daniel Delas, soutenue à l'Université de Cergy-Pontoise, le 15 décembre 2012, p. 349.

[34] Précisons que l'ouvrage a paru chez Stock en 1980 dans la collection « Les Grands Leaders », à côté d'ouvrages de Pierre Mendès France, René Levesque, Kurt Waldheim, Nahum Goldmann…

[35] Dans sa biographie intellectuelle, Daniel Delas écrit, par exemple, ceci au sujet de l'indissociabilité de la politique et de la poésie : « Senghor n'eût pas écrit ses poèmes comme il les a écrits s'il n'avait pas été porté par son engagement politique. Les traits de caractère de l'individu Senghor expliquent moins son œuvre poétique que ne le font ses convictions et l'exaltation qui s'empare de lui quand il écrit à son bureau, la nuit comme il le faisait souvent. L'inspiration d'un poète comme Senghor, poète du flux plutôt que du bref, c'est dans l'action qu'il la trouve et dans le sentiment de ne pas parler comme individu mais comme sujet, c'est-à-dire comme responsable de son discours et de sa fonction politique », Daniel Delas, *Léopold Sédar Senghor : le maître de langue, op. cit*., p. 9.

réalisation pragmatique de la pensée senghorienne, mais aussi comme quelque chose qui l'entrave, du moins partiellement, en fixant les limites diplomatiques du dicible.

Dès lors, si l'on ne saurait minimiser l'influence qu'a eue son rôle politique dans la monumentalisation, métaphorique et non, de la pensée senghorienne, il faut peut-être considérer que ceci n'en constitue pas le seul facteur, ni nécessairement le facteur principal. En 1988, dans son *Invention de l'Afrique*, Valentin-Yves Mudimbe écrit ceci :

> L'influence de Senghor sur la pensée africaine contemporaine, notamment dans les pays francophones, est considérable. L'écrivain sénégalais, tout comme le Ghanéen Nkrumah, ne s'autorisait pas à rester neutre. De tous les penseurs africains du XX^e^ siècle, il aura probablement été le plus célèbre et le plus complimenté, mais également le plus dénigré et le plus insulté, notamment par la génération actuelle des intellectuels africains. Il est notable que Soter Azombo-Menda et Martin Enobo Kosso dans leur manuel de la philosophie africaine, se sentent obligés d'expliquer la présence de Senghor dans leur choix de texte. « Sa pensée a exercé sur les intellectuels noirs une influence telle qu'il serait regrettable d'ignorer ses principales thèses ou de les passer sous silence par sectarisme ou parce qu'on se sent incapable d'en discuter. » Inclure Senghor dans un manuel de philosophie africaine nécessite-t-il de telles justifications ?[36]

Si depuis le début de ce chapitre nous sommes obligés de parler de « pensée senghorienne », c'est parce que, comme le montrent ces propos de Mudimbe, l'œuvre de Senghor est loin de se limiter à une production poétique et peut même prétendre, malgré quelques réticences, à occuper une place dans le domaine philosophique. On comprend, dès lors, que ce qui a permis à Senghor de s'imposer dans l'espace culturel francophone, c'est cette concentration, dans l'ensemble de son œuvre, de discours habituellement disjoints[37] : ses écrits en font, en effet, un poète, un philosophe, un critique, un universitaire et même un conteur, puisqu'en 1953 il co-écrit avec Abdoulaye Sadji à l'intention de la jeunesse africaine le recueil de

[36] Valentin-Yves Mudimbe*, L'Invention de l'Afrique : gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, trad. de l'anglais par Laurent Vannini, Paris, Présence Africaine, coll. « Histoire, politique, société », 2021 [1988], p. 222.

[37] Il est intéressant de constater que, dès le début de sa présentation, après avoir mentionné la rareté de la double carrière de Senghor, Mohamed Aziza souligne l'éclectisme et la complémentarité de la pensée senghorienne : « En Occident, le président Léopold Sédar Senghor jouit d'une réputation assez flatteuse quoique, parfois, un peu sommaire. Dans cette partie de l'hémisphère Nord du monde, l'opinion publique admire en lui, à juste raison, le président-poète, l'un des rares de notre temps, avec Mao Tsé-toung et, à un moindre degré, Hô Chi Minh et Agostinho Neto, à avoir su concilier les exigences écrasantes de la première magistrature d'un pays et les nécessités internes du chant et de l'écriture. / Certes, Senghor est un poète – et l'un des plus grands d'Afrique et du tiers monde à côté d'un Neruda, d'un Tagore, d'un Guillén ou d'un Adonis – mais en même temps, il conduit, d'une manière complémentaire, une réflexion intellectuelle qui l'amène à réfléchir sur des problèmes dépassant singulièrement le cadre strictement politique ou purement poétique, ses deux passions. Il n'est que lire la série de ses ouvrages intitulés *Liberté I*, *II* et *III* pour se convaincre que sa curiosité intellectuelle touche à une multitude de domaines, jusques et y compris l'histoire des religions, l'art ou les problèmes de linguistique comparée », Mohamed Aziza, « Présentation », dans Léopold Sédar Senghor, *La Poésie de l'action : conversation avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, coll. « Les grands leaders », 1980, p. 7-8.

contes *La belle histoire de Leuk-le-Lièvre*[38]. Ce décloisonnement entre des pratiques discursives hétérogènes et autonomes, qui parvient à mettre en contact aussi bien une production littéraire et une production savante qu'une production élitiste et une production grand public, n'est pas sans rappeler le positionnement de Jean-Paul Sartre après la Libération : d'après Anna Boschetti, celui-ci « unifie un système polycentrique, il en devient le seul pôle de référence par rapport auquel les autres secteurs sont obligés de se définir, ou de se redéfinir[39] ». À l'échelle de la production discursive africaine et antillaise, Senghor réussit, en effet, cette « opération de concentration de capital » qui prépare l'émergence — pour reprendre les termes de Bourdieu — d'un « intellectuel *total*, présent sur tous les fronts de la pensée[40] ».

Selon le sociologue français, la démarche qui conduit Sartre à occuper ce rôle hégémonique repose sur un cumul discursif, c'est-à-dire sur une double production, littéraire et philosophique, mais également sur le fait de poser cette figure nouvelle de l'intellectuel total comme la seule réalisation légitime de l'intellectuel contemporain. Son positionnement comporte par la même occasion une discréditation de ses rivaux dans le champ culturel français de l'après-guerre : Camus, Blanchot, Bataille et Merleau-Ponty n'étant pas (ou pas assez) compétents sur les deux fronts de la littérature et de la philosophie, ils apparaissent comme des « intellectuels partiels, voire mutilés ». Au sein de cette opération de positionnement dans le champ, l'activité de critique s'avère un élément essentiel en ce qu'elle assure, indirectement, une fonction d'autolégitimation :

> Le discours critique étant par essence normatif ou, mieux, performatif, il permet en outre de donner les airs d'un constat d'analyste à ce qui est en fait une revendication du monopole de la légitimité littéraire à travers l'imposition d'une nouvelle définition de l'écrivain et de la forme romanesque[41].

Comme pour Sartre, chez Senghor, l'œuvre poétique et l'activité de critique se publient, se développent et s'imposent de manière presque simultanée : en 1945, le poète sénégalais publie son premier recueil aux Seuil, *Chants d'ombre*, et à peine trois ans plus tard, il fait

[38] Dès la première édition publiée par Hachette, mais également dans la réédition Edicef de 1970, l'ouvrage est sous-titré « Cours élémentaire des écoles d'Afrique noire » : Léopold Sédar Senghor et Abdoulaye Sadji, *La belle histoire de Leuk-le-Lièvre*, illustrations de Marcel Jeanjean, Paris, Hachette, coll. « Classiques Hachette », 1953, 176 p. Par ailleurs, l'ouvrage est édité aussi au Sénégal en 1975 par les Nouvelles Éditions africaines, qui avaient été créées en 1972 par Senghor lui-même : Léopold Sédar Senghor et Abdoulaye Sadji, *La belle histoire de Leuk-le-Lièvre*, illustrations de Georges Lorofi, Dakar, NEAS, 1975, 488 p.
[39] Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, p. 18.
[40] Pierre Bourdieu, « Sartre, l'invention de l'intellectuel total » [*Libération*, 31 mars 1983], *Agone*, n° 26-27, « Revenir aux luttes » (Franck Poupeau, dir.), 2002, p. 225.
[41] *Ibid*., p. 227.

paraître aux Presses Universitaires de France l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Il faut néanmoins préciser que, du moins à ce stade, contrairement à Sartre, la démarche de Senghor ne semble pas viser l'exclusion de certains rivaux, mais plutôt le rassemblement autour d'une poétique commune que le poète agrégé de grammaire définit à partir de l'œuvre de ses collègues, mais surtout de la sienne[42].

À partir de ce moment, par un effet de « boule de neige », le prestige de Senghor ne cesse de s'accroître en même temps que se multiplient les textes critiques, les interventions publiques et les préfaces : un immense paratexte qui par la constitution des volumes de la série *Liberté* finira par devenir une œuvre à part entière. Ainsi, c'est seulement après avoir perçu l'importance de cette condition d'intellectuel total que l'on peut, nous semble-t-il, ajouter le capital politique à cette déjà vaste opération de cumul des capitaux culturels. En cela, le positionnement de Senghor se différencie de celui de Sartre : en effet, en reprenant l'analyse bourdieusienne, si le second, dans le contexte d'autonomie du champ culturel français, fait de son exclusion volontaire de la politique la condition même de sa liberté radicale, de sorte que sa centralité dans le champ culturel dépend paradoxalement de sa marginalité par rapport au champ du pouvoir[43], dans le contexte moins autonome de l'espace culturel africain francophone, le positionnement du Poète-Président repose sur une double centralité, tant culturelle que politique. Bien qu'elle constitue la condition qui permet à la pensée de s'élever au rang d'idéologie, cette double centralité n'est pas sans créer des conflits : elle exige, en effet, que la liberté de l'homme de lettres soit soumise aux obligations de l'homme d'État, tout en dissimulant ces contraintes derrière les apparences de son autonomie intellectuelle.

[42] Bien entendu, l'esprit fédérateur de Senghor ne manquera pas de poser problème : « Le choix délibéré qu'a fait Senghor de transcender les frontières territoriales alimente certes sa démonstration en faveur d'une essence nègre qui serait vivante en tout lieu où vivent des Noirs, mais il oblige à gommer la diversité des parcours et des choix individuels. Cette assimilation de tous les Noirs à un même "modèle nègre" sera une des sources de la virulente remise en cause de la Négritude par les théoriciens de la Créolité et de sa mise à distance par les Malgaches », Dominique Ranaivoson, « L'Anthologie de Senghor comme manifeste », *Études littéraires africaines*, n° 29, « Manifestes et magistères » (Daniel Delas, dir.), 2010, p. 26.

[43] « Misère, donc grandeur, ce retournement typiquement pascalien est au cœur de la transfiguration idéologique qui, de Flaubert à Sartre (et au-delà), permet à l'intellectuel de fonder son point d'honneur spirituel sur la transmutation en libre choix de son exclusion des pouvoirs et des privilèges temporels », Pierre Bourdieu, « Sartre, l'invention de l'intellectuel total », *art. cit*., p. 230.

II. DES PREMIERS TEXTES À L'*ANTHOLOGIE* : NAISSANCE DE L'AUTORITÉ SENGHORIENNE

Si Senghor a été qualifié de « nomothète » par Buata B. Malela, c'est parce que son discours ne se limite pas à le positionner dans un espace culturel existant, mais parvient à configurer les normes institutionnelles et doxiques de ce même espace dans lequel il s'exprime. À cet égard, son paratexte joue un rôle essentiel : loin d'être réduit aux marges du livre — dédicaces, épigraphes ou préfaces — ou à quelques rares prises de parole publiques, comme nous avons pu le voir pour Ousmane Sembène, il constitue une masse volumineuse qui s'impose dans chaque aspect culturel et social du champ africain francophone.

Son épitexte, à savoir ce discours qui se trouve « *anywhere out of the book* », pour reprendre la définition purement spatiale qu'en donne Gérard Genette[44], commence, à vrai dire, avant même que Senghor ne puisse être qualifié d'auteur et finira par constituer une œuvre à part entière en raison non seulement de son importance, mais aussi de la manière dont il circulera à partir de 1964, quand paraît aux Seuil le premier tome des *Liberté*. Cette publication en volume est l'aboutissement d'un processus de légitimation du discours senghorien, qui se développe sur trois décennies et dont nous tentons ici de rendre compte, en nous appuyant sur le paratexte auctorial et, dans une moindre partie, sur le paratexte allographe (recensions, articles, études, travaux universitaires, ouvrages…). D'une part, ces deux pôles semblent s'alimenter mutuellement par un « effet boule de neige » de la production paratextuelle : l'affirmation d'une position de la part d'un auteur fait en sorte qu'elle soit prise en compte, reconnue, validée, voire étudiée, par des instances extérieures, qui à leur tour offrent d'autres occasions de prise de parole à l'auteur ; celui-ci peut alors répéter, ou bien développer et corriger sa prise de position initiale sur la base de la réception qu'elle a eue. De l'autre, nous aurons parfois l'occasion de constater à quel point la production et la réception du discours senghorien s'avèrent enchevêtrées : les écrivains et les critiques appartiennent d'ailleurs au même milieu, et ces deux « professions » sont loin de s'exclure mutuellement.

[44] Gérard Genette, *Seuils, op. cit*., p. 346.

1. La première décennie

Les deux premiers articles de Senghor paraissent en 1935 dans la revue *L'Étudiant noir*, le journal des étudiants martiniquais en France auquel ont contribué, entre autres, Aimé Césaire, Paulette Nardal, Aristide Maugée et Louis Thomas Achille. Le premier article, qui paraît dans le tout premier numéro du journal, porte sur René Maran et analyse son « humanisme noir » comme la conciliation d'un « drame duel » qui oppose « Raison et Imagination, Esprit et Âme, Blanc et Noir[45] ». Le second article entre davantage dans le débat de la Négritude : il s'agit plus particulièrement de se défendre des accusations de racisme et de s'ouvrir à un dialogue interculturel en affirmant que le but du mouvement consiste à « réveiller la race, si elle n'est déjà réveillée, et la jeter dans le combat que mène l'humanité contre les forces de destruction. À la vieille Europe, [ils veulent] apporter des éléments neufs d'humanité[46] ». Comme le constate Janet Vaillant dans sa biographie, ces articles n'avaient pas retenu l'attention du public, ni en France ni en Afrique[47], tout comme passe inaperçue, d'ailleurs, la première publication de deux de ses poèmes dans les *Cahiers du Sud*[48]. Ce n'est pas le cas, en revanche, de la conférence qu'il prononce à la Chambre de commerce de Dakar en septembre 1937 : sa réputation le précède, car il est connu pour être le premier agrégé africain, il parvient à attirer un vaste public et son discours sur « Le problème culturel en A.O.F. » (*L1*, p. 11-21) retient l'attention de certaines personnalités influentes. De même pour son article « Ce que l'homme noir apporte » (*L1*, p. 22-38), qui paraît en 1939 chez Plon dans l'ouvrage collectif *L'Homme de couleur* et qui fera date.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la mobilisation, les dix-huit mois de détention dans les stalags allemands et l'occupation marquent un creux bien compréhensible quant aux publications. Il s'agit, néanmoins, d'une période pendant laquelle Senghor, en plus de travailler à sa thèse de doctorat et de rédiger les poèmes qui constitueront ensuite le recueil *Hosties noires*, resserre ses rapports avec l'intelligentsia de l'époque, aussi bien africaine et antillaise que parisienne[49]. Ainsi, dans l'immédiat après-guerre, parviendra-t-il à se faire une place dans le champ littéraire. En 1945, paraît aux Éditions du Seuil son premier recueil

[45] Léopold Sédar Senghor, « L'Humanisme et nous : René Maran », *L'Étudiant noir. Journal de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*, n° 1, mars 1935, p. 4.
[46] Léopold Sédar Senghor, « Racisme ? Non, mais Alliance spirituelle », *L'Étudiant noir. Journal de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*, n° 3, mai-juin 1935, p. 2.
[47] Voir Janet G. Vaillant*, Vie de Léopold Sédar Senghor, op. cit*., p. 187.
[48] Léopold Sédar Senghor, « Poèmes : "À la mort" et "Nuit dans Sine" », *Cahiers du Sud*, mai 1938, p. 355-356.
[49] Voir Daniel Delas, *Léopold Sédar Senghor : le maître de langue, op. cit*., p. 151 et suiv.

poétique, *Chants d'ombre*, mais également une longue contribution à l'ouvrage collectif *La Communauté impériale française*, « Vues sur l'Afrique noire ou assimiler, non être assimilés » (*L1*, p. 39-69), dans laquelle Senghor ne met pas en cause l'existence de l'Union française, mais expose une vision complexe qui consiste, comme le synthétise Souleymane Bachir Diagne, à s'opposer d'un point de vue philosophique aussi bien à l'assimilationnisme colonial qu'à la possibilité d'une dissociation nette entre la France et les territoires d'outre-mer[50]. À partir de l'année 1946, quand il « tombe dans la politique » avec le groupe socialiste, ces réflexions seront poursuivies dans ses allocutions à l'Assemblée nationale, ainsi que dans la presse[51], la position senghorienne consistant toujours à reconnaître et à respecter les diversités de l'Union française non pas pour la fragiliser, mais afin que celle-ci puisse être durable :

> En un mot, il ne faut pas faire de l'Union française, comme le rétorquait tel autre de nos collègues, une cage où personne ne voudrait entrer. Pour que l'Union française soit durable, il faut, et c'est ainsi que je résumerai la thèse du parti socialiste, la fonder sur la liberté et l'égalité, conditions de la fraternité humaine, de la fraternité française. [*Applaudissements à gauche et au centre*] (*L2*, p. 28).

Qu'il s'agisse de sa critique littéraire ou de ses prises de position sur l'enseignement et sur la politique, au cours de cette première décennie, le paratexte de Senghor vise à affirmer la Négritude dans ces différents domaines, tout en écartant la rupture tant culturelle qu'institutionnelle avec la France. S'il se montre comme un auteur engagé, il ne se montre en aucun cas comme un frondeur en conflit avec son contexte, mais plutôt comme un intellectuel foncièrement réformiste, à la recherche constante d'une conciliation — certains parleront bientôt de « compromis ». C'est cette image que commence à relayer la presse, en

[50] « Dans un des textes où s'exprime le mieux la tension dialectique qui traverse sa philosophie, "Vues sur l'Afrique noire ou assimiler, non être assimilés", publié en 1945, Senghor dans un même mouvement s'oppose, d'une part, à l'assimilationnisme colonial qui nie toute culture "indigène" en affirmant qu'il existe une "originalité" africaine à respecter ; il s'oppose aussi, d'autre part, à "l'antiassimilationnisme" qui interdit toute véritable association dans une même "communauté" de citoyens car il y voit une philosophie de la séparation et donc de l'inégalité », Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve Éditions, 2007, p. 93.

[51] Dans « L'enseignement base de l'évolution des peuples » [Assemblée nationale, séance du 21 mars 1946] (*L2*, p. 9-16), Senghor loue l'œuvre d'éducation entreprise par la France dans les territoires d'outre-mer tout en dénonçant un mépris culturel de fond que révèle bien l'interdiction d'utiliser les langues locales, considérées à tort comme des dialectes. Interviewé par Julien Teppe en août de la même année, Senghor semble néanmoins orienter ce même projet éducatif, non pas vers une Union française durable, mais plutôt vers une fédération conduisant, à terme, à l'indépendance : « en attendant une indépendance complète, nous préconisions la solution d'une fédération dans le cadre de l'Union française, réalisable dès à présent. Cela nous permettrait d'assimiler rapidement certaines techniques modernes et de préparer les cadres qu'exigera l'établissement d'une autonomie à quoi nous sommes sûrs d'accéder. Car le colonialisme de la vieille école est définitivement révolu – et condamné ». Voir Léopold Sédar Senghor, « Nous ne voulons plus être des SUJETS ni subir un régime d'occupation », interview réalisée par Julien Teppe, *Gavroche*, 8 août 1946, p. 7, repris avec le titre « Nous ne voulons plus être des sujets » (*L2*, p. 17-18).

se basant aussi bien sur l'œuvre poétique, comme le montre un article de Robert Delavignette, « L'accent africain dans les Lettres françaises[52] », que sur son paratexte, comme le montre l'article de René Maran, « L'écrivain noir Léopold Sédar Senghor unit les cultures africaine et française », où la vision politique et culturelle de Senghor est synthétisée à travers un terme affectif, et surprenant à bien des égards, « l'amour »[53] :

> Tout donnait, au demeurant, à prévoir, depuis qu'il participe de façon active aux controverses de la vie intellectuelle contemporaine, qu'il finirait un jour par prononcer les maîtres-mots nécessaires, selon lui, à la fusion des races. « La sagesse n'est pas dans la raison, mais dans l'amour, » déclare Gide. Léopold Sédar Senghor ne l'ignore pas. Il l'ignore si peu qu'il n'est pas une ligne de *Ce que l'Homme noir apporte* — tel est le titre de la première étude sérieuse que le poète de *Chants d'Ombre* ait consacrée au problème des questions ethniques, — une des pages où il analyse ce que devrait être, à son avis, La Communauté Impériale Française, et surtout ce à quoi elle doit tendre, qui n'en soient, de bout en bout, tout imprégnées[54].

2. L'anthologie de Léon-Gontran Damas

Les années 1947 et 1948 constituent un véritable tournant pour le positionnement de Senghor et, simultanément, pour l'évolution du champ littéraire africain et antillais. Bien sûr, on pensera à la célèbre préface de Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor, parue en 1948 : le soutien du plus grand intellectuel français de l'après-guerre au mouvement de la Négritude constitue, en effet, une instance de légitimation non négligeable. Quant à la querelle que cette préface n'a pas manqué de susciter parmi les intellectuels communistes, d'abord avec le long article de Gabriel d'Arboussier dans *La Nouvelle Critique*[55] et ensuite avec *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon[56], elle n'a pas moins contribué à donner une certaine visibilité à cette production littéraire, qui se trouve désormais au cœur d'un débat qui engage aussi bien les intellectuels de la périphérie que les intellectuels du centre. Néanmoins, loin de vouloir minimiser l'importance de ce texte liminaire de Sartre, nous souhaiterions

[52] Voir Robert Delavignette, « L'accent africain dans les Lettres françaises (De Bakary Diallo à Léopold Sédar Senghor) », *La Nef*, n° 12, novembre 1945, p. 62-72.
[53] Bien qu'il soit assez délaissé par la suite, le mot « amour » avait été employé en 1939 par Senghor dans « Ce que l'homme noir apporte » pour expliquer le sentiment religieux : « Ce que le Nègre apporte, c'est la faculté de percevoir le surnaturel dans le naturel, le sens du transcendant et l'abandon actif qui l'accompagne, l'*abandon d'amour* » (*L1*, p. 27).
[54] René Maran, « L'écrivain noir Léopold Sédar Senghor unit les cultures africaine et française », *France*, 12 octobre 1945, p. 6.
[55] Gabriel d'Arboussier, « Une dangereuse mystification : la théorie de la négritude », *art. cit.*
[56] Voir Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2015 [1952], p. 129-137.

rejoindre le travail de plusieurs chercheurs qui, dans les dernières années, se sont penchés sur le geste même de produire des anthologies dans le contexte colonial, un geste poétique et politique à la fois, dont Ferroudja Allouache propose une interprétation pragmatique :

> La création d'anthologies est une forme d'émancipation à l'égard de la domination littéraire hexagonale, une conscientisation progressive d'une possible autonomie littéraire dans le champ idéologique de l'époque. Rassembler des textes, introduire des auteurs, penser leur rapport à la création représente un enjeu politique crucial car le geste rassembleur invente une histoire, construit et définit *sa* propre généalogie, dans la contestation ou dans la continuité[57].

Au cours de ces deux années, la place que Senghor occupe dans le champ littéraire change radicalement. On doit d'abord à son ami Léon-Gontran Damas de l'avoir fait entrer dans son anthologie *Poètes d'expression française, 1900-1945*, premier tome d'un triptyque inachevé, « Latitudes françaises », paru au Seuil. S'il est vrai, comme le constate Anthony Mangeon, que toutes les « anthologies nègres » sont caractérisées « par leur composition interraciale et leur visée transnationale[58] », force est de constater que, dans l'anthologie de Damas, la mention « expression française » dans le titre paraît quelque peu vague et préfigure une sélection incomplète, voire arbitraire : il s'agit, bien sûr, de présenter une production littéraire qui n'est ni hexagonale ni européenne, puisque la Belgique et la Suisse n'y figurent pas ; il ne s'agit pas de se limiter au monde noir, car on y présente cinq poètes d'Indochine, mais il ne s'agit pas, non plus, de rendre compte de l'ensemble de l'espace francophone (le Québec n'y figure pas), ni même des territoires du Sud, car Haïti et le Maghreb ne sont pas représentés — c'est là un aspect de la composition de l'anthologie que regrettait déjà l'éditeur Paul Flamand, comme l'a révélé Ruth Bush[59]. Aussi faut-il préciser la disproportion entre le nombre de poètes antillais (vingt) ou réunionnais (six) et le nombre de poètes d'Afrique subsaharienne, qui ne sont que deux : Birago Diop et Senghor. L'anthologie est mentionnée dans les *Cahiers du Sud* et recensée en des termes élogieux dans *Tropiques*[60], mais elle n'aura guère le « grand retentissement » qu'espérait son

[57] Ferroudja Allouache, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone »…*, *art. cit*., p. 167-168.
[58] Anthony Mangeon, « Miroirs des littératures nègres : d'une anthologie l'autre, revues », *Gradhiva*, n° 10, « Présence Africaine. Les conditions noires : une généalogie des discours » (Sarah Frioux-Salgas, dir.), 2009, p. 40.
[59] D'après une lettre de 1945 adressée à Léon-Gontran Damas, Paul Flamand regrettait « un déséquilibre qui nuit grandement à la portée d'une œuvre qui n'a jamais été tentée et qui est, je crois, appelée à avoir un grand retentissement » : aussi encourage-t-il le poète guyanais à consulter les archives de la Bibliothèque Nationale à Alger. Voir Ruth Bush, *Publishing Africa in French, op. cit*., p. 42.
[60] Les termes élogieux de ce compte rendu semblent relever d'un contresens dans la lecture de l'introduction de Léon-Gontran Damas, ce qui est tout à fait révélateur d'une sorte d'« inconscient colonial », pour reprendre les termes d'Edward Saïd. Le rédacteur écrit en effet ceci : « [cet ouvrage] permet de se rendre compte et d'apprécier les efforts des écrivains coloniaux vers l'assimilation de la langue française. Ils parviennent

éditeur[61]. Emmanuel Fraisse pointe un problème de cohérence dans le projet de Damas et, surtout, le décalage entre l'objectif annoncé dans l'introduction et les critères de sélection des poètes[62], mais on pourrait ajouter comme explications partielles de cet échec l'affirmation d'une rupture radicale vis-à-vis des modèles littéraires typiquement français et le ton ouvertement anticolonial d'une introduction rédigée par un auteur des colonies dont la légitimité n'est pas encore établie en France[63].

En dépit de ces problèmes de contenu et de l'insuccès éditorial, le volume préparé par Léon-Gontran Damas comporte une première forme de consécration pour Senghor, qui figure parmi les voix émergentes d'un champ littéraire que l'anthologie souhaite rendre visible et émanciper par la même occasion. Il convient, toutefois, de préciser que la place que Damas accorde à Senghor dans son anthologie est encore loin d'annoncer la place que le Poète-Président occupera effectivement dans la culture africaine. Damas ne sélectionne, en effet, qu'un seul poème de Senghor, « Le retour de l'Enfant prodige », le dernier du recueil *Chants d'ombre*, tandis qu'il sélectionne huit poèmes de Birago Diop, tous inédits, puisque son recueil *Leurres et lueurs* ne paraîtra chez Présence Africaine qu'en 1960. Quant à la notice, celle de Senghor occupe deux pages : c'est plus que pour Birago Diop, une demi-page, et le lauréat du Goncourt René Maran, auquel Damas ne consacre que treize lignes d'une extrême sécheresse, mais c'est moins que pour Lionel Attuly et Aimé Césaire, trois pages, et bien moins que pour le Malgache Jean-Joseph Rabearivelo, auquel il consacre huit pages particulièrement lyriques[64]. Contrairement aux notices des autres poètes, néanmoins,

aujourd'hui à exprimer dans notre langue des choses qui n'appartiennent qu'à eux. / C'est le plus beau témoignage qu'ils pouvaient rendre à la culture française. Et par là même ils nous deviennent, à la fois, égaux et fraternels », Jacques de Brussey-Malville, « Poètes d'expression française », *Tropiques : revue des troupes coloniales*, n° 303, octobre 1948, p. 59.

[61] Pour les chiffres et les éditions, se référer à Ruth Bush, *Publishing Africa in French, op. cit*., p. 43 : elle propose également une lecture davantage idéologique : *ibid*., p. 55.

[62] Voir Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 154.

[63] L'introduction de l'anthologie se termine ainsi : « Pour avoir rompu avec le verbalisme romantique, la théorie de l'art pour l'art, l'impassibilité commode des parnassiens et les désirs troubles du symbolisme, [la Poésie coloniale d'expression française] atteste maintenant la préoccupation d'être plus près de la vie, d'approfondir davantage le sens de l'évolution des pays et des peuples opprimés, de scruter d'un regard plus ouvert et fraternel le visage de l'humanité. De plus en plus, Politique et Littérature s'interpénètrent et leur synchronisme se fait de plus en plus apparent dans les œuvres des représentants de la nouvelle école. / On y trouve de l'ardeur combattive, de la tendresse, un scintillement d'ironie, une gravité austère et douloureuse… », Léon-Gontran Damas, « Introduction », *Latitudes françaises : Poètes d'expression française, 1900-1945*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1947, p. 15-16.

[64] Si l'on peut comprendre aisément la place qu'occupe Jean-Joseph Rabearivelo dans l'anthologie, au vu de son suicide presque légendaire et de l'influence qu'il a eue sur la génération de poètes africains et antillais des années 1930, on reconnaît tout de même, dans la rédaction de ses notices, des prises de position assez arbitraires de la part de Damas, qui minimise par exemple l'apport de René Maran. Quant à Lionel Attuly, on peut lire un long poème inédit : de fait, il ne publiera jamais d'œuvre et ne sera pas retenu dans l'anthologie de Senghor.

celle de Senghor met en évidence le rôle que celui-ci a joué concrètement dans le mouvement de la Négritude (qui n'est pas explicitement nommée) et son apport théorique :

> *Pour s'être à ce point assimilé la langue et la culture françaises, il a le souci de travailler en Europe à une compréhension humaine de l'âme noire.*
>
> *Outre sa collaboration régulière à l'organe dirigé de 1934 à 1936 par de jeunes intellectuels antillais,* l'Étudiant Noir*, qui donna naissance au Mouvement tendant à rattacher les Noirs de nationalité et de statut français à leur histoire, leurs traditions et aux langues exprimant leur âme, il a pris part au Congrès de l'Évolution Culturelle des Peuples Coloniaux, tenu en 1937. Dans une communication pleine d'intérêt, il tenta d'expliquer les causes profondes de la résistance* de la bourgeoisie sénégalaise à l'école rurale populaire.
>
> *À quelques mois de la déclaration de guerre — au cours de laquelle il fut fait prisonnier, comme tant d'autres — il prit également part à la rédaction d'un important cahier consacré à* l'Homme de Couleur *(Collection Présences, Plon édit.), cahier auquel collaborèrent les représentants de trois races : blanche, jaune et noire. Dans un essai qui déborde nettement le cadre d'un facile témoignage, Léopold-Sédar Senghor montre, non sans fierté,* ce que l'homme noir apporte *à la civilisation occidentale dans l'élaboration de l'humanisme de demain*[65].

Damas a beau écrire « Essayiste, il est avant tout poète », avant de décrire *Chants d'ombre* et d'annoncer la parution d'*Hosties noires*, c'est sa capacité à théoriser la Négritude et à la présenter dans des contextes européens, en l'associant à la culture occidentale, qui distingue Senghor des autres écrivains de sa génération.

3. L'anthologie de 1947 : théoriser la Négritude

Au cours de cette même année 1947, ce n'est pas seulement à travers sa poésie que Senghor écrit cette histoire littéraire nouvelle et alternative : il le fait aussi en organisant et en présentant la section « L'Afrique noire » d'une autre anthologie, *Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb*[66]. Comme pour le volume de Damas, le retentissement de cet ouvrage est fort limité et l'organisation même du recueil ne manque pas de poser des problèmes de cohérence. D'une part, l'anthologie rassemble des textes traditionnels traduits en français et des extraits d'auteurs francophones contemporains : or, loin de se pencher sur ce bouleversement linguistique associé à la colonisation, les éditeurs prétendent penser le fait littéraire de l'outre-mer sans solution de continuité. De l'autre, dans la section « L'Afrique noire », parmi les représentants de « La littérature nouvelle » et notamment dans la partie consacrée à « La poésie nègre », on trouve une « Ode à la Vierge Marie », du

[65] *Ibid*., p. 29-30.
[66] Mohamed El Kholti *et alii* (éd.), *Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, coll. « Les Plus beaux écrits », 1947, 455 p.

béninois Maximilien Quénum, une mention rapide de Senghor et un extrait de *Chants pour Naëtt*[67], alors inédit, mais surtout des études relativement approfondies de la poésie de René Maran, de Léon-Gontran Damas et d'Aimé Césaire, c'est-à-dire des auteurs antillais qui auraient dû bénéficier d'une section à part.

Bien qu'ils puissent paraître comme autant de fragilités, voire d'approximations, à des yeux contemporains, ces aspects discutables de l'anthologie sont en réalité au fondement de la vision que Léopold Sédar Senghor élabore pour la première fois dans sa longue introduction « La civilisation négro-africaine[68] », et plus précisément de ce « modèle civilisationnel[69] » — comme l'appelle Vincent Debaene — qui marquera profondément l'histoire du champ littéraire africain et antillais. Disons d'emblée que dans cette introduction aux « plus beaux écrits » de l'Afrique noire, il n'est jamais question de littérature, et encore moins de littérature africaine : en effet, Senghor a beau faire allusion à des lectures de sa « jeunesse lycéenne à Dakar », en l'occurrence Racine et Corneille (*L1*, p. 78), ou bien tenir des propos tels que « la littérature est art au premier chef » (*L1*, p. 76), force est de constater que celle-ci se retrouve englobée dans la catégorie plus générale de l'art négro-africain, qui, à son tour, est interprété à travers des catégories plus anthropologiques qu'esthétiques.

Le point de départ de l'introduction de Senghor est la définition du trait fondamental de la psychologie de l'homme noir, à savoir « sa *faculté à être ému* », qui devrait le différencier de l'homme blanc. Tout comme dans « Ce que l'homme noir apporte », paru désormais huit ans auparavant, l'idée de l'« émotion nègre » (*L1*, p. 70) permet, dans un premier temps, de définir le rapport particulier que le sujet entretient avec le monde : l'homme noir négligerait les traits extérieurs, objectifs et pragmatiques qui constituent la « réalité » au profit du saisissement, d'une fonction essentielle et symbolique qui constitue la « surréalité[70] ». Dans un deuxième temps, ce rapport particulier au réel, qui est défini

[67] « Puisqu'il nous faut parler ici de Senghor, nous dirons qu'il est né au Sénégal. / Nous donnons de lui un poème tiré d'un recueil en préparation, intitulé : *Chants pour Naëtt*. / Il a publié : *Chants d'Ombre*, aux Éditions du Seuil. / Un autre recueil, *Hosties noires*, doit paraître prochainement », *ibid*., p. 255.
[68] « La civilisation négro-africaine », *ibid*., p. 165-179, repris avec le titre « L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine » dans *L1*, p. 70-82.
[69] Vincent Debaene, « La "littérature indigène d'expression française" : une histoire pré-postcoloniale », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, PUPS, 2013, p. 290.
[70] Senghor explique le glissement de la réalité à la surréalité en ces termes : « [C]e qui émeut le Noir, ce n'est pas l'aspect extérieur de l'objet, c'est la *réalité*, ou mieux – puisque "réalisme" est devenu sensualisme – sa *surréalité*. L'eau l'émeut, non parce qu'elle lave, mais parce qu'elle purifie : le feu à cause de sa puissance de destruction, non à cause de sa chaleur ou de sa couleur » (*L1*, p. 70-71).

comme une « attitude d'abandon, d'assimilation, non de domination : *attitude d'amour* » (*L1*, p. 71), explique le fondement de « l'*Animisme nègre* », dont Senghor fait découler tous les aspects des cultures négro-africaines : la religion, la magie, la famille et même l'État. Il faut préciser que, si cette deuxième longue partie de l'exposé de Senghor se fonde sur de nombreuses lectures anthropologiques (Delafosse, Delavignette, Frobenius, Keyserling, Labouret et Westermann), elle n'en applique guère les méthodes : le poète sénégalais s'exprime dans des termes très généraux, ne décrit pas les spécificités des différentes ethnies et, par conséquent, ne les différencie pas entre elles. En parlant de l'âme, par exemple, Senghor peut laisser entrevoir une certaine complexité, qui appellerait à être développée : « Qu'est-ce que l'âme ? Les idées du Nègre sur l'âme sont extrêmement nuancées et, d'un peuple à l'autre, elles varient dans le détail » (*L1*, p. 71). Néanmoins, il parvient finalement à des conclusions assez vagues et tout se passe comme si l'on pouvait comprendre les coutumes de chaque ethnie du continent à partir des coutumes en vigueur au Sénégal, et plus particulièrement chez les Wolofs et les Sérères :

> C'est l'âme qui meut le corps ; mais elle ne le peut faire que par l'intermédiaire du *souffle vital*. Celui-ci est le *principe de la vie physique*. Il est une matière extrêmement subtile, comme l'air que nous respirons. D'où les noms que lui donnent *Sérères* et *Wolofs* et qui signifient « nez », « respiration » (*Idem*).

Le fait d'attribuer à toutes les cultures négro-africaines les mêmes caractéristiques, le fait de se soucier si peu des évolutions historiques ou linguistiques, ou encore le fait de rester vague sur l'inclusion ou non des Antillais et des Afro-Américains montrent bien que l'objectif de Senghor consiste moins à décrire une situation qu'à imaginer la quintessence du « Nègre », du « Noir », de « l'Homme noir », dont le caractère idéal se révèle déjà dans l'emploi combiné de la majuscule, du singulier et de l'article défini. Dès lors, pour reprendre un constat que fait Achille Mbembe, on peut considérer que, pour Senghor, il s'agit moins de se décrire concrètement que de se différencier du blanc : « un autre trait majeur du discours nègre consiste à prendre pour soi, à internaliser et à déployer pour son propre bénéfice l'idéologie de la différenciation culturelle. Celle-ci s'appuie sur trois béquilles — la race, la géographie et la tradition[71] ».

Après cette longue étude aux allures anthropologiques, l'auteur aborde enfin « l'*Art nègre* », mais nous retrouvons ici les mêmes caractéristiques de l'argumentation senghorienne, qui repose sur l'articulation de deux principes apparemment contradictoires,

[71] Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche, essais », 2015 [2013], p. 134.

mais en réalité complémentaires, que nous qualifierons de la sorte : la différenciation idéaliste et l'uniformisation indifférenciée. En ce qui concerne la différenciation, Senghor reprend le trait psychologique de l'homme noir, qu'il avait expliqué au début, et souligne maintenant que « *cet art repose essentiellement sur la compréhension du surréel*. Le Nègre ne chante ni ne danse ni ne sculpte ce qui n'est pas *essentiel* » (*L1*, p. 78). Dans cette citation, les termes employés sont vagues et la théorie occidentale de la *mimèsis* reste implicite, ce qui empêche le lecteur de comprendre pleinement les enjeux de la différenciation, notamment si l'on songe à l'art contemporain. Néanmoins, si l'on se penche sur la syntaxe et sur le lexique de la dernière phrase, on peut constater à quel point la différenciation qu'essaie d'établir cette introduction ne se situe pas seulement au niveau des arguments, mais également à un niveau plus pragmatique, dans le maniement même de la langue française : l'emploi alambiqué des négations, le fait que le verbe « danser » régit un COD (la subordonnée relative périphrastique « ce qui n'est pas *essentiel* »)[72] et la syllepse de l'adjectif « essentiel », qui renvoie ici à l'essence philosophique et non à la nécessité, donnent en effet une *impression de différenciation*, pour ainsi dire, que Senghor ne parvient pas encore à expliquer de manière satisfaisante dans des termes plus rationnels et à illustrer à travers des exemples concrets. En ce qui concerne le principe inverse et complémentaire de l'uniformisation indifférenciée, l'auteur propose une appréhension synthétique du fait artistique négro-africain. Au-delà de ne pas prendre en compte les différences géographiques ou chronologiques, et encore moins la sensibilité propre à chaque artiste, il écarte les spécificités de chaque forme artistique au nom de sa différenciation idéaliste :

> Et nous voilà ramenés à notre proposition, au point de rencontre de la sensibilité nègre et de l'Esprit, à l'*Art nègre* proprement dit. Car cet art est un : il a le même *style* dans ses différentes manifestations : architecture, sculpture, danse, musique, poésie et littérature. Le Négro-africain lui-même ne les sépare pas dans sa vie. Aussi nos réflexions que voici constituent-elles une introduction directe à notre *Anthologie* (*L1*, p. 78).

Ainsi, à une plus petite échelle, quand il s'agit d'aborder un élément plus particulier et plus concret de l'art négro-africain, à savoir le rythme, Senghor applique à nouveau son principe

[72] L'emploi le plus fréquent du verbe *danser* est intransitif. Il est vrai qu'il existe un emploi transitif du verbe, le plus souvent pour désigner un type particulier de danse : p. ex. « danser une valse / le swing ». On distingue un autre emploi transitif du verbe, qui prend alors le sens de « célébrer en dansant, exprimer quelque chose par la danse » : le *TLFi* précise qu'il s'agit d'un emploi littéraire et ne rapporte qu'une citation de Claudel, « On peut la danser [la richesse d'émotion] ». Si, d'un point de vue syntaxique, l'emploi transitif que propose Senghor se rapproche de l'exemple claudélien, on constatera néanmoins que, d'un point de vue sémantique, le verbe *danser* renvoie à une action qui permet de créer quelque chose d'« essentiel » et ne constitue pas une simple manifestation de l'euphorie du sujet.

de différenciation idéaliste, puisqu'il le rattache à des pulsions vitales, voire cosmiques, et son principe d'uniformisation indifférenciée, puisqu'il évite d'expliciter la mise en œuvre du concept dans chaque domaine artistique :

> J'ai lâché le mot-clef de l'art nègre. Le rythme. C'est, au-delà du signe, la réalité essentielle de cette chose qui anime et explique l'univers, et qui est la *Vie*. C'est le flux et le reflux, la nuit et le jour, l'inspiration et l'expiration, la mort et la naissance. Le rythme, c'est cette spiritualité qui est exprimée par les moyens les plus matériels : volumes, surfaces et lignes en architecture et en sculpture, accents en poésie et en musique, mouvements dans la danse (*L1*, p. 80).

Ce double principe de la différenciation idéaliste et de l'uniformisation indifférenciée empêche d'aboutir à une définition satisfaisante de la littérature négro-africaine et cette lacune de l'introduction se répercute sur la présentation des auteurs de l'anthologie : d'après Vincent Debaene, Senghor, tout comme Damas d'ailleurs, ne parvient pas à montrer la véritable originalité de leur travail poétique[73]. Plus que sur la base d'un principe contradictoire que se fixe Senghor au sein d'une démarche qui ne cesse de superposer l'anthropologie et l'esthétique, avec des résultats parfois insatisfaisants, Debaene explique cet échec à partir d'une double injonction contradictoire qui frappe les écrivains dominés et qu'a étudiée Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres* :

> Senghor et Ratsimamanga, dans les sections « Afrique noire » et « Madagascar » des *Plus Beaux Écrits*, et Damas, dans *Poètes d'expression française*, sont de toute évidence pris dans cette dialectique piégée, inhérente à toute revendication au sein d'un rapport de domination, et qui consiste à faire valoir à la fois la similitude et la différence, l'affiliation et la distinction. En l'occurrence, ils doivent inscrire les textes qu'ils recueillent dans une histoire de la littérature française (pour en montrer l'actualité et les greffer sur une histoire universelle — pour refuser donc, la relégation) et, dans le même temps, affirmer l'originalité de cette littérature — certes, d'expression française mais pourtant nouvelle et singulière[74].

En ce sens, Ferroudja Allouache souligne que, plus encore que Damas, qui voulait marquer une rupture nette avec la tradition coloniale, Senghor ne cesse de penser la différence africaine en dialoguant avec des références françaises[75] : il dédie son texte à Paul Flamand, son éditeur au Seuil, il explique la religion en Afrique à travers Maurice Delafosse et la transcendance à travers Jacques Maritain, il synthétise la beauté de l'art africain au moyen d'une citation d'André Gide, tandis qu'il ne mentionne certains des auteurs choisis pour sa propre anthologie — Dim Debolson et Paul Hazoumé — que pour élucider quelques aspects

[73] Voir Vincent Debaene, « La "littérature indigène d'expression française" : une histoire pré-postcoloniale », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, *op. cit*., p. 289.
[74] *Ibid*., p. 286. Voir pour une approche théorique plus générale : Pascale Casanova, *op. cit*., p. 226-231.
[75] Ferroudja Allouache, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone »*, *op. cit*., p. 184.

historiques. En plus de cette disparité dans le traitement des références, on peut considérer que, en raison de la double injonction contradictoire dont parle P. Casanova, mais également en raison de cet entre-deux historique que V. Debaene appelle « pré-postcolonial[76] », l'argumentation senghorienne se trouve dans la condition de devoir opérer un mouvement à la fois centripète et centrifuge en regard des discours occidentaux au sens large. Ainsi, il arrive, par exemple, que Senghor prenne ouvertement les distances d'une certaine vulgate qui fait peser certains stéréotypes sur les hommes noirs, en construisant une argumentation polémique qui multiplie les tournures concessives, tout en s'appuyant, dans une note de bas de page, sur l'ethnologue allemand Leo Frobenius[77] :

> On se sera peut-être étonné de n'avoir pas rencontré le « Nègre bon enfant », le « Nègre grand enfant », qu'attendait l'homme de la rue. C'est que l'image nous semble fausse, quelle que soit la sympathie qu'on y mette, Le Nègre, il est vrai, est resté en contact avec les forces telluriques, et il a gardé une vitalité juvénile ; mais jeunesse n'est pas enfance. L'intellectuel verra, peut-être, dans l'Animisme, le mysticisme nègre, un signe de non-civilisation. Il reste que, pour nous, c'est l'âme, plus que l'intellect, qui nous élève au-dessus de l'animal, et que, parmi les peuples de haute culture de l'Euramérique, les uns sont mystiques, tandis que les autres sont rationalistes [Cf. Frobenius : *Le Destin des Civilisations* (Gallimard)] (*L1*, p. 80).

D'une manière analogue, quand il décrit les idéaux et les devoirs du *Dyâmbour* (l'honnête homme) et du *Samba-Lingueur* (le noble), qui sont au fondement de « l'édification d'un *art de vivre* » qui permet ensuite de comprendre l'art négro-africain (*L1*, p. 76-77), il crée implicitement une analogie avec le *vir bonus dicenci peritus* de la tradition rhétorique de la Rome républicaine : ce modèle antique est tellement présent à l'esprit de l'agrégé de grammaire que les différents concepts wolofs sont d'abord traduits en latin et ensuite expliqués en français[78]. On peut même aller jusqu'à se demander si cette analogie implicite

---

[76] Si on considère l'année 1947 d'un point de vue politique, l'Union française est certes héritière de l'Empire colonial, mais elle prépare déjà les indépendances. Si on la considère d'un point de vue littéraire, les anthologies de Damas et de Senghor reprennent partiellement les attentes des anthologies de littérature coloniale des années 1920 (Blaise Cendrars, Roland Lebel, Louis Bertrand), mais annoncent déjà une forme d'émancipation puisqu'elles ne sont pas rédigées par des anthropologues français, mais par des écrivains des territoires d'outre-mer. Voir Vincent Debaene, « La "littérature indigène d'expression française" : une histoire pré-postcoloniale », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, *op. cit*., p. 282. Pour une contextualisation historique précise, voir également Ruth Bush, *Publishing Africa in French, op. cit*., p. 30 et suiv.

[77] Des raisons argumentatives et d'accès aux ressources expliquent cette démonstration érudite qui s'appuie sur des théoriciens européens. Voir Jane Hiddleston, « Léopold Sédar Senghor [..] », *Decolonising the intellectual…*, *op. cit*., p. 41.

[78] Cet héritage rhétorique latin se manifeste tout particulièrement dans la liste des devoirs de l'« *honnête homme* » : « Ce sont : 1˚ la *térânga* (*honos*). C'est le respect, la politesse, les « honneurs », que l'on rend à quelqu'un ou que l'on reçoit (de *teral* : « respecter ») ; 2˚ la *kèrsa* (*pudor*). C'est un mot synonyme, avec une nuance de pudeur, de réserve. Ajoutons deux devoirs particuliers : 1˚ l'*orma* (*gratia*). C'est la reconnaissance que nous devons à toute personne qui nous a obligés ; 2˚ La *touyâbo* (*pietas*). C'est la reconnaissance pieuse que l'on doit plus particulièrement à ses parents » (*L1*, p. 77).

permet simplement à Senghor d'expliquer le phénomène à un public non africain ou si elle lui a permis, en amont, de le conceptualiser : le latiniste sénégalais se trouverait donc dans l'inconfort d'interpréter sa propre culture à partir des paradigmes exogènes qu'il a appris à l'école coloniale et pendant sa formation en France.

On l'a vu, *Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb* a eu un succès éditorial fort limité et soulève plusieurs problèmes quant à la logique de sélection des auteurs ; aussi l'introduction ne parvient-elle pas à dépasser certaines limites argumentatives qui dépendent aussi bien de la conceptualisation de Senghor que du contexte culturel. Cette anthologie constitue, néanmoins, une bascule pour le positionnement du poète et député du Sénégal en ce qu'il passe du simple statut d'auteur parmi d'autres à celui d'*auctoritas*, désormais assez légitime pour pouvoir tenir un discours sur ses confrères : qu'on le considère du point de vue du centre ou de la périphérie, Senghor commence donc à imposer sa version de l'histoire littéraire africaine et antillaise.

L'une des raisons du succès de la pensée senghorienne réside certainement dans le style qui l'exprime, et plus particulièrement dans le fait qu'il combine, dès cette introduction, les qualités du savant, du pédagogue et de l'essayiste, contrairement à l'introduction de Léon-Gontran Damas qui exposait un parti pris davantage dissident[79]. Senghor se montre savant dans la mesure où ses analyses s'appuient sur la littérature anthropologique, abondamment citée en note de bas de page. Il est pédagogue dans la mesure où l'exposition de l'idée est souvent structurée par la mise en exergue, au moyen de l'italique, de certains mots ou segments de phrases :

> C'est dire qu'il y a *hiérarchie* des parties et des thèmes et que ceux-ci sont *subordonnés* à l'expression de l'objet. Ainsi, en sculpture, on néglige les membres pour l'expression amoureuse des pieds, des mains, des seins, du nombril, de la tête surtout — d'où l'importance des masques —, des parties les plus *animées* du corps humain. Presque jamais des vêtements, mais les ornements et *insignes*, qui caractérisent et identifient la race, le rang, l'individu : tatouages, coiffure, bijoux, armes. Cette ordination apparaît singulièrement dans la danse où « tout le corps obéit » à l'Esprit. On a remarqué que, chez le Nègre dansant, toutes les parties du corps sont agitées, mais sans geste superflu ni dépense inutile, que tout est soumis au même *rythme* (*L1*, p. 80).

Dans ce paragraphe, l'emphase sur la notion de *hiérarchie*, sur les *insignes* et sur le « mot-clef de l'art nègre », le *rythme*, ne dépend pas d'une intention polémique et ne sollicite pas, non plus, un travail herméneutique particulier de la part du lecteur, mais fixe une idée qui sera développée ensuite. Quant à l'emploi de l'italique pour le participe passé

[79] Voir Ruth Bush, *Publishing Africa in French, op. cit*., p. 51-52. Voir également la lecture de Ferroudja Allouache, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone »*, *op. cit*., p. 181-183.

« *subordonnées* » et l'adjectif « *animées* », il réactive un savoir qui a été exposé au préalable : soit immédiatement, comme dans le cas de « *subordonnées* » qui renvoie à « *hiérarchie* », soit plus loin dans le texte, comme dans le cas d'« *animées* » qui renvoie à « l'*Animisme nègre* », à la « *force spirituelle* » et au « *souffle vital* » dont il a parlé au début (*L1*, p. 71). Enfin, ces qualités savantes et pédagogiques sont tout de même mises au service d'un « lyrisme idéologique » qui, tout en ayant été contesté en son temps, comme l'ont démontré les travaux de Marielle Macé, caractérisait le genre de l'essai qui, inspiré par Bergson, se développe depuis les années 1920 dans La Nouvelle Revue Française, autour d'André Gide, avec Valéry, Paulhan, Proust, Péguy, Alain et Thibaudet[80]. C'est, en effet, en reconnaissant une démarche essayistique à la prose senghorienne que l'on peut expliquer, du moins en partie, le principe contradictoire et complémentaire de la différenciation idéaliste et de l'uniformisation indifférenciée : il s'agit de négliger la description des détails au profit d'une idée plus large, comme nous l'avons vu au sujet du rythme (*L1*, p. 80). De même, son « appétit de style », pour reprendre une formulation d'Éric Bordas[81], confère une dramatisation énonciative, par la langue, à une idée qui semble quelque peu fragile sur un plan étroitement argumentatif, comme nous l'avons vu pour la « compréhension du surréel », qui devient le principe fondamental de l'art négro-africain (*L1*, p. 78). C'est, enfin, l'éthos de l'essayiste qui explique l'apparition du *je*, qui peut s'inscrire dans le texte aussi bien en tant que sujet énonciateur, responsable et organisateur de la prise de parole — « On s'attend à ce que je parle de la *magie nègre* » (L1, p. 73) —, qu'en tant que sujet autobiographique, c'est-à-dire en devenant l'objet de l'énoncé : « Je voudrais évoquer, ici, ma jeunesse lycéenne à Dakar. Nous dissertions alors sur Racine, mais seul Corneille nous passionnait, faisait "courir notre corps", comme on dit là-bas » (*L1*, p. 78).

[80] Voir Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême Contemporain », 2006, p. 117 et suiv.

[81] Dans *Du Style d'idées. Réflexions sur la pensée* (Paris, Gallimard, 1948), Julien Benda critique la proéminence du style sur le contenu et le développement argumentatif des idées, ce que revendique par ailleurs un essayiste comme Paul Valéry. Partant de ce constat, É. Bordas décrit l'action du style dans l'écriture essayistique dans ces termes : « Par *style*, on entend dans ce cas tout ce qui ressort *dans la langue et dans la poétique du texte* d'une dramatisation énonciative visant à renforcer l'argumentation pour convaincre : le style est ainsi la mesure et la portée de la pragmatique du texte, ou plus exactement il est le régulateur général du statut public d'un objet posé et construit d'abord par le choix de la matière du discours », Éric Bordas, « L'essai et son "appétit de style" ? », dans Patrick Née (dir.), *Le quatrième genre : l'essai*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2018, p. 276.

4. L'anthologie de 1948 : poser la Négritude

L'histoire littéraire francophone oubliera, globalement, ces deux premières tentatives anthologiques de 1947. En revanche, l'anthologie que Senghor prépare à l'occasion du centenaire de l'abolition de l'esclavage fera véritablement date :

> La publication en 1948 de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* joue un rôle déterminant dans la reconnaissance de l'existence et de l'originalité d'une littérature noire contemporaine. Près d'un demi-siècle plus tard, ce texte reste au cœur de la réflexion et des polémiques sur la littérature africaine[82].

Les raisons du succès durable de cet ouvrage sont nombreuses, et il ne faudrait pas les réduire, comme cela semble être parfois le cas, à la célèbre préface sartrienne. Il y a avant tout une circonstance politique qui, en dépit de ses contradictions profondes, s'avère propice à susciter l'intérêt du public : la commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage a été l'occasion d'organiser plusieurs manifestations dans l'Hexagone comme dans l'outre-mer, dont le transfert au Panthéon des restes de Victor Schœlcher et de Félix Éboué — père de Ginette Éboué, première épouse de Senghor —, des émissions radiophoniques, des publications scientifiques et grand public, ainsi qu'une cérémonie à la Sorbonne, à laquelle ont participé Gaston Monnerville, Senghor et Césaire, en qualité de députés[83]. Une autre raison concerne le prestige scientifique de la maison d'édition, les Presses Universitaires de France, de la collection « Colonies et Empires », qui deviendra « Pays d'Outre-Mer » en 1950, et de son directeur, l'historien Charles-André Julien : cela assurait déjà une diffusion dans le milieu intellectuel et académique. La préface de Sartre, dont des extraits avaient été publiés dans les *Temps modernes* et *Présence Africaine*, assurait, quant à elle, une diffusion de masse que même le recueil de Damas, paru pourtant au Seuil, ne pouvait espérer[84].

Au-delà de ces raisons contextuelles, qui expliquent peut-être le succès immédiat de l'ouvrage, il faut reconnaître que l'*Anthologie* de 1948 se différencie des deux tentatives précédentes en raison de la cohérence de son propos. Malgré les critiques qui en ont été faites, cet ouvrage parvient à se concentrer sur la production poétique du monde noir (Caraïbe, Afrique et Madagascar), contrairement à celui de Damas, et surtout sur une poésie « nouvelle ». Or cet adjectif ne sert pas vraiment à signaler un apport esthétique nouveau de

[82] Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit*., p. 148.
[83] Voir Nelly Schmidt, « La commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises (1848-1948) », *1848 : Révolutions et mutations XIX^e siècle*, n° 5, « Histoires de centenaires ou le devenir des révolutions », 1989, p. 55-64.
[84] Voir Ruth Bush, *Publishing Africa in French, op. cit*., p. 47-48.

la part des poètes sélectionnés, mais plutôt à s'affranchir du modèle ethnographique qu'avait imposé l'*Anthologie nègre* de Blaise Cendrars pendant les années 1920[85] et que Senghor avait adopté, *volens nolens*, dans *Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb*, puisqu'il n'avait consacré qu'un quart de la section sur « L'Afrique noire » à des écrivains contemporains[86]. Ainsi, en plus de paraître plus cohérente d'un point de vue géographique et chronologique, l'*Anthologie* de 1948 joue un rôle idéologique qui consiste à s'affranchir de certaines normes ou habitudes éditoriales en vigueur et à jeter les bases d'une nouvelle histoire littéraire[87].

4.1. L'affirmation discrète d'une idéologie

Le rôle idéologique de l'*Anthologie* est assumé par Léopold Sédar Senghor et Jean-Paul Sartre, qui semblent se répartir les tâches d'une manière peut-être contestable pour une sensibilité contemporaine, mais sans doute efficace, compte tenu du contexte de réception de l'époque :

> Éditorialement et littérairement, l'*Anthologie* forme un tout : la préface de Sartre, avec ses ambiguïtés, en est indissociable et en est restée indissociée. C'est sans doute là une des interrogations les plus fondées qu'on peut se poser face à l'*Anthologie* de la nouvelle poésie nègre. Le poids de la préface — 44 pages sur un total de 270 environ —, son contenu, sa densité, sa force de légitimation opèrent une sorte de division du travail. À l'auteur de l'anthologie, noir et poète, revient, par le biais des notices et de la sélection, le soin de montrer une pratique littéraire, de donner à voir une poésie de la négritude ; au préfacier, blanc et philosophe, celui de situer et définir sa poétique[88].

Contrairement à ce qu'il avait pu faire dans *Les plus beaux écrits*, Senghor redimensionne considérablement son rôle d'anthologiste et laisse entièrement à Sartre celui de théoricien.

---

[85] Pour comprendre l'importance de l'*Anthologie nègre* de Cendrars (Paris, Éditions de la Sirène, 1921), signalons qu'elle en était déjà à sa quatrième édition en 1947. Emmanuel Fraisse va jusqu'à dire qu'« il n'est pas excessif […] de prétendre que la reconnaissance du fait littéraire négro-africain est née de l'anthologie, de celle de Senghor évidemment, préfacée par Sartre et publiée en 1948, mais aussi de l'*Anthologie nègre* que Cendrars a fait paraître en 1921 », *Les Anthologies en France*, *op. cit*., p. 142.

[86] Dominique Ranaivoson interprète la précision de l'adjectif « nouvelle » sur la base de la préface du *Cromwell*, en lui donnant un sens esthétique : « Dans cette perspective, le titre suggère que les textes présentés rompent d'une manière ou d'une autre avec les canons antérieurs ». Elle constate néanmoins que, « [q]uant au paratexte, il ne souligne qu'assez peu la rupture ainsi produite » : voir « L'Anthologie de Senghor comme manifeste », *art. cit.*, p. 23. Il nous semble, en effet, que Senghor emploie l'adjectif « nouvelle » en opposition avec l'adjectif « traditionnelle », mais dans un sens plus chronologique que stylistique, tout comme il avait intitulé « La littérature nouvelle » la dernière partie de son introduction à la littérature de « L'Afrique noire », dans les *Plus beaux écrits*, *op. cit*., p. 233. Voir Dominique Combe, « "Situation d'*Orphée noir*" : Sartre et Césaire », *ElFe XX-XXI*, n° 4, « Études des littératures de langue française des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Continents francophones » (Sabina Parent, Anne Douaire-Banny et Romuald Fonkoua, dir.), 2014, p. 140.

[87] Précisons, bien entendu, que toute anthologie est, par nature, « Musée et manifeste » à la fois, bien qu'« à degrés divers » : voir Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit*., p. 8.

[88] *Ibid*., p. 149.

Bien sûr, il parvient à imposer sa marque idéologique à l'ouvrage, mais ce n'est que d'une manière en quelque sorte indirecte, soit allusive soit pragmatique.

Si l'on considère sa très courte introduction, par exemple, on est étonné de voir apparaître le mot « Nègres » à trois reprises, mais de ne voir jamais le mot « Négritude », que Sartre emploie déjà abondamment et que Senghor n'emploiera, de fait, dans sa production en prose, qu'à partir des années 1950[89]. Du reste, ce court texte s'attarde sur des généralités associées à la commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage, sur la collaboration de Charles-André Julien et sur des choix éditoriaux. Bien qu'elles ne soient pas particulièrement inspirées, et qu'elles puissent même paraître déplacées en regard de l'ambition de la publication, ces remarques de « philologue érudit[90] » trahissent néanmoins une prise de position idéologique :

> Une dernière remarque. Je n'ai pas cru bon d'écarter Madagascar. Rakoto Ratsimamanga, dans sa thèse sur « l'origine des Malgaches », nous prouve que le fond de son peuple est mélanésien, et le plus célèbre des poètes de la Grande Île, Rabéarivelo, qui est *hova*, se présente à nous comme un « mélanien ». D'ailleurs, Jacques Rabémananjara n'est pas de race *hova*, mais *betsimisaraka*[91].

Commentaire qui insiste sur la composition même du recueil, précision à la fois elliptique et jargonnante qui finit par manquer aussi bien de clarté que de pertinence, ce paragraphe montre à quel point la constitution même de l'anthologie découle d'une prise de position idéologique. La prise de position de Senghor consiste à sélectionner des poètes en passant sous silence l'Histoire et en négligeant toute approche un tant soit peu « positive » (la sociologie ou la linguistique), ainsi que la Littérature en tant que science des textes (approches thématiques ou stylistiques), au profit d'un constat racial qui repose avant tout sur la couleur de la peau. Quoiqu'idéologique, cette prise de position tâche tout de même de mobiliser un discours anthropologique et repose sur une argumentation biaisée par une ambiguïté entretenue, volontairement, par le double effet de l'asyndète et de l'étymologie.

D'un point de vue morphosyntaxique, rien ne semble lier la phrase « Je n'ai pas cru bon d'écarter Madagascar » aux deux phrases suivantes. Pour remédier à ce manque de cohésion textuelle, instinctivement, un lecteur ne disposant pas de compétences

[89] À l'exception de *Chants d'ombre* et de quelques notices de l'*Anthologie* (notamment celle de Césaire), la première occurrence du mot « négritude », chez Senghor, remonte à une conférence sur « La poésie négro-américaine » prononcée en 1950 (*L1*, p. 110).
[90] C'est ainsi que Charles-André Julien qualifiera Senghor dans un « Avant-propos » ultérieur, qu'il ajoute à la réédition de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre*, op. cit., p. VII. Nous ignorons la date de parution exacte de cet avant-propos, mais il est certainement postérieur à 1959, puisque Julien mentionne le film *Orfeu negro* de Marcel Camus.
[91] *Ibid*. p. 2.

anthropologiques particulières envisagera un lien de coordination avec la conjonction « car » ou ajoutera la locution adverbiale « en effet », c'est-à-dire des connecteurs qui servent à justifier le propos : il pensera en d'autres termes que ces deux phrases contiennent des arguments qui confirment la décision de l'auteur d'inclure Madagascar dans l'anthologie[92]. Or, en regard du contenu anthropologique auquel Senghor fait allusion, ce lecteur ferait un contresens majeur : en effet, en parlant de « mélanésien », un médecin comme Albert Rakoto Ratsimamanga souhaite justement repenser le patrimoine génétique malgache à partir d'un héritage austronésien, c'est-à-dire de l'Océanie, plutôt que d'un héritage africain, bien que celui-ci existe par ailleurs[93]. Par conséquent, le lien entre « Je n'ai pas cru bon d'écarter Madagascar » et les deux phrases suivantes ne relève pas de la confirmation, mais bien de la concession (« même si… », « néanmoins »…). Senghor le sait bien, puisqu'il s'exprimera explicitement sur l'origine ethnique de Jacques Rabémananjara dans la notice qu'il lui consacre : « Pour finir, le lecteur sera peut-être curieux de savoir que RABÉMANANJARA — teint acajou, cheveux frisés — n'est pas *hova*, mais *betsimisaraka*. Les *Betsimisaraka*, venus de l'Océanie, seraient des métis de Mélanésiens et de Polynésiens[94] ». Dès lors, le manque de cohésion textuelle pose un véritable problème de cohérence, puisque, tel qu'il est agencé, l'énoncé enfreint le principe de non-contradiction[95].

En plus du manque de connecteurs adéquats, l'ambiguïté est alimentée par l'étymologie des termes « mélanésien » et « mélanien » : en effet, la racine grecque *mélas / mélanos*, signifiant « noir », avait été employée par des ethnologues pour construire des adjectifs désignant certes des populations « de peau noire ou brune », mais de l'Océanie[96]. Dès lors, à moins d'avoir des connaissances anthropologiques assez développées et de faire une lecture très attentive, voire critique, de l'introduction, le lecteur déduit — à tort — de ce paragraphe que, si Senghor n'a pas « cru bon d'écarter Madagascar », c'est parce que les

[92] Nous avons demandé à dix personnes agrégées dans des disciplines littéraires, mais non africanistes, d'interpréter le lien entre la phrase 2 et les phrases 3 et 4 : elles ont toutes songé à un lien de confirmation.
[93] Voir la thèse d'Albert Rakoto Ratsimamanga, « Tache pigmentaire héréditaire et origines des Malgaches », *Revue anthropologique*, n° 1-2, Janvier-mars 1940, 139 p.
[94] Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*…, *op. cit*., p. 194.
[95] Nous faisons ici allusion aux méta-règles de cohérence énoncées par Charolles, ainsi qu'à son idée d'une continuité entre les problèmes de cohérence et de cohésion en grammaire de texte : Michel Charolles, « Introduction aux problèmes de cohérence des textes : approche théorique et étude des pratiques pédagogiques », *Langue française*, n° 38, « Enseignement du récit et cohérence du texte » (Michel Charolles et Jean Peytard, dir.), 1978, p. 14.
[96] Selon le *TLFi*, la base *mélano-* peut être composée avec un adjectif qui précise une autre origine géographique tout en continuant de désigner une population « de peau noire » : « mélano-africain », « mélano-indou », « mélano-indien »… En revanche, le terme *mélanien* ne désignerait, quant à lui, qu'une population originaire de la Tasmanie : aucune autre acception n'est répertoriée dans le *TLFi*.

Malgaches sont aussi des « négro-africains ». Cette déduction erronée semble par ailleurs confirmée par l'exhortation qui suit le paragraphe et conclut l'introduction : « Et maintenant, chantent les Nègres ![97] »

Nous sommes alors en droit de nous demander pourquoi un pédagogue comme Senghor induirait en erreur son lecteur en faisant un emploi contrintuitif de l'asyndète et, par conséquent, en laissant une ambiguïté sémantique qui dépend de l'étymologie. Pourquoi va-t-il à l'encontre du principe de coopération en enfreignant la maxime conversationnelle de modalité que Paul Grice résumait avec « la règle essentielle : "Soyez clair" (*be perspicuous*)[98] » ? Aussi erronée soit-elle, l'interprétation que risquent de produire la plupart des lecteurs constitue, à vrai dire, la thèse que Senghor défend sans oser l'expliciter : d'ailleurs ces « précautions oratoires » n'auront guère d'effet, puisqu'on ne manquera pas de lui reprocher cette approche qui tend à uniformiser, voire à niveler, les différences ethniques, historiques et culturelles[99]. En d'autres termes, plus qu'au nom d'une histoire coloniale commune[100] et de l'adoption de la langue française, ou en raison de la proximité géographique de la Grande Île avec le continent africain, c'est sur une base anthropologique — dont le sens de la racine grecque garderait une trace — que Senghor souhaite relier la littérature de Madagascar à la culture négro-africaine[101]. Pourtant, le style elliptique et jargonnant fait en sorte qu'une telle interprétation ne puisse relever formellement que du *non-dit*, voire du *mal-lu*.

---

[97] Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*…, *op. cit*., p. 2.

[98] Au sein du principe de coopération, la catégorie de modalité comporte quatre maximes : « évitez de vous exprimer avec obscurité » ; « évitez d'être ambigu » ; « soyez bref » ; « soyez méthodique ». Herbert Paul Grice, « Logique et conversation » [1975], trad. de l'anglais américain par Frédéric Berthet et Michel Bozon, *Communications*, n° 30, « La conversation » (Roland Barthes et Frédéric Berthet, dir.), 1979, p. 61-62.

[99] D. Ranaivoson rappelle, en effet, que l'assimilationnisme de Senghor autour d'un même « modèle nègre » n'a pas manqué de soulever des objections chez les théoriciens de la créolité et chez les intellectuels malgaches : Dominique Ranaivoson, « L'*Anthologie* de Senghor comme manifeste », *art. cit*., p. 26. Voir également la note 15, p. 22.

[100] Rappelons au passage qu'entre mars 1947 et novembre 1948, c'est-à-dire pendant la rédaction de l'*Anthologie*, Madagascar était le théâtre d'une insurrection qui annonce la décolonisation, et d'une répression sanglante de la part des troupes coloniales françaises : le nombre des victimes varie, selon les sources, entre 10.000 et 100.000. J. Fremigacci estime les pertes malgaches entre 30.000 et 40.000 morts, dont 10.000 victimes de mort violente ; il exclut le « génocide oublié », mais insiste sur la présence de nombreux crimes de guerre : voir Jean Fremigacci, « La vérité sur la révolte de Madagascar », *L'Histoire*, n° 318, « Les brûlures de la colonisation », Mars 2007, p 36-43.

[101] Nous rejoignons globalement la lecture d'E. Fraisse, bien que celle-ci n'entre pas dans le vif des arguments et de leurs contradictions : « L'explication de cette argumentation insistante réside dans le fait que le fondement de la négritude est bien un contre-racisme, qu'il donne priorité à l'ontologie sur l'histoire, et qu'il cherche avant tout à justifier la réalité d'une poétique noire fondée à la fois sur la race et la conscience de race. En dépit des différences historiques, culturelles, politiques et physiologiques entre les aires géographiques définies par Senghor, c'est l'unité d'une parole poétique noire qui doit l'emporter. En ce sens, l'*Anthologie* est bien l'expression, selon le mot de M. Hausser, d'une "idéologie" », Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France, op. cit*., p. 151.

4.2. Définir une poétique commune

Au-delà de ce cas extrême d'implicite, dont l'interprétation reste effectivement controversée, on reconnaît une démarche analogue dans les quinze notices que Senghor rédige pour les poètes sélectionnés. Ces courtes rédactions s'écartent des *Plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb* et s'inspirent des notices qu'avait proposées Damas pour les *Poètes d'expression française* : avec une mise en page plus claire, ces notices fournissent en effet des renseignements biographiques (lieux et dates de naissance et, éventuellement, de mort) et bibliographiques (œuvres publiées ou à paraître) précis et immédiatement repérables autour du texte, ce qui témoigne de la vocation didactique de cet ouvrage, susceptible d'être consulté à plusieurs reprises. Les textes de la notice commencent généralement par planter un cadre biographique et proposent ensuite une rapide interprétation des œuvres. Or, si les notices de Damas partent le plus souvent des informations contextuelles et, en un sens, ethnologiques pour montrer la spécificité du poète, les textes de Senghor révèlent souvent sa prise de position idéologique, qui consiste à reconnaître au sein des œuvres moins une expression singulière que la présence d'un héritage culturel. À son tour, cet héritage culturel dépend moins de l'histoire propre à la région géographique de l'auteur que d'une donnée anthropologique.

Pour comprendre la différence entre les démarches qu'adoptent les deux anthologistes, nous pouvons comparer, à titre d'exemple, la notice de Birago Diop rédigée par Damas :

> […] *Ouolof de race, il s'applique et réussit admirablement à analyser la société sénégalaise par le moyen de contes et nouvelles d'un relief expressif et d'une telle force morale…*
>
> *Mais il n'est pas qu'un conteur subtil. Car, à la mesure des élans de son âme, il chante également ses joies, la nostalgie des amitiés et des jours enfouis, la sagesse africaine et l'orgueil qu'il éprouve à maintenir son âme primitive et pure*. […][102]

Et celle de l'*Anthologie* de Senghor :

> […] Il a commencé d'écrire des poèmes très tôt. Les meilleurs sont ceux d'inspiration africaine à la manière des *kassaks*, poèmes ésotériques des circoncis.
>
> Birago DIOP est surtout connu comme conteur. Mais, en Afrique Noire, la différence entre prose et poésie est surtout de technique, et combien mince ! C'est pourquoi, suivant l'illustre exemple de Léo FROBENIUS, je dirai que le conte de Birago DIOP est poésie.
>
> Le conte est poésie par son mépris du réel, je veux dire du fait quotidien. Il ne vise pas à l'anecdote ni à reproduire une « tranche de vie » ; il a pour objet, en nous donnant une vision du surréel par-delà les apparences, de nous faire saisir le sens de la vie profonde du monde. Le conte est poésie, non drame, par son style, un style fait de parallélismes

[102] Léon-Gontran Damas, *Poètes d'expression française, op. cit*., p. 19.

> et d'antithèses, de variations et de retours que marque le chant, comme le chœur antique[103].

Les deux anthologistes insistent sur la double production de Birago Diop. Néanmoins, tandis que Damas mentionne les contes et attribue leur qualité à la subtilité de leur auteur, mais passe rapidement au commentaire de l'élan lyrique de sa production poétique, qui repose sur une mémoire et une sensibilité certes « primitives » (terme fort connoté d'un point de vue anthropologique), mais tout de même individuelles, Senghor procède différemment : il mentionne rapidement la poésie, salue particulièrement celle « d'inspiration africaine », qui reprend des modèles déjà existants, et se concentre plutôt sur les contes. À son tour, le genre du conte est compris dans une perspective anthropologique, sous l'égide de l'ethnologue allemand Leo Frobenius : ainsi, dans sa démarche, l'analyse de l'œuvre de Diop et l'illustration du genre traditionnel se confondent à bien des égards. D'ailleurs, quand il mentionne tout de même le talent de Birago Diop dans le processus de réécriture et de traduction en français d'un patrimoine traditionnel wolof, Senghor finit irrémédiablement par exalter les propriétés du genre et, partant, de la culture négro-africaine :

> Birago DIOP nous dit modestement qu'il n'invente rien, mais se contente de traduire en français les contes du griot de sa maison, AMADOU fils de KOUMBA. Ne nous y laissons pas prendre. Il fait comme tous les bons conteurs de chez nous : sur un thème ancien, il compose un nouveau poème. Et le lecteur étourdi croit facilement à une traduction, tant le conteur, qui allie la finesse française à la verte sobriété *wolove*, sait rendre la vie du conte négro-africain avec sa philosophie, son imagerie et son rythme propres[104].

La perspective senghorienne se justifie, bien entendu, dans la mesure où le conte est un genre plus routinier qu'auctorial : qu'on le pense d'un point de vue thématique, stylistique ou génétique, il s'agit toujours de reproduire avec une plus ou moins grande fidélité des schémas préexistants[105]. Toutefois, l'approche ethnographique n'est pas la seule qui permet de comprendre ce genre, comme le prouve la notice de Damas, rédigée à la même époque et dans un cadre semblable[106]. De plus, le geste de l'anthologiste, pour Senghor comme pour

---

[103] Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre, op. cit*., p. 135.
[104] *Idem*.
[105] La différence entre genres routiniers et genres auctoriaux a été introduite par D. Maingueneau à la fin des années 1990 : dès les années 2000, il atténue la distinction et pense cette différence comme une sorte de continuum au sein des « genres institués », qu'il sépare en quatre « modes ». Nous reprenons les deux termes, tout en faisant un emploi souple des catégories, à la lumière de sa théorisation plus récente : voir Dominique Maingueneau, « Retour sur une catégorie : le genre », dans Jean-Michel Adam, Jean-Blaise Grize, Magid Ali Bouacha (dir.), *Textes et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, PU de Dijon, coll. « Langages », 2004, p. 107-118 ; « Genres de discours et modes de généricité », *Le Français d'aujourd'hui*, n° 159, « Les genres : corpus, usages, pratiques » (Isabelle Laborde-Milaa et Catherine Boré, dir.), 2007, p. 29-35.
[106] Rappelons au passage que Léon-Gontran Damas avait aussi une formation ethnologique : pendant les années 1930, il avait étudié à l'Institut d'Ethnologie de Paris et à l'École Pratique des Hautes Études, et il avait été choisi par le musée ethnographique du Trocadéro pour mener une mission de recherche en Guyane. Au vu

quiconque, ne constitue pas un geste neutre en ce qu'il s'agit justement de faire valoir une certaine vision de la littérature : E. Fraisse explique, à propos de la notice de Birago Diop, que le fait d'intégrer un conte dans une anthologie poétique contribue au projet senghorien d'« une définition de l'écriture nègre », car il bouscule les catégories littéraires occidentales[107]. Nous souhaitons ajouter à son interprétation de l'*Anthologie* l'idée que, comme nous avons déjà eu l'occasion de le démontrer pour l'introduction aux *Plus beaux écrits*, cette définition repose sur un double principe de différenciation idéaliste, qui reconnaît une spécificité « négro-africaine » sur une base anthropologique, et d'uniformisation indifférenciée, qui subsume nécessairement les spécificités, tant les différences régionales du monde noir que la singularité créative de chaque auteur.

Ce double principe apparaît aussi dans la notice qui présente Léon-Gontran Damas :

> Poésie non sophistiquée : elle est directe, brute, parfois brutale, mais sans vulgarité. Elle n'est surtout pas sentimentale, encore que souvent chargée d'une émotion qui se cache sous l'humour. Humour nègre, qui n'est pas, comme le trait d'esprit, jeu d'idées ou de mots, affirmation de la primauté de l'intellect, mais réaction vitale en face d'un déséquilibre inhumain[108].

Par rapport à la notice de Birago Diop, celle-ci s'attarde davantage sur la caractérisation du style du poète guyanais. On constate, néanmoins, que le terme « humour » est repris par l'anadiplose et que l'on passe d'un emploi pour ainsi dire standard dans la première occurrence à une différenciation idéaliste dans la seconde : celle-ci comporte l'article zéro, l'ajout de l'épithète « nègre » et, surtout, un sens qui ne relève plus tant du traitement des idées par la langue que d'une attitude face à l'existence. Or, en même temps qu'il marque une différence par rapport à l'usage occidental sur la base de propriétés propre « au Nègre », Senghor opère une uniformisation indifférenciée qui néglige, à la fois, la sensibilité de Damas et les éventuelles spécificités d'un humour de Guyane : or le « déséquilibre inhumain » dont il parle ne peut que prendre des formes différentes dans une colonie américaine, composée des descendants de la traite négrière et devenue un département depuis la loi de 1946 proposée par Aimée Césaire, et dans des colonies africaines, destinées

---

de sa formation et de ses qualifications, il aurait pu tout aussi bien privilégier une approche ethnographique du travail de Birago Diop à cette approche davantage littéraire. Pour la formation de Damas, voir Tshitenge Lubabu, « Négritude : Léon-Gontran Damas, le troisième homme », *Jeune Afrique* [En ligne], 29 mars 2012.

[107] « Lorsqu'il choisit de publier un conte de Birago Diop, Senghor entend montrer qu'il reste fidèle à son but de définition des spécificités de la poésie noire. En considérant que la caractérisation occidentale des genres est inopérante pour l'Afrique, il marque bien sa volonté d'apporter une définition de l'écriture nègre qui dépasse les catégories littéraires formelles et contingentes », Emmanuel Fraisse, *L'Anthologie en France*, *op. cit*., p. 152-153.

[108] Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre, op. cit*., p. 5.

à l'indépendance. À travers ces deux logiques complémentaires de différenciation et d'uniformisation, on comprend donc le fonctionnement discursif de ce que Souleymane Bachir Diagne considère comme un « essentialisme stratégique » de la pensée senghorienne[109] : en reprenant ce célèbre concept de Gayari Chakravorty Spivak[110], le philosophe sénégalais considère, néanmoins, que ces prises de position essentialistes qui permettent de poser la Négritude reflètent les contingences d'un moment historique et intellectuel, et qu'elles seront dépassées par une pensée du métissage et de l'hybridité, qui est au fondement de la Civilisation de l'Universel.

4.3. Créer un corpus

Nous avons dit que, contrairement aux *Plus beaux écrits*, dans l'*Anthologie*, Senghor ne théorise guère la Négritude — tâche que les PUF confient à Sartre —, mais qu'il parvient tout de même à la montrer à travers des prises de position ponctuelles au cours de la présentation du corpus. Nous avons négligé jusqu'à présent la dimension pragmatique de son travail, car avant même de le présenter et de le situer dans une histoire littéraire alternative, qui a bien été étudiée par Ferroudja Allouache, l'ouvrage de 1948 crée à proprement parler un corpus négro-africain.

Dans son introduction, Emmanuel Fraisse affirme que « plus que toute autre production éditoriale, les anthologies renvoient constamment à la nature du patrimoine, de sa constante redéfinition, réévaluation et réhabilitation lors de l'acte de transmission qui est sa raison d'être[111] ». Le terme de « patrimoine » et le préfixe *re-* dans « redéfinition, réévaluation et réhabilitation » indiquent bien que l'intervention de l'anthologiste consiste à travailler avec un matériau littéraire déjà existant, qu'il présente sous un nouveau jour ou qu'il présente à un nouveau public, comme c'est le cas de la traduction d'une production en langue étrangère. En un mot, l'anthologie relève toujours peu ou prou de la « seconde

[109] Voir Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie, op. cit*., p. 13-14 : voir également la conclusion, intitulée « Métissage », p. 149-160.
[110] Notion des plus célèbres dans les études postcoloniales, la notion d'« essentialisme stratégique » a été pensée à partir de l'article « Pouvoirs et stratégies » de Michel Foucault et a été employée pour la première fois par Spivak pendant les années 1980 pour désigner un passage en quelque sorte obligé pour les « subalternes », qui consiste à abandonner les ambitions universalistes au profit d'une définition essentialiste de leur catégorie, malgré des différences de taille qui peuvent subsister entre les différents membres du groupe : voir Gayatri Chakravorty Spivak « Criticism, Feminism and the Institution », entretien avec Elizabeth Gross, *Thesis Eleven*, n° 10-11, 1984-1985, p. 175-187. Elle revient à maintes reprises sur le sens de cette notion, qui doit décrire une condition conjoncturelle sans devenir une catégorie anthropologique, mais elle finit par la désavouer au vu des nombreuses récupérations politiques.
[111] Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit*., p. 8.

main » : pas tant d'une seconde main auctoriale, ce qui est une évidence, que d'une seconde main éditoriale, ce qui semble être moins une évidence quand on aborde des champs littéraires périphériques ou marginaux.

Quand Senghor insère Birago Diop dans son anthologie, celui-ci n'a publié qu'un recueil en prose, *Les Contes d'Amadou Koumba*, aux Éditions Fasquelle (1947) : dès lors, si le conte « Les Mamelles » relève effectivement d'une seconde main éditoriale, les poèmes « Viatique » et « Souffles » sont des inédits qui deviennent accessibles au public grâce à l'anthologie de 1948, puisque le recueil *Leurres et lueurs* ne paraîtra qu'en 1960 et que Léon-Gontran Damas avait choisi huit autres poèmes pour son ouvrage anthologique. De même, quand Senghor sélectionne certains de ses propres poèmes, il ne les choisit pas seulement au sein des deux recueils publiés, à savoir *Chants d'ombre* et *Hosties noires* — ce dernier vient de paraître au Seuil —, mais également au sein de recueils inédits, à savoir *Chants pour Naëtt*, qui paraîtra l'année suivante chez Seghers, et *Éthiopiques*, qui ne paraîtra que huit ans plus tard. En d'autres termes, l'*Anthologie* rend publique une production littéraire qui ne circulait que dans le réseau informel des poètes de la Négritude et donne à voir une production littéraire en train de se faire. Cela est encore plus frappant dans le cas de poètes comme Étienne Léro, Guy Tirolien et Paul Niger, qui en 1948 étaient encore des « écrivains sans bibliographie » : ils figuraient déjà dans l'anthologie de Damas de 1947, mais ils n'avaient pas encore publié de recueil. Par rapport aux *Poètes d'expression française*, Senghor ajoute le très jeune David Diop (1927-1960), Bordelais d'origine sénégalaise et camerounaise, dont le recueil *Coups de pilon* ne paraîtra qu'en 1957 : comme pour Paul Niger, la sélection de quelques-uns de ses poèmes dans l'*Anthologie* coïncide avec une première publication dans la revue *Présence Africaine*[112], ce qui prouve à quel point la production littéraire afro-antillaise se développe, dans ces années de l'après-guerre, grâce à une configuration encore limitée mais en expansion de ses structures éditoriales[113].

Comme le constate E. Fraisse, dans certains cas, les anthologies ne découlent pas d'« une réalité préalable indiscutable », c'est-à-dire d'un patrimoine littéraire déjà formé, voire consacré[114] : avec l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache d'expression*

[112] David Diop, « Trois poèmes : "Le temps du martyr", "Celui qui a tout perdu…" et "Souffre pauvre nègre" », *Présence Africaine*, 1948, n° 2, p. 233-236 ; Paul Niger, « Je n'aime pas l'Afrique », *Présence Africaine*, 1948, n° 3, p. 432-440.
[113] Voir Buata B. Malela, *Les Écrivains afro-antillais*…, *op. cit*., p. 216 et suiv. Voir également Ferroudja Allouache, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone »*, *op. cit*., p. 193 et suiv.
[114] « En tant qu'objet fondateur d'une identité, affirmation d'une réalité collective qui peut précéder l'existence institutionnelle de la nation ou la reconnaissance du groupe culturel dont elle atteste la réalité en même temps qu'elle lui fournit des références communes, l'anthologie s'est vue très tôt conférer un rôle littéraire mais aussi

française, Senghor donne une existence aussi bien matérielle que symbolique à un groupe culturel et à une production littéraire qui ne circulait que de manière informelle ou sur des supports éphémères comme les revues. Après avoir théorisé la Négritude dans *Les plus beaux écrits*, Senghor la pose concrètement dans l'*Anthologie* : il s'ensuit que, à travers ses notices et par le fait même de publier des textes inédits, l'anthologiste se présente avec l'éthos préalable du père intellectuel et, en un sens, matériel de la Négritude. Cet éthos préalable est confirmé au sein de l'anthologie. D'abord en termes de place, car si l'on prend en compte le nombre d'extraits sélectionnés et le nombre de pages, l'anthologiste figure aussi parmi les auteurs les plus représentés, aux côtés de Damas et de Césaire : la triade représente un tiers de l'ouvrage avec 15 extraits occupant 25 pages pour le poète sénégalais, 15 extraits occupant 21 pages pour le poète guyanais, et 13 poèmes occupant 28 pages pour le poète martiniquais, qui à l'époque avait déjà trois publications à son actif et avait reçu le titre de « grand poète noir » par André Breton. Ensuite en termes de ton, car l'éthos préalable du père de la Négritude met Senghor dans une position surplombante qui se traduit parfois par un éthos discursif quelque peu paternaliste à l'égard de certains poètes qui, en 1948, n'étaient pas aussi avancés que lui dans leur carrière d'écrivain[115]. On le remarque de manière assez évidente dans la notice de Guy Tirolien : « On peut beaucoup attendre de lui pourvu qu'il veuille se discipliner. Les poèmes que voici nous font souhaiter qu'il continue d'écrire[116] », puisque le premier sens du verbe « se discipliner » renvoie à une conduite et non au style.

Ce ton paternaliste apparaît également dans la notice de David Diop, où Senghor souhaite une maturation tant intellectuelle que stylistique : « Nous ne doutons pas qu'avec l'âge, David DIOP n'aille s'humanisant. Il comprendra que ce qui fait la négritude d'un poème, c'est moins le thème que le style, la chaleur émotionnelle qui donne vie aux mots, qui transmue la parole en verbe[117] ». Les vers du jeune David Diop peuvent contenir des images particulièrement violentes :

> Souffre, pauvre Nègre !...
> Le fouet siffle
> Siffle sur ton dos de sueur et de sang

idéologique. C'est à l'évidence parce que la littérature française constitue une réalité préalable indiscutable que peuvent exister des anthologies de littérature française. L'affaire est moins simple, et la tautologie plus apparente que réelle », Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit*., p. 11.

[115] Voir Jean-Claude Blanchère, « "Jeter un pont sur l'abîme" : Senghor et la critique littéraire », *Éthiopiques* [En ligne], n° 83, « Littérature, philosophie et art », 2009.

[116] Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*…, *op. cit*., p. 85.

[117] *Ibid*., p. 173.

Souffre, pauvre Nègre ! […][118]

De plus, ils véhiculent souvent un appel explicite à l'insurrection :

[…] Toi qui luttes qui veilles pour le repos de l'Autre
Toi qui ne regardes plus avec le rire dans les yeux
Toi mon frère au visage de peur et d'angoisse
Relève-toi et crie : NON ![119]

D'après Senghor, la poétique de David Diop relève de la négritude d'un point de vue thématique, notamment en ce qu'elle dénonce l'esclavage et le racisme, mais manquerait de « style ». Pourtant, en parcourant ces deux extraits, on peut reconnaître assez aisément un travail stylistique cohérent qui permet d'identifier la voix du jeune poète : l'allitération du son [s], l'anaphore rhétorique (« Toi qui »), l'anadiplose (« Le fouet siffle / siffle sur ton dos ») et, en général, la répétition (« Souffre, pauvre Nègre »), la présence de l'allocutaire (la P2) et l'emploi de l'impératif (« Souffre », « Relève-toi et crie »), l'emploi abondant de l'exclamation et le travail sur les majuscules (« l'Autre ») et les caractères capitaux (« NON »). Ce sont là autant de procédés qui permettent au poète de créer une énonciation qui souhaite exprimer d'une manière aussi sincère que possible son état émotionnel afin de susciter un désir de révolte chez son lecteur, ou plutôt chez son lecteur idéal, à qui il s'adresse explicitement : il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'un romancier militant comme Ousmane Sembène ait été sensible à ces vers, au point de faire figurer ce poète dans la liste des représentants d'une « nouvelle littérature progressiste », lors de la conférence de Tachkent en 1958[120]. On peut donc difficilement reprocher à David Diop de réduire la « négritude » à des thématiques dépourvues de style, et encore moins prétendre qu'il manque de cette « chaleur émotionnelle qui donne vie aux mots ». On admet volontiers, en revanche, que les procédés stylistiques qu'il adopte ne peuvent que paraître grossiers aux yeux d'un Senghor, qui se met à l'écriture à un âge plus mûr et dont le style a tout de suite été associé à une forme poétique d'origine biblique, le verset, ainsi qu'à un auteur français des plus canoniques, Paul Claudel, qui avait été reçu à l'Académie en 1946 :

> Avec « les Chants d'ombre », dont la forme épouse spontanément celle du verset claudélien ou biblique, où la confession personnelle s'unit intimement à la revendication collective, SENGHOR s'est classé d'emblée au rang des meilleurs poètes d'aujourd'hui, et il a pu le faire, sans cesser, un seul instant, d'être fidèle à lui-même et aux siens[121].

[118] *Ibid*., p. 175.
[119] *Ibid*., p. 176.
[120] Ousmane Sembène, « Intervention à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique », *art. cit.* (1958), p. 137.
[121] Aimé Patri, notice « Léopold SÉDAR SENGHOR », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*…, *op. cit*., p. 148.

Ces propos sont d'Aimé Patri, agrégé de philosophie et auteur de quelques articles dans les tout premiers numéros de *Présence Africaine* : c'est à lui que Charles-André Julien a confié la tâche de présenter l'anthologiste. Insistant sur les éléments « français » de son écriture et sur son raffinement, ces quelques lignes auront une influence durable sur la réception du poète sénégalais : dans les années qui suivent la publication de l'*Anthologie*, Senghor sera en effet l'un des seuls poètes noirs, avec Césaire — déjà encensé par André Breton —, à intégrer des anthologies de poésie française contemporaine, et les éditeurs n'hésiteront pas à paraphraser les propos de Patri[122].

Nous souhaiterions conclure cette section sur les premières années de la trajectoire et du paratexte senghoriens en soulignant un aspect que la critique semble négliger : en sélectionnant des poètes et en rédigeant des notices, en qualité d'anthologiste, Senghor donne une certaine vision de la littérature. Or celle-ci ne se limite pas à poser une production littéraire périphérique dans le panorama francophone par opposition au « centre dominant » : l'*Anthologie* est l'occasion d'imposer une vision senghorienne du style aux poètes de la Négritude et, en particulier, aux nouvelles générations[123]. Dès lors, en même temps qu'elle fédère un groupe et lui donne une certaine visibilité, l'*Anthologie* crée des normes et des hiérarchies : dans ce champ littéraire dominé de la fin des années 1940, Léopold Sédar Senghor apparaît incontestablement comme une figure dominante, au point d'être l'une des rares à pouvoir accéder au champ littéraire français et à pouvoir y être reconnues de plein droit. D'ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si huit ans plus tard, en juin 1956, un poète affirmé comme Philippe Chabaneix, qui anime la chronique de poésie au *Mercure de France*, dans sa recension d'*Éthiopiques*, « tien[t] à signaler que [Senghor] est aussi l'auteur

[122] Voir Jean Rousselot, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1952, 391 p. ; AA.VV., *Un demi-siècle de poésie*, t. 2, Dilbeek, La Maison du poète, 1954, 318 p. ; Pascal Bonetti, *Anthologie des poètes français contemporains (de 1866 à nos jours)*, t. 5, Paris, Delagrave, coll. « Pallas », 1959, 519 p. Bonetti insiste sur la production critique de Senghor et reprend les propos d'Aimé Patri pour décrire son œuvre poétique : « Essayiste et linguiste, il a collaboré à de nombreuses revues françaises et étrangères. Poète enfin – et c'est à ce titre que nous devions ici lui faire une place digne de son œuvre et de la résonance qu'a cette œuvre dans le monde africain – il a publié plusieurs recueils dont la forme épouse spontanément dès ses premiers *Chants d'ombre* celle du verset claudélien ou biblique, où la pensée grave et recueillie exprime harmonieusement toute une part de l'âme noire », *ibid*., p. 438.

[123] E. Fraisse propose une lecture moins stylistique que politique et idéologique de la remarque paternaliste de Senghor sur David Diop : « Il ne s'agit pas tant là des conseils d'un critique extérieur que de l'avertissement d'un des pères fondateurs de la négritude face à un glissement idéologique – une exaltation de la violence révolutionnaire – qui lui paraît dangereux. Si les poètes militants appartiennent au passé comme Roumain, s'ils sont intouchables comme Césaire, il en va différemment de David Diop. Représentant d'une génération nouvelle et Africain de surcroît, il doit être maintenu par un Ancien dans le droit chemin par le biais d'une définition sans appel de la négritude comme poétique et non comme thématique », Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit*., p. 152.

d'une précieuse *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*[124] », consacre à cet ouvrage la moitié de son texte et finit par présenter l'anthologiste comme « le plus grand poète africain d'expression française[125] ».

III. TANTÔT ORPHÉE, TANTÔT LAMANTINS : VARIATIONS SUR LA NÉGRITUDE

Le 30 mars 1966, à l'occasion du Colloque sur « Les Arts dans la vie du peuple », organisé dans le cadre du Premier Festival mondial des Arts nègres de Dakar, que Senghor avait conçu comme « *la Défense et Illustration de la Négritude* » (*L3*, p. 58), Aimé Césaire s'exprime sur cette notion dans des termes qui peuvent surprendre. Il manifeste ses réticences à l'égard des emplois actuels d'un mot qu'il avait pourtant inventé et réaffirme l'importance de la Négritude, tout en la limitant à une revendication intellectuelle historiquement délimitée, à une expérience de militantisme qu'il considère comme révolue :

> Mes chers amis, je dois vous dire tout de suite qu'aucun mot ne m'irrite davantage que le mot « négritude » — je n'aime pas du tout ce mot-là, mais puisqu'on l'a employé et puisqu'on l'a tellement attaqué, je crois vraiment que ce serait manquer de courage que d'avoir l'air d'abandonner cette notion. Je n'aime pas du tout le mot « négritude » et je dois vous dire que cela m'irrite toujours lorsque, dans les conférences internationales où il y a des anglophones et francophones, on introduit cette notion qui m'apparaît comme une notion de division. La négritude est ce qu'elle est, elle a ses qualités, elle a ses défauts, mais au moment où on la vilipende, où on la dénature, je voudrais quand même que l'on fasse réflexion sur ce qu'était la situation des Nègres, la situation du monde nègre, au moment où cette notion est née, comme spontanément, tellement elle répondait à un besoin. Bien sûr, à l'heure actuelle, les jeunes peuvent faire autre chose, mais, croyez-moi, ils ne pourraient pas faire autre chose à l'heure actuelle si, à un certain moment, entre 1930 et 1940, il n'y avait pas eu des hommes qui avaient pris le risque de mettre sur pied ce mouvement dit de la négritude[126].

À peine quelques mois plus tard, le 29 septembre 1966, Senghor tient une conférence à l'Université de Montréal, intitulée « Qu'est-ce que la Négritude ? », et il s'exprime sur l'origine du mot sans prendre en compte les propos de son ami martiniquais :

---

[124] Philippe Chabaneix, « ÉTHIOPIQUES par Léopold Sédar Senghor (Éditions du Seuil) », *Le Mercure de France (Série moderne)*, n° 1114, 1er juin 1956, p. 342.
[125] *Ibid*., p. 343.
[126] Aimé Césaire, « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 dans le cadre du Colloque sur l'art dans la vie du peuple qui marqua l'ouverture du Premier Festival mondial des Arts nègres (30 mars – 21 avril 1966) », *Gradhiva : revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 10, 2009, p. 209.

> Pourquoi ai-je choisi de vous parler de la Négritude, aujourd'hui, à l'Université de Montréal ? Parce que cette idéologie, fondée sur des réalités physiques et spirituelles, a soutenu bien des peuples, je dis : toute une race depuis la fin de la Première Guerre mondiale. Parce que, depuis le début de ce siècle, s'élabore une civilisation planétaire, qui doit beaucoup, si paradoxal que cela puisse être, à la Négritude.
>
> Commençons par rendre à Césaire ce qui est à Césaire. Car c'est le poète et dramaturge martiniquais qui a forgé le mot dans les années 1930. Mais la réalité recouverte par le mot existait bien avant, depuis 40.000 ans, depuis les statuettes stéatopyges des Négroïdes de Grimaldi (*L3*, p. 90).

En dépit du ton pédagogique adopté par le conférencier, ces quelques mots suffisent à montrer la complexité de la notion. Si l'on considère les dates mentionnées, la Négritude serait, d'après le Poète-Président, une notion relativement récente, qui coïncide avec la constitution d'un mouvement culturel d'intellectuels africains et antillais installés à Paris, et, en même temps, fort ancienne, puisqu'elle remonterait jusqu'à la préhistoire. Quant aux termes qui permettraient de la décrire, la même notion renvoie tantôt à une idéologie militante, tantôt à une « civilisation planétaire ».

Disons-le d'emblée : la Négritude est une notion amphibologique. Son ambiguïté consiste dans le fait que le même signe linguistique peut désigner des référents très différents : un mouvement, une esthétique, un patrimoine culturel (« *l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir* » : *L3*, p. 90), un patrimoine « génétique », ou encore une identité singulière et collective (« "la simple reconnaissance du fait d'être noir" », comme le dit Césaire, cité par Senghor : *L3*, p. 270). Dès lors, il est impossible d'employer le mot dans l'un de ces sens, sans que les autres soient convoqués simultanément en arrière-fond, et souvent sans confondre l'interlocuteur ou le lecteur : cette ambiguïté constitue certes un problème sémantique, mais elle constitue également l'une des raisons de son succès, en plus d'être indissociable de l'histoire en quelque sorte chorale de la notion. Cette ambiguïté n'échappera pas, par ailleurs, au philosophe béninois Stanislas Adotevi qui, dans *Négritude et négrologues*, ira jusqu'à affirmer qu'elle est au service d'une stratégie politique :

> On perçoit aisément de quelle confusion mentale procèdent toutes les analyses de la négritude. Ce qui est en cause, ce n'est pas la négritude en tant que telle, encore moins son contenu latent ou manifeste, originaire ou dévié. Ce que nous dénonçons, c'est l'utilisation politique qu'on en fait (et fera) et cette volonté malsaine de maintenir le concept dans son inachèvement théorique originel[127].

[127] Stanislas Spero K. Adotevi, *Négritude et négrologues*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1972, p. 113.

1. Des débuts incertains

Sans remonter aux « Négroïdes de Grimaldi », une idée de négritude existait, bien sûr, avant l'invention du terme. Aux États-Unis, dès la fin du XIX^e^ siècle, grâce à des intellectuels comme W. E. B. Dubois, Booker T. Washington et Frederick Douglass, on assiste à une prise de conscience de la population afro-américaine et à l'émergence des premiers mouvements pour les droits civiques. Quant à l'emploi du substantif *negro* – dont la traduction en français donnera « négritude » par suffixation —, c'est pendant la Première Guerre mondiale que l'on assiste au « retournement du stigmate » : l'écrivain Hubert Harrison fonde le New Negro Movement, qui annonce la Harlem Renaissance des années 1920-1930 ; aussi le mot figure-t-il dans le titre d'une anthologie fondatrice, rédigée par Alain Locke en 1925, *The New Negro : An Interpretation*[128]. Les penseurs et écrivains afro-américains, et en particulier Claude McKay, seront traduits à Paris à partir de 1931 dans la revue *Le Monde noir*, une revue qui sera remplacée par *Légitime défense* et, ensuite, par *L'Étudiant noir*. En France et dans les territoires d'outre-mer, dès le début des années 1920, le sémantisme du mot « nègre » change : il perd le sens péjoratif associé à l'esclavage et commence à être employé pour désigner l'Afrique traditionnelle, si bien que René Maran choisit le sous-titre « Véritable roman nègre » pour son roman *Batouala*. Parallèlement, le mot est repris par les ethnographes pour désigner les cultures et les sociétés africaines précoloniales : on le retrouve notamment dans l'essai *L'Âme nègre* de Maurice Delafosse et dans *L'Anthologie nègre* de Blaise Cendrars.

Bien que la Négritude qui se développera dans l'espace francophone se situe volontiers dans le sillage de cette expérience américaine et fasse souvent référence aux ethnographes, notre intérêt porte moins sur cette archéologie qui précède l'existence du mot que sur les premiers emplois attestés. Il apparaît pour la première fois en juin 1935 dans un article d'Aimé Césaire publié dans le troisième numéro de *L'Étudiant noir*, « Conscience Raciale et Révolution Sociale » :

> Tant pis pour ceux qui se contentent d'être des Occide[ntaux], par mépris de ce qu'ils appellent du « racisme. Pour nous, nous voulons exploiter nos propres valeurs, connaître nos forces par personnelle expérience, creuser notre propre domaine racial, sûrs que nous sommes de rencontrer en profondeur, les sources jaillissantes de l'humain universel.
>
> Ainsi donc, avant de faire la Révolution et pour faire la révolution, — la vraie —, la lame de fond destructrice et non l'ébranlement des surfaces, une condition est

[128] Voir Anthony Mangeon, « *The New Negro*, une Bible de la négritude », *Études littéraires africaines*, n° 29, « Manifestes et magistères » (Daniel Delas, dir.), 2010, p. 15-19.

> essentielle : rompre la mécanique identification des races, déchirer les superficielles valeurs, saisir en nous le nègre immédiat, planter notre négritude comme un bel arbre jusqu'à ce qu'il porte ses fruits les plus authentiques[129].

Contrairement à ce que l'on prétend parfois un peu hâtivement, le jeune martiniquais, qui venait d'être admis à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm et d'adhérer à la Jeunesse communiste, n'est pas en train de « planter la négritude » par opposition à l'assimilationnisme du système colonial, mais plutôt vis-à-vis d'une certaine forme d'assimilationnisme du projet révolutionnaire communiste. D'après Césaire, les Noirs ne peuvent pas embrasser telle quelle la cause du prolétariat occidental, sans avoir compris, au préalable et en profondeur, ce qu'implique le fait d'être noir, sans s'approprier véritablement l'élan révolutionnaire :

> Alors seulement, nous aurons conscience de nous ; alors seulement nous saurons jusqu'où nous pouvons courir seuls ; alors seulement nous saurons où le souffle nous manque, et parce que nous aurons saisi notre particulière différence, et que nous « jouirons loyalement notre être », nous pourrons triompher de tous les esclavages, nés de la « civilisation ».
>
> Être révolutionnaire, c'est bien ; mais pour nous autres nègres, c'est insuffisant ; nous ne devons pas être des révolutionnaires accidentellement noirs, mais proprement des nègres révolutionnaires, et il convient de mettre l'accent sur le substantif comme sur le qualificatif[130].

Dans cet article, l'emploi du mot « négritude » semble assez anodin, une manière synthétique pour parler d'« identité noire » : si elle peut déjà être associée à des revendications politiques et identitaires, et au groupe formé par la rédaction de *L'Étudiant noir*, la Négritude est encore loin de faire l'objet d'une véritable théorisation[131]. En effet, les autres emplois du mot que l'on peut attester pendant les années 1930 sont assez rares, limités à un corpus poétique et avec un sémantisme encore très instable. Le mot figure avec le même sens d'« identité noire » dans un célèbre passage du *Cahier d'un retour au pays natal*, publié pour la première fois en 1939 :

> 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

[129] Aimé Césaire, « Nègreries : Conscience Raciale et Révolution Sociale », *L'Étudiant noir : Journal Mensuel de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*, n° 3, Mai-juin 1935, p. 1.
[130] *Idem*.
[131] « La "négritude" issue de l'effervescence intellectuelle des années 1934-1935 a une vocation essentiellement pragmatique », remarque Dominique Combe : *Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal »*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1993, p. 36.

elle troue l'accablement opaque de sa droite patience[132].

Césaire reprend ici l'image de la plantation, mais, en employant à deux reprises la tournure métaphorique « plonge[r] dans la chair », il confère à la Négritude une dimension davantage active. L'autre emploi est de Senghor, quand il compose entre octobre et décembre de la même année « Que m'accompagnent kôras et balafong », qui ne paraîtra qu'en 1945 dans le recueil *Chants d'ombre* :

> Nuit qui me délivres des raisons des salons des sophismes, des pirouettes des prétextes, des haines calculées des carnages humanisés
> Nuit qui fonds toutes mes contradictions, toutes contradictions dans l'unité première de ta négritude
> Reçois l'enfant toujours enfant, que douze ans d'errances n'ont pas vieilli.
> Je n'amène d'Europe que cette enfant amie, la clarté de ses yeux parmi les brumes bretonnes (*CO*, p. 38).

Ici, le mot perd son sens premier, césairien, car il renvoie à un « être noir » de la nuit : en d'autres termes à son obscurité. En plus de désigner un état bien plus statique, le mot ne semble plus faire allusion à une question identitaire ou raciale[133].

En ce qui concerne son travail de théoricien, comme nous l'avons vu, jusqu'à la fin des années 1940, Senghor n'emploie jamais le terme de « négritude » et préfère mobiliser des concepts différents selon les contextes et les référents qu'il souhaite désigner : nous pouvons lire les termes *style nègre*, *âme nègre* (*L1*, p. 23) et *société nègre* (*L1*, p. 27) dans « Ce que l'homme noir apporte », auxquels s'ajouteront celui de *Civilisation négro-africaine* (*L1*, p. 45) dans « Vues sur l'Afrique noire, ou assimiler, non être assimilés » et celui d'*Art nègre* (*L1*, p. 78) dans l'introduction aux *Plus beaux écrits*[134]. Parmi ces termes, pour l'heure, c'est sans doute « *âme nègre* » qui se rapproche le plus du sens césairien de la Négritude, tout en comportant un glissement sémantique de taille : l'« identité noire » de Senghor ne renvoie plus à une pratique, à un mouvement et, en même temps, à un contact avec le monde — comme c'était le cas de l'identité césairienne se plongeant dans la chair du sol et du ciel —, mais à une essence. Enfin, si l'on prend l'*Anthologie* de 1948, le mot « négritude » ne figure, sous la plume de Senghor, que dans la notice de David Diop, que nous avons déjà commentée.

---

[132] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, préface d'André Breton, Paris, Présence Africaine, 1983 [1939], p. 46-47.
[133] C'est l'interprétation que propose Lilyan Kesteloot : voir *Comprendre les poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, coll. « Les classiques africains », 1987, p. 60.
[134] L'emploi de l'italique est de Senghor.

2. L'Orphée de Sartre et le pastiche fondateur

Césaire a inventé le mot et Senghor est le premier à l'avoir réemployé : c'est néanmoins dans la préface « Orphée noir », sous la plume de Sartre, que le mot « négritude » acquiert une véritable épaisseur théorique et philosophique, comme l'ont remarqué certains commentateurs de l'époque[135]. Si l'on en juge à la typographie, c'est même au cours de cette préface que la Négritude devient un concept, passant du *n* minuscule d'un premier emploi intuitif — « *La poésie nègre est évangélique, elle annonce la bonne nouvelle : la négritude est retrouvée*[136] » — au *N* majuscule. Cette modification typographique correspond au processus de conceptualisation réalisé par Sartre et soulève déjà le problème de la nature foncièrement amphibologique de la notion :

> *Mais pouvons-nous encore, après cela, croire à l'homogénéité intérieure de la Négritude ? Et comment dire ce qu'elle* est *? Tantôt c'est une innocence perdue qui n'eut d'existence qu'en un lointain passé, et tantôt un espoir qui ne se réalisera qu'au sein de la Cité future. Tantôt elle se contracte dans un instant de fusion panthéiste avec la Nature et tantôt elle s'étend jusqu'à coïncider avec l'histoire entière de l'Humanité ; tantôt c'est une attitude existentielle et tantôt l'ensemble objectif des traditions négro-africaines. Est-ce qu'on la découvre ? est-ce qu'on la crée ?*[137]

Quand il est récupéré et conceptualisé par Sartre, le concept de « Négritude » semble se trouver dans une situation paradoxale. En tant que mot, il apparaît presque comme un terrain vague, puisque personne ne l'a encore véritablement défini. En revanche, en tant que faisceau d'idées, il semble déjà saturé, si l'on considère que la théorisation sartrienne synthétise (au sens hégélien du troisième moment dialectique), tant bien que mal, deux conceptions fort différentes de l'identité noire qui existaient au préalable. En d'autres termes, Sartre est certes le premier à théoriser la Négritude, mais il le fait à partir de textes qu'il avait certainement lus, bien qu'il ne dévoile guère ses sources : l'article de Césaire « Conscience Raciale et Révolution Sociale » de 1935, le chapitre de Senghor « Ce que l'homme noir apporte » de 1939, et bien sûr les textes poétiques des auteurs sélectionnés dans l'*Anthologie*,

---

[135] « Le terme de Négritude apparaît pour la première fois dans les œuvres d'une jeune génération de poètes noirs de langue française dont les représentants les plus connus sont Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire. Mais la Négritude ne nous paraît réellement prendre corps de théorie qu'avec une étude de Jean-Paul Sartre, étude intitulée "Orphée noir" […] », Albert Franklin, « La Négritude : réalité ou mystification. Réflexions sur "Orphée noir" », *Présence Africaine*, n° 14, 1953, p. 287.

[136] Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*…, *op. cit*., p. XV.

[137] *Ibid*., p. XXXIX-XL.

ainsi que leurs notices de présentation, que Senghor avait déjà rédigées, puisqu'elles sont citées dans « Orphée noir »[138].

Si l'on exclut les premières réactions du député franco-sénégalais Gabriel d'Arboussier, du psychanalyste martiniquais Frantz Fanon et de l'étudiant togolais Albert Franklin, président de la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FEANF), il est somme toute rare que les critiques se confrontent directement à cet « intellectuel total » et à sa préface, destinée à jouer un rôle fondateur pour les études postcoloniales, comme le souligne Dominique Combe[139] : les effets positifs que ce texte a pu avoir, à savoir le fait d'avoir « propulsé la Négritude dans l'espace littéraire français et international et [de l'avoir] articulé aux revendications émancipatrices des peuples dominés[140] », nous font oublier volontiers ses défauts, tout comme ils les avaient fait oublier à Senghor[141]. Une sensibilité contemporaine ne peut pas ignorer, toutefois, le caractère désormais obsolète d'« Orphée noir », qui, plus ou moins consciemment, « pérennise les fâcheux stéréotypes raciaux et sexuels[142] », comme le constate Kathleen Gyssels. Parmi les critiques récents qui se sont penchés sur les problèmes de ce texte en regard, plus particulièrement, de la pensée senghorienne, on compte notamment Souleymane Bachir Diagne et Daniel Delas : parues à la même période, leurs études parviennent à des conclusions semblables et ont le mérite de souligner les différences entre la conception sartrienne et la conception senghorienne, ce qui permet d'aboutir à une vision plurielle de la Négritude. Néanmoins, s'il est tout à fait souhaitable d'interroger à nouveaux frais ce texte fondateur, dont le recul du temps ne cessera de faire émerger des lacunes, et peut-être même des aberrations, il nous semble tout aussi important de procéder de manière en quelque sorte philologique et de situer « Orphée noir » dans cette chronologie de l'histoire des emplois du mot « Négritude », que nous avons essayé de retracer, et, par conséquent, à l'égard de ses intertextes.

L'un des reproches les plus fréquents, et en même temps les plus délicats, concerne une conception de la Négritude comme « moment négatif » :

> *En fait, la Négritude apparaît comme le temps faible d'une progression dialectique : l'affirmation théorique et pratique de la suprématie du blanc est la thèse ; la position de la Négritude comme valeur antithétique est le moment de la négativité. Mais ce moment négatif n'a pas de suffisance par lui-même et les noirs qui en usent le savent fort bien ; ils savent qu'il vise à préparer la synthèse ou réalisation de l'humain dans*

[138] Voir notamment *ibid*., p. XXIX et XL : Sartre y renvoie respectivement à la notice de David Diop et à celle d'Aimé Césaire.
[139] Voir Dominique Combe, « "Situation d'*Orphée noir*"… », *art. cit.*, p. 141.
[140] Ferroudja Allouache, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone »*, *op. cit*., p. 224.
[141] Voir Jean-Pierre Langellier, *Léopold Sédar Senghor*, *op. cit*., p. 192-193.
[142] Kathleen Gyssels, « Sartre postcolonial ? […] », *art. cit.*, p. 642.

> *une société sans races. Ainsi la Négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière*[143].

Diagne et Delas considèrent que la Négritude de Sartre nie l'africanité en imposant cette temporalité éphémère[144]. Ainsi reprennent-ils, tous deux, un argument avancé dans *Peau noire, masques blancs* par Frantz Fanon, pour qui « Jean-Paul Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir[145] » : « alors que moi, au paroxysme du vécu et de la fureur, je proclame cela, il me rappelle que ma négritude n'est qu'un temps faible[146] ». Toutefois, reprendre littéralement l'essai de Fanon revient à oublier que son chapitre « L'expérience vécue du Noir » ne défend pas la Négritude, mais parcourt les étapes de son évolution de l'intérieur, comme une série de tentatives et d'échecs de l'affirmation de soi : ainsi, il ne manque pas de citer les positions césairienne et senghorienne, en montrant chaque fois leurs limites[147]. Le but de Fanon est de rendre compte de l'intérieur, étape par étape et non sans une certaine ironie tragique, de la difficulté à se définir en tant que Noir et du problème d'être défini par « l'Autre ». En ce sens, il ne faut pas oublier que la position sartrienne n'est pas critiquée parce que fausse en soi, mais justement parce qu'« elle enlève toute illusion[148] », en plus de s'avérer paternaliste puisqu'elle relève d'un point de vue exogène :

> Jean-Paul Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir. Contre le devenir historique, il y avait à opposer l'imprévisibilité. J'avais besoin de me perdre dans la négritude absolument. Peut-être qu'un jour, au sein de ce romantisme malheureux…
>
> En tout cas *j'avais besoin* d'ignorer. Cette lutte, cette redescente devaient revêtir un aspect achevé. Rien de plus désagréable que cette phrase : « Tu changeras, mon petit ; quand j'étais jeune, moi aussi… tu verras, tout passe »[149].

Dès lors, la lecture fanonienne pointe les problèmes, plus stratégiques qu'intellectuels, d'une conception de la Négritude comme « moment négatif » parce qu'elle souhaite rendre compte d'une « expérience vécue du Noir », sa désillusion comportant un effort sans cesse renouvelé pour se définir. Pour cette raison, l'approche fanonienne prend les termes sartriens au sens littéral et se refuse à les interpréter au vu d'une théorisation plus importante que le philosophe existentialiste avait proposée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et notamment

---

[143] Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », *op. cit*., p. XLI.
[144] Voir Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie, op. cit*., p. 24-25 ; Daniel Delas, « La négritude de Sartre n'est pas celle de Senghor : les enjeux d'une poétique », dans Danièle Latin (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique*…, *op. cit*., p. 79.
[145] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs, op. cit*., p. 131.
[146] *Ibid*., p. 134.
[147] Au sujet des positions de Senghor et de Césaire, qui renvoient respectivement à l'« irrationnel » et au « rationnel », et à leur présentation partiellement ironique, voir *ibid*., p. 119-129.
[148] *Idem*.
[149] *Ibid*., p. 131-132.

dans le chapitre « Situation de l'écrivain en 1947 ». Or, dans cet autre texte fondateur de l'engagement littéraire du XX^e siècle, Sartre considère que le rôle de l'écrivain n'est pas de questionner le langage, mais de *faire l'Histoire* en se servant du langage qui nous est donné :

> Nous voilà conduits par la main jusqu'au moment où il faut abandonner la littérature de l'*exis* pour inaugurer celle de la *praxis*.
>
> La *praxis* comme action dans l'Histoire et sur l'Histoire, c'est-à-dire comme synthèse de la relativité historique et de l'absolu moral et métaphysique, avec ce monde hostile et amical, terrible et dérisoire qu'elle nous révèle, voilà notre sujet. Je ne dis pas que nous ayons choisi ces chemins austères, et il en est sûrement parmi nous qui portaient en eux quelque roman d'amour charmant et désolé qui ne verra jamais le jour. Qu'y pouvons-nous ? Il ne s'agit pas de choisir son époque mais de choisir en elle[150].

Sartre dit bien que cette conception pragmatique de la littérature relève d'un choix conjoncturel et ne constitue qu'un moment négatif. Elle préfigure, néanmoins, une « *littérature totale* », qui coïncidera avec le monde socialiste :

> C'est seulement dans une nouvelle collectivité socialiste, en effet, que la littérature, ayant enfin compris son essence et fait la synthèse de la *praxis* et de l'*exis*, de la négativité et de la construction, du faire, de l'avoir et de l'être, pourrait mériter le nom de *littérature totale*. En attendant, cultivons notre jardin, nous avons de quoi faire[151].

Dès lors, en parlant de « moment négatif », Sartre n'entend pas nier la Négritude, mais il la considère à l'aune de cette *praxis* qui incomberait, d'après lui, à l'ensemble des écrivains de son temps. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas pour le préfacier de l'*Anthologie* d'enrôler les poètes dans le camp communiste, comme le prétend une certaine critique[152]. Ce serait en effet oublier que la position de Sartre en termes d'engagement, telle que la décrit Gisèle Sapiro, était bien plus complexe, et même aporétique, puisqu'elle relevait d'un double refus : elle récusait aussi bien l'autonomie de l'écrivain irresponsable face à l'Histoire que le sacrifice de cette autonomie que pouvait exiger le militantisme communiste prôné par des auteurs comme Aragon et Éluard[153].

Bien qu'elle puisse paraître hautaine et normative, cette conception sartrienne se veut donc, avant tout, descriptive d'une « situation » déjà existante : cela est vrai pour *Qu'est-ce que la littérature ?* comme pour « Orphée noir ». D'ailleurs, l'interprétation fanonienne ignore, volontairement ou pas, que d'un point de vue politique la première occurrence du mot « négritude » sous la plume de Césaire n'échappe pas à une démarche dialectique : elle

---

[150] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [1948], p. 237-238.
[151] *Ibid*., p. 238-239.
[152] Voir Daniel Delas, « La négritude de Sartre n'est pas celle de Senghor : les enjeux d'une poétique », dans Danièle Latin (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique*…, *op. cit*., p. 80.
[153] Voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain : littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 685.

désigne une « condition […] essentielle », mais aussi une étape temporaire du processus révolutionnaire. La « Conscience Raciale » que Césaire revendique dans *L'Étudiant noir* est une affirmation de la culture et de l'identité noires, qui s'oppose de manière antithétique à une culture blanche, mais qui prépare, en dernière instance, la « Révolution Sociale » :

> Les exploiteurs blancs nous ont donné, à nous autres exploités noirs, une culture, mais une culture blanche, une civilisation, mais une civilisation blanche, nous paralysant ainsi par mailles invisibles pour le cas hypothétique où nous nous libérerions du plus sensible esclavage matériel qu'ils nous ont imposé. […]
> Dès lors, s'il est vrai que le philosophe révolutionnaire est celui qui élabore les techniques de libération, s'il est vrai que l'œuvre de la dialectique révolutionnaire est de détruire « toutes les perceptions fausses prodiguées aux hommes pour voiler leur servitude », ne devons-nous pas dénoncer l'endormeuse culture identificatrice et placer sous les prisons qu'édifia pour nous le capitalisme blanc, chacune de nos valeurs raciales comme autant de bombes libératrices ? Ils ont donc oublié le principal ceux qui disent au nègre de se révolter sans lui faire prendre d'abord conscience de soi, sans lui dire qu'il est beau et bon et légitime d'être nègre[154].

Comme le perçoivent certains critiques, Sartre aurait donc privilégié une conception césairienne de la Négritude, c'est-à-dire matérialiste et révolutionnaire[155] : mais peut-on vraiment parler de trahison de la vision senghorienne ? Il est vrai, en ce sens, que les premiers textes de Senghor proclament l'existence de la culture négro-africaine, qu'ils montrent en quoi elle a participé ou en quoi elle peut participer au « rendez-vous du donner et du recevoir[156] », et qu'ils ne proposent guère une idée de dépassement. Néanmoins, il suffit de lire « Vues sur l'Afrique, ou assimiler, non être assimilés », de 1945, pour constater qu'aux yeux de Senghor, du moins à cette époque-là, la « synthèse » était déjà offerte par le cadre politique existant et que, pour lui, il s'agissait simplement de le rendre plus juste sans songer à la Révolution :

> Il est de plus en plus question d'une *Communauté impériale*. Ce dont Lyautey rêvait pour le Maroc est en train de devenir réalité. L'Empire n'est-il pas, aujourd'hui, *un groupement d'humanité à la recherche d'un idéal commun, d'une commune raison de vivre ?* Cet idéal commun, les Colonies disent à la Métropole qu'elle peut le trouver dans sa tradition même, que c'est cette tradition qui fera l'unité de l'Empire français (*L1*, p. 69).

---

[154] Aimé Césaire, « Nègreries : Conscience Raciale et Révolution Sociale », *art. cit.*, p. 1

[155] Voir Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie, op. cit.*, p. 30 ; Daniel Delas, « La négritude de Sartre n'est pas celle de Senghor : les enjeux d'une poétique », dans Danièle Latin (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique*…, *op. cit.*, p. 73.

[156] Senghor emploiera cette formulation jusque dans ses écrits les plus tardifs : malgré ce qu'il arrive de lire assez fréquemment dans la critique, il attribue toujours la paternité de cette formulation à Césaire. L'expression apparaît pour la première fois dans l'article « Conscience Raciale et Révolution Sociale », et Césaire l'attribue à Dostoïevski ; elle est réemployée par Senghor, à quelque différence près (« Recevoir et donner : tout est là »), dès son article « Racisme ? Non, mais alliance spirituelle » (*art. cit.*, p. 2), dans ce même numéro de *L'Étudiant noir* de mai-juin 1935.

Au-delà de l'embarras que peut susciter aujourd'hui une telle acceptation de l'ordre colonial, il ne faut pas oublier à quel point la préface de Sartre aura eu, en réalité, une influence sur la pensée senghorienne. Relisons à cet effet les termes dans lesquels le philosophe français explique le dépassement :

> […] *la Négritude n'est pas un état, elle est pur dépassement d'elle-même, elle est amour. C'est au moment où elle se renonce qu'elle se trouve ; c'est au moment où elle accepte de perdre qu'elle a gagné : à l'homme de couleur et à lui seul il peut être demandé de renoncer à la fierté de sa couleur. Il est celui qui marche sur une crête entre le particularisme passé qu'il vient de gravir et l'universalisme futur qui sera le crépuscule de sa négritude ; celui qui vit jusqu'au bout le particularisme pour y trouver l'aurore de l'universel*[157].

Ces propos de Sartre annoncent à bien des égards un type de dépassement que Senghor proposera dans un premier temps, dès 1950, à travers sa conception du « *Métis* », où il mobilise des termes tels que « surmonter », « antinomie » et « éléments réconciliés », qui ne sont pas sans rappeler la progression dialectique[158]. Synthèse de deux civilisations contradictoires et complémentaires, le métis apparaît comme un « *Homme intégral* » — formulation qui apparaît, d'ailleurs, comme un calque de la « *littérature totale* » dont parlait Sartre :

> D'un côté la Civilisation latine ; de l'autre, la Civilisation nègre. Celle-ci nous enseigne l'amoureux abandon à la nature ; celle-là, le mouvement contraire, l'intégration de la nature à l'Homme. C'est dans ce double mouvement centrifuge et centripète que consiste, précisément, la vraie Culture ; celle qui a fait les grandes civilisations. Elle est, il me plaît de le répéter, « ce mouvement réel, sans rupture entre les idées et les choses, la pensée et l'acte, qui réalise l'*Homme intégral* ; non pas un mouvement linéaire, mais oscillatoire, dialectique… celui de la raison et du cœur, de la science et du mythe », du Blanc et du Noir[159].

Dans un deuxième temps, à partir de 1959, la synthèse sera encore plus radicale : ce sera alors le moment de la Civilisation de l'Universel.

Assez réticente à l'idée d'examiner l'influence de Sartre sur la pensée senghorienne, la critique contemporaine semble encore plus réticente à l'idée de voir en quoi « Orphée noir » a repris une partie considérable de la théorie de Senghor sur la civilisation négro-africaine pour ajouter cette dimension de *praxis*, qui occupait déjà le philosophe français :

---

[157] Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », *op. cit*., p. XLII.

[158] « Notre vocation de colonisés est de surmonter les contradictions de la conjoncture, l'antinomie artificiellement dressée entre l'Afrique et l'Europe, notre hérédité et notre éducation. C'est de la greffe de celle-ci sur celle-là que doit naître notre liberté. Saveur du fruit de la greffe, qui n'est pas la somme des éléments composants. Supériorité, parce que liberté, du Métis, qui choisit, où il veut, ce qu'il veut pour faire, des éléments réconciliés, une œuvre exquise et forte » (« De la liberté de l'âme ou éloge du métissage », *L1*, p. 103).

[159] Léopold Sédar Senghor, « Les Belges au Congo » (Réception au Penn Club des Écrivains belges de Langue française, le 5 février 1951), *L1*, p. 125. La partie entre guillemets est une citation de « De la liberté de l'âme ou éloge du métissage », *L1*, p. 102.

finalement, le résultat sera une argumentation plutôt hybride. Sartre a beau orienter sa conception de la Négritude vers son propre dépassement, en faire la seule poésie révolutionnaire et mobiliser certaines catégories matérialistes, le thème de la « race » (détachée, en plus, d'une quelconque détermination historique ou géographique) comporte un certain degré de généralisation et conduit irrémédiablement vers une conception essentialiste, qui n'évite pas l'écueil des clichés raciaux : comme le constate Kathleen Gyssels, « lorsqu'il aborde quelques-uns des poèmes, Sartre sombre dans un essentialisme associant la négritude à une nature, voire un tempérament fougueux et tempétueux[160] ».

Nombreux sont les critiques qui ont regretté l'essentialisme d'« Orphée noir », mais c'est Ferroudja Allouache qui semble saisir le mieux la contradiction de cette approche au vu de l'ensemble de la philosophie sartrienne : « Il peut sembler paradoxal que Sartre réduise la Négritude à une essence : comment le philosophe de l'existentialisme, pour qui "l'existence précède l'essence", peut-il contredire sa propre philosophie lorsqu'il parle des Noirs ?[161] » On s'étonnera, en effet, de lire de tels propos :

> *Comme le poète dionysiaque, le Nègre cherche à pénétrer sous les phantasmes brillants du jour et rencontre, à mille pieds sous la surface apollinienne, la souffrance inexpiable qui est l'essence universelle de l'homme. Si l'on voulait systématiser, on dirait que le Noir se fond à la Nature entière en tant qu'il est sympathie sexuelle pour la Vie et qu'il se revendique comme l'Homme en tant qu'il est Passion de douleur révoltée*[162].

On reconnaît, dans ces lignes, un schématisme d'origine nietzschéenne qui oppose une « Afrique dionysiaque » et mystique à une « Europe apollinienne » et rationnelle. Fort réductrice, cette idée ne domine pas moins une part considérable de la production discursive sur l'Afrique de la première moitié du XX^e^ siècle : on la retrouve, en effet, au fondement de la pensée anthropologique occidentale, qu'il s'agisse de l'Allemand Leo Frobenius[163] ou du Français Lucien Lévy-Bruhl, père du primitivisme[164], mais aussi d'une théorie esthétique que commencent à développer des intellectuels antillais établis à Paris comme Louis-

[160] Kathleen Gyssels, « Sartre postcolonial ? Relire *Orphée noir* plus d'un demi-siècle après », *art. cit.*, p. 637-638.
[161] Ferroudja Allouache, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone »*, *op. cit*., p. 221.
[162] Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », *op. cit*., p. XXXV.
[163] Voir notamment les caractéristiques de la « Civilisation hamitique » opposées à celles de la « Civilisation éthiopienne » : Leo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, trad. de l'allemand par H. Back et D. Ermont, Paris, Gallimard, 1936, p. 24-25.
[164] Il faut préciser que les thèses exposées par Lévy-Bruhl dans *La Mentalité primitive* (Paris, F. Alcan, 1922) sur la « participation » seront désavouées à la fin de sa vie, comme le montrent ses carnets, parus en 1949 : voir en particulier le Carnet X, de janvier 1939, dans *Les Carnets de Lucien Lévy-Bruhl*, préface de Maurice Leenhardt, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1949.

Thomas Achille ou Pierre Baye-Salzmann[165]. Or, du côté anthropologique, Xavier Garnier a déjà montré l'influence de Frobenius sur les premiers écrits théoriques de Senghor[166], tandis que, du côté esthétique, Paulette Nadal a révélé que c'est bien Pierre Baye-Salzmann qui lui a permis de comprendre le sens de la sculpture africaine à partir de la dichotomie nietzschéenne[167] ; on doit, enfin, à l'analyse très fine et documentée de Souleymane Bachir Diagne [168] d'avoir démontré que c'est sur la base de cette dichotomie, en glissant implicitement de l'imaginaire statuaire à l'intellection, que l'auteur de « Ce que l'homme noir apporte » a pu écrire cette phrase aussi célèbre que contestée : « *L'émotion est nègre, comme la raison est hellène* » (*L1*, p. 24). À ce titre, dans ses « Réflexions sur "Orphée noir" » de 1953, l'étudiant togolais Albert Franklin avait bien remarqué cet intertexte senghorien dans le texte de Sartre : « La communion avec la nature spécifique de la race noire ? Notre aîné Senghor par une véritable mystique de l'émotion a contribué à créer cette fiction. N'a-t-il pas écrit, en effet, que "L'émotion est nègre comme la raison est hellène ?" [169] » Plus tard, au début des années 1970, le normalien Stanislas Adotevi reconnaîtra d'ailleurs l'importance d'« Orphée noir », au point de le considérer comme « la seule référence sérieuse dans les discussions qui ont lieu sur la littérature négro-africaine[170] », mais il lui reprochera d'avoir repris le modèle senghorien :

> Sartre s'intéressait à la spécificité nègre ; le projet était louable car le « bon sens » n'est pas « la chose du monde la mieux partagée ». Mais à quoi pouvait lui servir dans une telle entreprise Senghor ? Sartre cherchait le nègre, malheureusement à travers Senghor. Dans sa recherche de l'élément nègrement premier, Sartre découvre simple, clair et évident, etc… par la médiation de Senghor, Sartre ; c'est-à-dire tous les fromages français : les mots et le sexe[171].

[165] Au début des années 1930, une théorie artistique afro-antillaise commence à se définir dans le cercle des sœurs Paulette et Jeanne Nardal, que Senghor a fréquenté et dont il avait lu les publications dans *La Revue du Monde Noir*, revue éphémère, mais bilingue français-anglais. Voir notamment les articles : Louis-Thomas Achille, « L'Art et les Noirs », *La Revue du Monde Noir*, n° 1, 1931, p. 53-56 ; Pierre Baye-Salzmann, « L'Art nègre », *La Revue du Monde Noir*, n° 4, 1932, p. 48-49 ; « L'Art nègre, son inspiration, ses apports à l'Occident », *La Revue du Monde Noir*, n° 5, 1932, p. 44-46.
[166] Xavier Garnier, « La notion de raison intuitive chez Léopold Sédar Senghor » dans Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.), *Léopold Sédar Senghor : Africanité-Universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts culturels », 2002, p. 116-117.
[167] Voir Jacques Louis Hymans, *Léopold Sédar Senghor : an intellectual biography*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1971, p. 41.
[168] Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie, op. cit*., p. 97 et suiv.
[169] Albert Franklin, « La Négritude : réalité ou mystification… », *art. cit*., p. 293.
[170] Stanislas Spero K. Adotevi, *Négritude et négrologues*, *op. cit*., p. 36.
[171] *Ibid*., p. 65-66.

3. Dépolitiser le style : réappropriation senghorienne de la Négritude

Si l'on suit fidèlement la chronologie de la notion, en percevant les intertextes et en se fiant aux premiers commentateurs, il semble difficile de prétendre que Sartre a trahi le sens de la Négritude. Il est vrai, en revanche, que, comme le dit Dominique Combe, « [l]a préface permet à Sartre de construire sa pensée propre en s'appuyant sur les écrits des autres, de dialoguer avec eux, jusqu'à s'autonomiser [172] ». Si nous préférons cette idée d'autonomisation à celle de trahison, c'est, d'une part, parce que le mot, encore très peu employé, n'avait pas un sens bien établi au moment où Sartre rédige sa préface ; de l'autre, parce que l'auteur d'« Orphée noir » a autant été influencé par les écrits précédents de Césaire et de Senghor qu'il influencera par la suite ces auteurs. À cet égard, il suffit, d'ailleurs, de considérer les propos flatteurs que, depuis les années 1950 jusqu'à *Ce que je crois*, l'auteur de l'*Anthologie* tiendra sur Sartre et sa préface pour constater qu'il ne lui tient aucune rigueur d'avoir conçu la Négritude comme une réaction, comme une antithèse annonçant une nouvelle étape de la progression dialectique[173]. Il faut donc considérer que l'année de parution de l'*Anthologie*, 1948, constitue un moment fondateur de la Négritude, mais qu'elle ne représente pas son « année zéro » : d'un point de vue éditorial, il s'agit de rassembler dans un seul ouvrage des productions littéraires éparses pour préparer l'apparition d'œuvres distinctes ; du point de vue idéologique, il s'agit de cristalliser autour d'un seul discours, hétéroclite et imparfait certes, mais globalement cohérent, des positions idéologiques différentes, qui pourront s'affirmer et évoluer de manière plus autonome par la suite.

Au vu de ces considérations, nous ne pouvons pas tout à fait rejoindre la thèse de Daniel Delas, pour qui « la poésie et la poétique que Senghor développe dans les années cinquante visent à asseoir la négritude sur la réalité d'une civilisation spécifique et à passer aux oubliettes la thèse sartrienne[174] ». Il est vrai, en revanche, que si c'est bien à partir d'« Orphée noir » que Senghor se met à employer régulièrement le terme « Négritude », le plus souvent avec un *N* majuscule et en italique, ce qui met en exergue sa nouvelle charge conceptuelle par-delà le sens intuitif et originaire du simple « fait d'être noir », il ne le fait

[172] Dominique Combe, « "Situation d'*Orphée noir*"… », *art. cit.*, p. 138.
[173] Voir, entre autres, Léopold Sédar Senghor, « Francité et Négritude » (Allocution à l'ouverture du *Colloque sur la littérature africaine d'expression française*, Université de Dakar, le 26 mars 1963), *L3*, p. 19 ; *Ce que je crois*, *op. cit*., p. 140.
[174] Daniel Delas, « La négritude de Sartre n'est pas celle de Senghor : les enjeux d'une poétique », dans Danièle Latin (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique*…, *op. cit*., p. 78.

pas sans s'approprier (ou plutôt se réapproprier) la notion, sur le versant thématique, et sans réorienter le débat, sur le versant idéologique.

Dès 1950, lors d'une conférence sur « La poésie négro-africaine », Senghor reprend ce qu'il avait déjà affirmé dans la notice de David Diop et tend à associer étroitement la Négritude, en tant qu'affirmation « ethnique », à une stylistique plutôt qu'à des revendications politiques :

> Je voudrais, ici, m'attarder sur le *style* de nos poètes. Il varie, je le sais, suivant les tempéraments et les écoles. C'est à leurs caractères communs que je veux m'attacher : à leurs traits nègres. Que l'on m'entende. Je ne prétends pas que l'on ne puisse trouver, que l'on ne trouve pas ces éléments dans d'autres poésies ethniques ; je crois qu'on ne les trouve pas ailleurs, réunis dans un tel ensemble, sous un tel éclairage, par quoi se révèle précisément leur *négritude* (L1, p. 110).

Senghor poursuit cet effort de définition de la Négritude qui consiste, finalement, à la dépolitiser, c'est-à-dire à la soustraire aux luttes contingentes du monde contemporain et aux ambitions révolutionnaires, au profit d'une recherche de ces thèmes essentiels de la culture négro-africaine qui l'intéressent depuis la fin des années 1930. Or, en faisant cela, il ne s'écarte pas seulement de la préface sartrienne, mais aussi des œuvres poétiques des deux autres fondateurs du mouvement. Dans « L'apport de poésie nègre au demi-siècle », contribution de 1952 à la première Biennale de Poésie organisée par la Maison du Poète (Belgique), il cite deux extraits de Césaire et de Damas qui refusent avec véhémence les paradigmes de la culture occidentale[175]. Il introduit ensuite son approche à l'aide de la conjonction adversative « mais » : cela aurait contredit ouvertement les prises de position précédentes, si Senghor n'avait pas pris soin de glisser dans son propre argument une partie du titre du poète martiniquais (« "retour au pays natal" »), le titre du dernier poème de *Chants d'ombre* (« "l'Enfant prodigue" »), le thème orphique (« une descente aux abîmes de l'âme noire »), une citation de Sartre, et la mention de Gobineau et de Keyserling :

> Mais « se revendiquer comme noir », c'est moins cette négation hautaine que l'affirmation de soi dans l'authenticité. Il est question d'un « retour au pays natal » de

[175] Senghor cite un extrait du *Cahier*, mais dans la version de « En guise de manifeste littéraire », poème dédié à André Breton, paru dans *Tropiques*, n° 5, avril 1942, p. 7-12 : « Parce que nous haïssons vous et votre raison, nous réclamons de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace // Trésor, comptons : / la folie qui se souvient / la folie qui hurle / la folie qui voit / la folie qui se déchaîne // Et vous savez le reste // Que 2 et 2 font 5 », Aimé Césaire, *Cahier d'une retour au pays natal*, *op. cit*., p. 27. Il cite « Pour sûr » de Damas, mais la mise en page ne correspond ni à la version de l'*Anthologie* ni à la version de Présence Africaine que nous transcrivons ici : « Pour sûr j'en aurai / marre / sans même attendre / qu'elles prennent / les choses / l'allure / d'un camembert bien fait // Alors / je vous mettrai les pieds dans le plat / ou bien tout simplement / la main au collet / de tout ce qui m'emmerde en gros caractères / colonisation / civilisation / assimilation / et la suite // En attendant / vous m'entendrez souvent / claquer la porte », Léon-Gontran Damas, « Pour sûr », *Pigments* [1937] suivi de *Névralgies* [1972], éd. Sandrine Poujols, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 2003, p. 53.

> « l'Enfant prodigue », d'une descente aux abîmes de l'âme noire ou, pour employer le mot de passe, de la *Négritude*. Plus bas, plus bas, là où coule, en rapides incoercibles, le fleuve de vin noir qu'éclaire le soleil de minuit. Voilà le ressentiment, s'appuyant sur, s'enracinant dans la subjectivité. « Ainsi, écrit Sartre, reparaît la subjectivité, rapport de soi-même avec soi, source de toute poésie dont le travailleur (blanc) a dû se mutiler. » Nous voilà dans le domaine royal du Nègre, qui est l'*émotion*. J'aurais pu citer Gobineau : qu'il me suffise de rappeler le Comte de Keyserling parlant de la « vitalité orageuse », « de la grande chaleur émotionnelle du sang noir » (*L1*, p. 135-136).

Véritable collage citationnel, ce passage tente moins de concilier que de dissimuler les contradictions entre les différentes positions auxquelles il fait référence.

Au cours des années 1950, Senghor n'aura de cesse de paraphraser son propos en adoptant des formulations plus ou moins heureuses et en l'affirmant de manière plus ou moins emphatique :

> Mon dessein est, plutôt, de vous montrer comment la chaleur émotionnelle, la lave ardente de la *Négritude* transforme la grossière matière du langage en or pur ; comment le Poète choisit, parmi les matériaux de la syntaxe et du vocabulaire, ceux qui sont les plus propres à exprimer le sens de l'objet chanté : de la « Force vitale »[176].

S'il ne se montre jamais hostile, force est de constater qu'avec cette dépolitisation de la Négritude, qui conduit à une définition étroitement stylistique, culturelle et émotionnelle, Senghor adopte une posture qui, en plus de s'écarter des camarades des premières heures du mouvement, apparaît à bien des égards à contre-courant de celle qu'adoptent certains écrivains de la nouvelle génération, animés par l'engagement littéraire et aspirant à l'indépendance politique[177]. Cette dépolitisation de la Négritude semble d'ailleurs paradoxale dans la mesure où la posture intellectuelle de Senghor est en contradiction avec son rôle politique et institutionnel, qui ne cesse de s'accroître, au Sénégal comme dans la métropole. En 1948, il commence à écrire sur le marxisme (*L2*, p. 29-44) et à formuler sa vision du « socialisme africain », ce qui le conduit à quitter la SFIO et à fonder le Bloc démocratique sénégalais (*L2*, p. 45-59) ; à partir de 1949, ses prises de parole à l'Assemblée nationale et au Conseil de l'Europe se multiplient et il œuvre pour une politique équitable dans les territoires d'outre-mer en soulevant plusieurs enjeux, du Code du travail (*L2*, p. 81-

[176] Léopold Sédar Senghor, « Langage et poésie négro-africaine » (*Poésie et Langage*, Deuxième biennale internationale de poésie, Knokke, 1954, Éditions de la Maison du Poète, Bruxelles), *L1*, p. 165.

[177] Si l'on accepte l'idée, formulée par Jean-Christophe Kasende, selon laquelle l'approche « irrationnelle » et essentialiste de Senghor serait une stratégie pour éviter de se confronter avec les arguments rationnels des colonisateurs pendant les années 1930-1940, il faut admettre qu'à partir des années 1950 cette stratégie finira par éviter aussi les revendications et les arguments des autres intellectuels afro-antillais de son temps : voir Jean-Christophe Kasende, « La Négritude senghorienne revisitée à l'aube d'une nouvelle conscience historique africaine », *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 21, n° 2, « Léopold Sédar Senghor » (Alain Mabanckou, dir.), 2006, p. 14-22.

89) à l'Indochine (*L2*, p. 142-147), à la politique agricole (*L2*, p. 110-116), économique (*L2*, p. 74-80 ; 95-100) ou européenne (*L2*, p. 60-64 ; 90-94 ; 117-124 ; 148-157) ; enfin, vers le milieu des années 1950, il parvient à formuler une vision fédéraliste de l'Union française qu'il expose dans plusieurs revues (*L2*, p. 158-170 ; 180-183 ; 197-210).

Bien que le contenu de sa politique puisse être contestable pour certains, le fait qu'il exerce un rôle politique actif pour les territoires d'outre-mer est indéniable. Pourquoi alors dépolitiser la Négritude en tant que concept et en regard de la production littéraire, alors qu'il tâchera par ailleurs de placer son activité politique précisément sous le signe de la Négritude[178] ? Senghor semble vouloir distinguer autant que possible son activité poétique de son activité politique, car si la seconde peut en quelque sorte être ennoblie par la première, la première risque toujours d'être compromise par la seconde. En effet, comme l'ont montré les travaux de Bourdieu et d'Anna Boschetti sur Sartre[179], ainsi que ceux de Gisèle Sapiro sur la condition des intellectuels en France[180], le champ intellectuel de l'après-guerre tend à revendiquer son autonomie à l'égard du champ politique, et même plus largement à l'égard de la consécration institutionnelle : « L'écrivain doit refuser de se laisser transformer en institution », proclame Sartre à la presse suédoise, en 1964, lorsqu'il décline le prix Nobel[181]. Ainsi, même s'il est vrai que, comme le dévoile l'enquête sociologique menée par Claire Ducournau, la situation des intellectuels africains sera sensiblement différente après les indépendances, en ce que le « recrutement » des écrivains se fait majoritairement au sein d'une élite culturelle et sociale qui travaille parfois dans les plus hautes sphères de l'État[182], il semblerait que, d'un point de vue plus discursif que factuel, la production intellectuelle souhaite minimiser autant que faire se peut ses accointances avec le champ politique : « Bien mort le politique, et vive le Poète ! » (*E*, p. 251), exulte le chœur dans le poème consacré au roi zoulou Chaka, alter ego du Poète-Président.

---

[178] Voir notamment son introduction au deuxième tome de la série *Liberté*, « Nation et Voie africaine du socialisme », paru en 1971 : « *cette action politique nous l'avons toujours fondée sur une certaine idée de l'homme et, d'abord, de l'homme négro-africain, historiquement et géographiquement situé. Bref, sur la culture, très précisément, sur le concept de* Négritude*, qui court à travers, qui anime tous les tomes de* Liberté », *L2*, p. 7.

[179] Voir Pierre Bourdieu, « Sartre, l'invention de l'intellectuel total », *art. cit*., p. 230 ; pour comprendre l'« affirmation et remise en cause du modèle sartrien », voir Anna Boschetti, « La recomposition de l'espace intellectuel après 1945 », dans Gisèle Sapiro (dir.), *L'Espace intellectuel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation, XIX^e^-XXI^e^ siècles*, Paris, La Découverte, p. 158 et suiv.

[180] Voir, entre autres textes de la même autrice, Gisèle Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels : le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, « Engagements intellectuels : sociologie publique » (Frédérique Matonti et Gisèle Sapiro, dir.), 2009, p. 10 et suiv.

[181] Jean-Paul Sartre, « L'écrivain doit refuser de se laisser transformer en institution », *Le Monde*, 24 octobre 1964.

[182] Voir Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains*…, *op. cit*., p. 288 et suiv.

Ainsi passe-t-on du paradoxe sartrien d'être un intellectuel engagé sans prendre part effectivement à l'activité politique et sans intégrer les institutions, au paradoxe senghorien d'être un intellectuel impliqué dans l'activité politique, en tant qu'homme d'État, mais devant feindre une certaine autonomie. Qu'en est-il, dès lors, de l'engagement ? S'il reste de mise puisque le « *nomos* sartrien » semble incontournable au vu de la configuration d'un champ culturel africain et antillais, selon la lecture de Buata B. Malela[183], il faut néanmoins redéfinir la notion même d'engagement littéraire, ce que Senghor parvient à faire à l'occasion du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs organisé à la Sorbonne en 1956 :

> Parce que fonctionnels et collectifs, la littérature et l'art négro-africain sont *engagés*. C'est leur troisième caractère général. Ils engagent la *personne* — et non seulement l'individu — par et dans la communauté, en ce sens qu'ils sont des techniques d'*essentialisation*. Ils l'engagent dans un avenir qui lui sera désormais présent, partie intégrante de son moi[184].

Conformément à sa théorisation de la Négritude depuis la fin des années 1940, dans cette conférence, Senghor réussit l'exploit rhétorique de dépolitiser l'engagement : il passe, en effet, de l'adjectif « *engagés* », avec un sens figuré mais précis qui désigne « qui prend position, en vertu de ses convictions profondes, sur des problèmes sociaux, politiques ou religieux de son temps » (*TLFi*), au verbe « engager », avec le sens plus vague de « se lier », « impliquer », « contraindre ». Dès lors, on perd la valeur conjoncturelle de l'engagement (« de son temps ») au profit d'une « *essentialisation* » ; de même, l'action de l'individu n'est pas associée à la revendication précise d'un groupe délimité d'un point de vue sociologique et idéologique, mais à la vie collective de l'ensemble de la communauté. En un mot, sous la plume de Senghor, l'engagement devient presque une notion culturelle, voire anthropologique. Il va sans dire que cette redéfinition n'a pas fait l'unanimité au congrès de la Sorbonne et qu'elle a été contestée notamment par Jacques Stephen Alexis : celui-ci souhaitait plutôt « poser les problèmes de la culture en fonction de l'indépendance nationale — en fonction de la formation des nations[185] ». À l'opposé de celle de Senghor, cette proposition — qui a suscité des « *applaudissements prolongés* », comme le précise une

[183] Voir Buata B. Malela, *Les Écrivains afro-antillais*…, *op. cit*., p. 225 et suiv.
[184] Léopold Sédar Senghor, « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », *art. cit.*, p. 56. Rappelons que le texte avait été publié, malgré de menus changements, dans la revue *Diogène*, la même année : c'est cette version que nous pouvons lire dans *L1*, p. 207.
[185] Jean Price-Mars *et alii*, « Séance du 19 septembre, à 21 h : Débats », *Présence Africaine*, n° 8-9-10, « Premier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs (Paris – Sorbonne : 19-22 septembre) », 1956, p. 51-65, p. 70.

didascalie de la transcription des débats du congrès — consiste à engager la culture dans les luttes « de son temps ». Par ailleurs, c'est plutôt cette *praxis* d'inspiration sartrienne qui caractérise les œuvres de la nouvelle génération d'écrivains africains francophones, qui émerge vers le milieu des années 1950 et dont Ousmane Sembène, Mongo Beti et Ferdinand Oyono sont les auteurs les plus représentatifs.

4. Les lamantins : pragmatique de la postface et stratégie du mandarin

Souvent qualifié de « Bandung culturel », le Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs, organisé par Alioune Diop en 1956, avait rassemblé des intellectuels noirs du monde entier, dont des personnalités états-uniennes comme Horace Mann Bond, William Fontaine, George Lamming et surtout Richard Wright, romancier célèbre pour *Les Enfants de l'Oncle Tom* (1938) et *Black Boy : jeunesse noire* (1945), mais aussi, en France, pour l'étude particulièrement innovante que lui consacre Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*[186]. Par ailleurs, le congrès se déroulait dans un haut lieu de la culture française, la Sorbonne, et l'affiche avait été dessinée par Pablo Picasso. Il ne fait aucun doute que cet événement a eu un retentissement considérable et que les prises de position senghoriennes ont circulé par la suite : sa communication sur « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine » sera publiée la même année avec la première partie des actes du congrès dans une livraison de la revue *Présence Africaine*[187]. Bien que Senghor ait pu faire circuler ses idées en bénéficiant, plus que tout autre écrivain africain francophone de son temps, de plusieurs supports comme des revues, des ouvrages collectifs, des anthologies et des colloques, et bien qu'il n'ait pas hésité à reprendre les mêmes idées d'une publication à l'autre, voire à remanier à peine un texte qui paraît simultanément dans deux revues différentes, comme c'est le cas pour le discours du congrès de la Sorbonne, qui est publié dans la revue d'Alioune Diop et dans la revue *Diogène*, il faut admettre que seul un public de spécialistes, d'amateurs ou de personnes particulièrement concernées pouvait rester à l'affût de ces publications et, par conséquent, prendre connaissance de la théorie senghorienne de la Négritude. La majorité du public européen, y

[186] Richard Wright permet d'illustrer un cas particulier de réception dans le chapitre « Pour qui écrit-on ? » : voir Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 85 et suiv.

[187] Une seconde publication avec les communications de « contributeurs mineurs » paraîtra dans une livraison à part, l'année suivante : signalons, néanmoins, des auteurs qui sont devenus importants par la suite, comme Bernard Dadié, Camara Laye, René Depestre, Peter Abrahams… Voir AA.VV., *Présence Africaine*, n° 14-15, « Contributions au I^er^ Congrès des Écrivains et Artistes Noirs », 1957, 364 p.

compris les critiques littéraires, connaissait plutôt une sorte de vulgate qui circulait sans doute dans les médias et dans les milieux intellectuels : au mieux avaient-ils eu connaissance de la version sartrienne de la Négritude dans « Orphée noir », non seulement parce que le texte était signé du plus grand intellectuel français de l'époque, mais aussi parce qu'il ne se trouvait pas dans un support éphémère comme une revue. En tant que préface, cette longue étude colle directement à l'œuvre : elle remplit donc sa « fonction didactique[188] », d'après les termes de Patrick Marot, dans la mesure où, s'il le souhaite, en parcourant un seul et même ouvrage, tout lecteur peut découvrir à la fois l'œuvre littéraire et un discours métalittéraire qui met à disposition des clés de lecture. Dans le cas de Sartre, le préfacier fait donc œuvre de critique et même de théoricien, tout en restant immédiatement accessible d'un point de vue matériel (le livre) et sans se retrouver sur des supports plus sectoriels comme des chroniques littéraires ou des revues savantes. C'est là une forme de vulgarisation qui ne concerne pas tant le contenu intellectuel du texte que la disponibilité matérielle qu'offre son support éditorial.

C'est à une vulgarisation semblable que parvient Senghor en 1956, quand il publie son recueil *Éthiopiques*, auquel il ajoute une postface — rédigée en septembre 1954 — destinée à devenir célèbre, « Comme les lamantins vont boire à la source » (*E*, p. 268-276). Sans être polémique, par ce texte, le poète sénégalais souhaite tout de même présenter, vulgariser et, sur le long terme, imposer sa propre vision de la Négritude, qui s'écarte partiellement de la version sartrienne : un écart, ou plutôt une variation que l'on perçoit dès le titre et qui repose sur un travail tantôt de différenciation tantôt de continuation. En 1948, Sartre avait écrit :

> *Il faudra bien, pourtant, briser les murailles de la culture-prison, il faudra bien, un jour, retourner en Afrique : ainsi sont indissolublement mêlés chez les* vates *de la négritude le thème du retour au pays natal et celui de la redescente aux Enfers éclatants de l'âme noire. Il s'agit d'une quête, d'un dépouillement systématique et d'une ascèse qu'accompagne un effort continu d'approfondissement. Et je nommerais « orphique » cette poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton*[189].

Et Senghor de lui faire écho en 1956 :

> Tel me reproche d'imiter Saint-John Perse, et je ne l'avais pas lu avant d'avoir écrit Chants d'ombre et les Hosties noires. Tel reproche, à Césaire, de le lasser par son rythme de tam-tam, comme si le propre du zèbre n'était pas de porter des zébrures. En vérité,

[188] Voir Patrick Marot, « Pour une poétique historique des textes liminaires », dans Patrick Marot (dir.), *Les Textes liminaires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles : essais de littérature », 2010, p. 18 et suiv.
[189] Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », *art. cit*., p. XVII.

> nous sommes des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes — ou hommes. Je ne sais plus si c'est là mythe ou histoire naturelle (*E*, p. 268).

Le poète recourt à un dispositif analogique semblable à celui qu'avait employé le philosophe pour parler du mélange de deux héritages culturels et affirmer le retour à la culture et aux valeurs négro-africaines[190] : au mythe grec d'Orphée, Senghor substitue le mythe ouest-africain des lamantins ; à la catabase du poète-amant, il substitue la métamorphose des quadrupèdes ; aux profondeurs infernales, il substitue la fontaine Kam-Dyamé de Simal, à quelques kilomètres de Joal, son village natal de la Petite-Côte[191].

Comme pour « Orphée noir », au-delà du contenu, l'importance de « Comme les lamantins vont boire à la source » découle du fait qu'il s'agit d'un discours d'escorte qui accompagne l'œuvre, fournit une interprétation critique et théorise la Négritude à l'intérieur même du livre : elle permet, en d'autres termes, de ne pas dissocier le discours littéraire du discours métalittéraire. Néanmoins, comme le remarque Gérard Genette, une préface et une postface comportent une différence substantielle qui explique pourquoi, si l'on considère les éditions originales, une postface auctoriale est infiniment plus rare qu'une préface auctoriale : la fonction de la préface consiste, en effet, à retenir l'attention du lecteur et à le guider dans la lecture du texte de manière préventive, tandis que la postface, qui se situe après le texte, se cantonne à une fonction « curative et corrective »[192]. Ce constat est sans doute vrai, mais il révèle une limite de l'approche poéticienne de Genette, qui tend à faire coïncider le fait littéraire et la pratique de la lecture, de sorte que seules comptent deux entités, à la fois figées et abstraites, que sont l'écrivain, pour le pôle de production, et le lecteur, pour le pôle de réception : l'un souhaiterait communiquer un message, tandis que l'autre souhaiterait l'interpréter d'une manière plus ou moins fidèle tout en prenant du plaisir dans son travail herméneutique. Or la communication qui s'élabore dans le péritexte nous semble quelque peu plus complexe, en ce que son ambition d'orienter la réception permet d'agir véritablement dans le champ littéraire : non seulement à l'égard de cette entité quelque peu abstraite, voire idéale, du lecteur, mais aussi à l'égard de l'ensemble des agents, des

[190] Plus nuancé que d'autres critiques, Sélom Komlan Gbanou revient néanmoins sur les limites du choix de l'image d'Orphée pour désigner la littérature négro-africaine : « Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française », *Présence Francophone*, n° 61, « La réception des littératures francophones » (Josias Semujanga, dir.), 2003, p. 70 et suiv.
[191] Voir l'entrée « Simal » dans le lexique de Robert Jouanny, *Les voies du lyrisme dans les « Poèmes » de Léopold Sédar Senghor : étude critique suivie d'un lexique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1986, p. 158.
[192] Voir Gérard Genette, *Seuil*, *op. cit*., p. 241-242.

institutions et des médiateurs impliqués empiriquement dans le champ. En ce sens, s'il est vrai que, contrairement à la préface, la postface ne semble pas aider le public qui consomme l'œuvre, elle peut s'avérer fort utile pour cette partie du lectorat, restreinte mais indispensable, formée de professionnels et de pairs qui, dans certains cas, seront amenés à produire à leur tour un discours métalittéraire sur l'œuvre : elle est à l'origine de l'« effet boule de neige » de la production paratextuelle. Par ce discours d'escorte, l'auteur se situe par rapport aux autres écrivains et s'adresse essentiellement aux enseignants et aux savants sur le long terme, aux chroniqueurs et aux critiques dans l'immédiat. Senghor semble parfaitement conscient de cette spécificité de la postface, puisqu'il commence son texte ainsi : « Ceci n'est pas une préface. Je ne m'adresse pas aux lecteurs. La grande règle reste de "plaire", comme le disait Molière voilà trois siècles » (*E*, p. 268). En disant cela, il dispense le public d'amateurs de lire la postface, mais attire l'attention des professionnels, qui disposeront désormais de quelques outils pour situer l'auteur et interpréter le recueil sans devoir collecter des informations éparpillées dans des revues ou dans d'autres ouvrages.

En ce qui concerne le positionnement de Senghor, ce qui est remarquable dans « Comme les lamantins vont boire à la source », c'est l'amplification de la personne de l'auteur, qui s'associe aux « poètes de l'*Anthologie* ». Bien sûr, ce texte est la postface d'un recueil d'un auteur singulier qui ne manque pas de s'exprimer à la première personne sur son écriture et de donner un aperçu autobiographique sur la genèse de certains thèmes et de sa poétique :

> Et puisqu'il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que presque tous les êtres et choses qu'ils évoquent sont de mon canton : quelques villages *sérères* perdus parmi les *tanns*, les bois, les *bolongs* et les champs. Il me suffit de les nommes 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 paysans. 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. J'ai donc vécu en ce royaume, vu de mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par-delà les choses : les Kouss dans les tamariniers, les Crocodiles, gardiens des fontaines, les Lamantins, qui chantaient dans la rivière, les Morts du village et les Ancêtres, qui me parlaient, m'initiaient 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 (*E*, p. 271).

Néanmoins, la postface ne s'intéresse pas qu'à *Éthiopiques* ou à sa poétique : Senghor ne cite jamais ses propres vers, mais il cite les « mots simples » d'un poète négro-africain non précisé (*E*, p. 271), un long passage de la tragédie d'Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* (*E*, p. 273), et le poème « Toute à ce besoin d'évasion » du recueil *Graffiti* de Léon-Gontran

Damas (*E*, p. 273-274), et il mentionne Birago Diop et Camara Laye. En ce qui concerne l'emploi grammatical des personnes, force est de constater que la P1 n'est pas la seule qui permet de désigner Senghor, car en plus du *je*, celui-ci figure dans le *nous* :

> Quand nous disons *kôra*, *balafong*, *tam-tam*, et non harpe, piano et tambour, nous n'entendons pas faire pittoresque ; nous appelons « un chat un chat ». Nous écrivons d'abord, je ne dis pas seulement, pour les Français d'Afrique, et, si les Français de France y trouvent du pittoresque, nous serons près de le regretter (*E*, p. 270).

Enfin, Senghor est désigné également par la P6, à travers la mention des « poètes de l'*Anthologie* », puisqu'il y figurait en qualité d'anthologiste et parmi les auteurs :

> On comprendrait mieux, par-delà ce que nous voulons *message* fraternel, le style des poètes de l'*Anthologie*, leur *Négritude*. Certains critiques nous ont fait éloge — ou grief — de notre pittoresque. Pittoresque involontaire, qu'ils le croient. Je me rappelle qu'à l'école primaire, tout m'était pittoresque dans la langue française, jusqu'à la musique des mots (*E*, p. 270).

Cette citation permet de constater que, sans compter l'impersonnel *on*, Senghor fluctue entre la P6, la P4 et la P1 : certes, cela montre que le poète se conçoit comme membre d'un groupe, mais surtout que la postface est en train de définir une poétique collective. Elle permet, enfin, de constater à quel point, sous la plume de Senghor, un groupe, un style, une revendication et une identité sont entremêlés et peuvent être désignés par un seul et même mot, celui de Négritude.

D'un point de vue étroitement lexicologique, à l'égard du rapport entre le signe linguistique et son référent extralinguistique, définir la Négritude ne signifie pas, pour Senghor, lui attribuer un sens précis, mais au contraire la rendre amphibologique, le mot finissant par désigner des choses différentes. En revanche, d'un point de vue intellectuel, en ce qui concerne l'histoire des idées, Senghor parvient à restreindre le domaine d'application du mot : il s'agit, une fois de plus, de dépolitiser le débat autour de la Négritude. Au moment de la parution de l'*Anthologie* — on l'a vu —, « Orphée noir » avait suscité plusieurs critiques, mais la polémique n'avait pas épargné l'anthologiste : Gabriel d'Arboussier avait été le premier à réagir dans de *La Nouvelle Critique* et avait qualifié la Négritude de « dangereuse mystification » en ce qu'elle détournait d'un projet politique anti-impérialiste ; dans son article « L'expérience vécue du Noir », paru d'abord dans la revue *Esprit* en 1951[193] et ensuite dans *Peau noire, masques blancs* (1952), Frantz Fanon avait critiqué le paternalisme de la conception de Sartre, qui réduisait la Négritude à un « moment négatif »

[193] Pour cette édition : Frantz Fanon, « L'expérience vécue du Noir », *Esprit*, n° 179, « La Plainte du Noir », Mai 1951, p. 657-679.

d'une dialectique, mais n'avait pas manqué de percevoir les limites de l'essentialisme senghorien et du revanchisme historique de Césaire ; enfin, dans un numéro de 1953 de *Présence Africaine*, Albert Franklin avait parlé d'une théorie qui avait « la sympathie de certains Européens négrophiles (ou qui se disent tels) ainsi que d'un bon nombre d'intellectuels négro-africains » et qui « avait une influence pratique dans le domaine politique[194] ». En dépit de leur fond idéologique, ces critiques pointaient déjà des défauts conceptuels et des débordements politiques de la Négritude qui seront dénoncés après les indépendances par des personnalités comme Ousmane Sembène, Marcien Towa ou Stanislas Adotevi, ainsi que par la plupart des intellectuels de l'Afrique anglophone, et notamment par Wole Soyinka. Or, en plus d'avoir soulevé de vraies questions et de l'avoir fait dans des revues importantes, ces trois premières réactions à l'*Anthologie* venaient de personnalités du champ africain et antillais auquel Senghor prétend s'adresser. Pourtant, on s'étonnera de constater que la postface d'*Éthiopiques* ne mentionne jamais ces critiques et ne fait guère allusion à leurs reproches.

Toutefois, il ne faut pas, non plus, en conclure que « Comme les lamantins vont boire à la source » n'a pas de contenu polémique. Il est vrai, en revanche, que celui-ci est dirigé uniquement vers ces rares commentateurs hexagonaux qui ne se sont intéressés qu'au style des poètes africains et antillais en négligeant les implications philosophiques et politiques de la Négritude. Senghor discute, en effet, longuement les propos d'une recension d'Henri Hell. Dans un article paru dans *Fontaine* en 1946[195], et flatteur par ailleurs, le critique littéraire reproche à Aimé Césaire son « lyrisme toujours exacerbé [qui] engendre de la monotonie » : s'il mentionne la question du rythme, ce sont surtout les choix lexicaux qu'il regrette, car « une telle orgie de mots rares (ramphorinques, trémail, coalescences, etc.) » lui semble excessive. Pour Senghor, c'est là l'occasion d'illustrer « l'exemple d'une critique qui ne veut pas comprendre, qui se refuse à la *sym-pathie* » (*E*, p. 272), de réaffirmer l'importance du rythme et d'en faire un trait distinctif de la Négritude, ce qu'il affirme depuis « Ce que l'homme noir apporte » :

> Reprocher, à Césaire et aux autres, leur rythme, leur « monotonie », en un mot leur style, c'est leur reprocher d'être nés « nègres », antillais ou africains et non pas « français » sinon chrétiens ; c'est leur reprocher d'être restés eux-mêmes, irréductiblement sincères. « Tant d'exagération, tant de démesure provocante » ne s'explique, chez Césaire, que par ses origines antillaises, des siècles d'esclavage, l'aliénation de

[194] Albert Franklin, « La Négritude : réalité ou mystification… », *art. cit*., p. 287.
[195] La critique est assez longue, mais la partie consacrée à Césaire fait à peine deux pages : voir Henri Hell, « Poètes de ce temps : Pierre Jean Jouve, René Char, Aimé Césaire, Jacques Prévert », *Fontaine*, n° 57, Décembre 1946, p. 813-814.

> l'Afrique et de soi. Pendant des siècles, dis-je, il a été arraché à *son* ordre, jeté dans les souffrances de l'exil, les contradictions du métissage et du Capitalisme. (*E*, p. 274).

À vrai dire, l'argumentation de Senghor manipule à bien des égards les propos d'Henri Hell, car la monotonie dont parle le critique est moins une question de prosodie que le produit de l'emploi excessif de termes rares et techniques, d'une part, et d'images complexes, de l'autre, qui entravent la lecture ou empêchent d'établir une hiérarchie entre les moments forts et les moments faibles du poème. Or ce goût du mot rare et « l'emphase hyperbolique de l'hypotypose et de l'*épos*[196] », pour reprendre l'analyse de Dominique Combe, sont des traits stylistiques propres à la poétique césairienne : ils peuvent caractériser aussi, en partie, l'auteur d'*Éthiopiques* et les surréalistes, mais ils ne sauraient guère décrire le style bien plus simple de Léon-Gontran Damas, de Birago Diop ou de David Diop ; de plus, ils semblent s'écarter des propos de Senghor lui-même sur le lexique « dans les langues négro-africaines, où tous les mots sont *descriptifs*, qu'il s'agisse de phonétique, de morphologie ou de sémantique » (*E*, p. 270). Peu importent ces quelques incohérences, puisque l'objectif véritable de l'auteur est d'essentialiser le style de la Négritude et, partant, d'entretenir l'ambiguïté de l'amphibologie : ainsi passe-t-on d'un style singulier à un mouvement littéraire, et de manière encore plus radicale, d'un style d'écriture à un trait culturel, qui serait le produit de certaines propriétés raciales et d'un vécu historique collectif. De même, quand il discute, sur un ton moins polémique, les propos de « [s]on ami » Georges-Emmanuel Clancier, qui lui conseille de structurer davantage ses poèmes[197], Senghor ne justifie pas ses choix en fonction d'un effet particulier qu'il souhaiterait susciter chez le lecteur, mais il explique son écriture en regard des principes esthétiques de l'ensemble hétéroclite des arts négro-africains : « 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 ? » (*E*, p. 275). Dès lors, quand il affirme que « la monotonie du ton, […] c'est le sceau de la Négritude » (*E*, p. 275), il est difficile d'établir de quelle Négritude il parle : le mouvement littéraire, le style d'écriture, le trait culturel.

---

[196] « Par l'exacerbation des sens, le poème atteint à la "beauté convulsive" appelée par Breton dans *L'Amour fou*. Tous ces procédés, qu'il est impossible de décrire dans le détail, attestent un rapport intuitif immédiat du récitant avec le monde. L'emphase hyperbolique de l'hypotypose et de l'*épos* est le cri de l'"émotion" frobeniusienne », Dominique Combe, *Aimé Césaire…*, *op. cit*., p. 96.

[197] Les propos de Georges-Emmanuel Clancier sont tirés d'un article paru le 2 septembre 1945 dans *Paysage Dimanche* : nous n'avons pas été en mesure de retrouver l'ensemble du texte. Dans la section de « jugements » de sa monographie de 1962, Armand Guibert rapporte le même extrait que cite Senghor dans sa postface. Par ailleurs, la référence à cet article ne figure ni dans les bibliographies d'Armand Guibert rédigées en 1961 et en 1962, ni dans l'édition de la *Poésie complète* publiée chez CNRS Éditions.

La postface d'*Éthiopiques* a beau paraître polémique et engagée en faveur d'une culture spécifiquement négro-africaine, elle se limite à répondre aux propos d'Henri Hell et de Georges-Emmanuel Clancier, qui relèvent d'une critique métropolitaine et littéraire qui, à vrai dire, n'avait suscité aucun débat réel, notamment dans le milieu des intellectuels africains et antillais. Il serait naïf de voir dans le fait d'avoir alimenté une sorte de polémique artificielle un réel manque d'à-propos de la part de l'agrégé de grammaire : ces « arguments de mandarin », pour ainsi dire[198], relèvent plutôt d'une stratégie rhétorique qui consiste à soustraire la Négritude à la véritable querelle politique dans laquelle elle était impliquée pour en faire une question, en apparence, étroitement stylistique. En ce qui concerne son positionnement, Senghor semble tirer deux bénéfices de cette postface : d'une part, il réussit à réorienter le débat sur un terrain moins conflictuel au vu de ses propres responsabilités politiques ; de l'autre, il définit les termes d'une poétique, fondée sur le rythme et l'image analogique[199], qui fournit aux critiques métropolitains des instruments pour lire et interpréter ses poèmes, ainsi que l'ensemble de la production littéraire africaine et antillaise de son temps. Ce désir de ménager la critique métropolitaine apparaît également dans les références littéraires mentionnées dans le texte : certes, Senghor souhaite affirmer une spécificité du style de la Négritude, mais les sources négro-africaines traditionnelles restent anonymes, à l'exception de Marône, la poétesse de son village, tandis que les poètes contemporains sont évoqués, le plus souvent, à travers l'étiquette générale de « poètes de l'*Anthologie* ». En revanche, les références au canon occidental ou aux intellectuels français contemporains sont légion : en plus de Hell et Clancier, il mentionne (et parfois cite) Aragon, Baudelaire, Breton,

[198] Nous entendons « mandarin » au sens que révèle, *mutatis mutandis*, Émile Henriot à propos du roman de Simone de Beauvoir de 1954 : « Au sens propre mandarin est un titre réservé dans la hiérarchie chinoise à un petit nombre de lettrés, dont ce grade confirme officiellement la supériorité. Dans l'acception courante on dit mandarin un homme cultivé et distant que son savoir sépare de la foule. Le terme a un petit côté ironique et péjoratif et à cet égard il est curieux de voir Mme Simone de Beauvoir l'appliquer délibérément à des hommes très intelligents de son parti, dont elle fait les protagonistes de son livre », Émile Henriot, « Les Mandarins », *Le Monde*, 10 novembre 1954.

[199] Senghor définit l'image analogique de la sorte : « Le mot y est plus qu'image, il est image analogique sans même le secours de la métaphore. Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le *sens* sous le *signe*. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-africains ; chaque être, chaque chose, mais aussi la matière, la forme, la couleur, l'odeur et le geste et le rythme et le ton et le timbre : la couleur du pagne, la forme de la kôra, le dessin des sandales de la fiancée, les pas et gestes du danseur, et le masque, que sais-je ? » (*E*, p. 270). Voir également l'étude de Marc Bonhomme, « Figures analogiques et rhétorique de l'imaginaire chez Léopold Sédar Senghor », dans Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études africaines et créoles », 2011, p. 173-189.

Claudel, Corneille, Giotto, Jean Guéhenno, « le grand Hugo », Lautréamont, Molière, Péguy, Saint-John Perse, Gaëtan Picon, Rimbaud, André Rousseau et, bien sûr, Sartre[200].

Tout en admettant une croissance en quelque sorte naturelle du prestige de Senghor, au fur et à mesure qu'il avance dans sa carrière littéraire et politique, il nous semble que l'on peut mesurer, en termes aussi bien quantitatifs que qualitatifs, l'impact de la théorisation formulée dans la postface d'*Éthiopiques* en prenant en compte l'écho que ce troisième recueil a eu dans la presse. En 1945, *Chants d'ombre* avait fait l'objet de trois recensions dans des revues somme toute mineures ; en 1948, *Hosties noires* n'avait été recensé que dans les *Cahiers du Sud* ; en 1949, Armand Guibert est le seul à proposer une recension de *Chants pour Naëtt*. En 1956, en revanche, *Éthiopiques* est recensé cinq fois dans des revues et des journaux d'envergure, tels que *La Nouvelle Revue Française*, *Combat* et *Le Mercure de France*, par des critiques renommés, tels que Jean Grosjean, Hubert Juin et Philippe Chabaneix ; aussi, en janvier 1957, Alain Badiou publiera dans *Vin nouveau*, une revue d'étudiants catholiques de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, la toute première étude, d'une douzaine de pages, sur l'ensemble de l'œuvre du poète sénégalais[201]. Or l'« effet boule de neige » ne concerne pas seulement la quantité de la production paratextuelle, car il affecte également ses contenus. Désormais, tous les critiques s'appuient sur « Comme les lamantins vont boire à la source », tantôt en citant des passages, tantôt en reformulant des propos : c'est à partir du contenu de la postface de Senghor qu'ils comprennent son rapport à la langue et aux auteurs français, réévaluent l'exotisme et le pittoresque, se penchent sur le thème de l'enfance et du retour, et perçoivent l'importance des deux piliers de son style que sont le rythme et l'image analogique. Par-delà cet effet dans l'immédiat, force est de constater que la postface d'*Éthiopiques* sera un appui fondamental pour les premiers critiques européens des années 1960 — notamment Armand Guibert,

[200] Au vu de cette orientation du débat et de ces références, on comprend pourquoi, en Afrique, pendant longtemps, « Senghor est perçu comme ayant pris le parti de la métropole, ou du moins comme celui qui n'a pas coupé complètement le cordon ombilical avec l'Europe » : Fernando Lambert, « La critique et Léopold Sédar Senghor / Léopold Sédar Senghor et la critique », *Présence Francophone*, n° 61, « La réception des littératures francophones » (Josias Semujanga, dir.), 2003, p. 99.

[201] Nous nous référons ici à la bibliographie réalisée par Armand Guibert à la fin de sa monographie, car elle contient le matériel qu'avait rassemblé le Poète-Président : *Léopold Sédar Senghor : l'Homme et l'Œuvre*, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 1962, p. 172-173. Pour les textes que nous avons consultés et cités : Philippe Chabaneix, « ÉTHIOPIQUES par Léopold Sédar Senghor (Éditions du Seuil) », *Le Mercure de France (Série moderne)*, n° 1114, 1er juin 1956, p. 342-343 ; Hubert Juin, « LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR », *Combat*, n° 3731, 28 juin 1956, p. 6 ; Jean Grosjean, « L. S. SENGHOR : Éthiopiques (Le Seuil) », *La nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 42, juin 1956, p. 1093-1095 ; Alain Badiou, « La poésie de Senghor », *Vin nouveau*, n° 2 (Nouvelle Série), janvier 1957, p. 67-79. Pour les autres textes mentionnés par Guibert : Henry Stierlin, « L. S. Senghor et la poésie noire », *La Tribune de Genève*, 13 mai 1956 ; Georges Larché, « *Éthiopiques* », *La Presse du Cameroun*, 20 août 1956.

Lilyan Kesteloot et Hubert de Leusse — et qu'elle constitue, à ce jour, le texte le plus cité par les critiques littéraires, alors que le Poète-Président continuera de produire bien d'autres textes théoriques, bien plus aboutis.

IV. DES TEXTES À L'ŒUVRE : COMPOSITION DES VOLUMES ET CANONISATION DE L'AUTEUR

Lors de son intervention au congrès de la Sorbonne en 1956, Senghor avait redéfini l'engagement artistique et littéraire en l'arrachant à l'idée d'une revendication politique et conjoncturelle de la part d'un groupe au profit d'une conception davantage collective et anhistorique. Même si, selon sa définition, « la littérature et l'art négro-africains sont *engagés* […] en ce sens qu'ils sont des techniques d'*essentialisation* », les œuvres, en tant que produits, sont, en revanche, contingentes et transitoires, soumises aux besoins de la collectivité. Il en va de même, *mutatis mutandis*, pour l'artiste, qui, au lieu de cultiver son individualité et sa subjectivité en réalisant ses œuvres, se met temporairement au service de la communauté :

> Parce qu'engagé, l'artisan-poète ne se soucie pas de faire œuvre pour l'éternité. L'œuvre d'art est périssable. Si l'on en conserve l'esprit et le style, on se dépêche de remplacer l'œuvre ancienne — en l'actualisant — dès qu'elle se démode ou se détruit. C'est dire qu'en Afrique noire, « l'art pour l'art » n'existe pas ; tout art est *social* (*L1*, p. 207).

Les propos de Senghor sont vagues : en évoquant l'activité d'un « artisan-poète », il se réfère à tout art, mais ne décrit aucun art en particulier ; de même, il parle d'Afrique noire, notion géographiquement large, et il ne délimite aucune borne chronologique, comme si l'histoire des arts africains ne comportait aucune solution de continuité.

Si l'on ne considère que la littérature, on admet volontiers que les propos de Senghor peuvent s'appliquer à la littérature orale, produite dans des langues africaines : « l'esprit et le style » appartiennent, en effet, à une élaboration collective, à un patrimoine traditionnel que les griots et les griottes actualisent lors de leurs performances. En revanche, ces propos ne sauraient décrire efficacement la littérature africaine contemporaine, écrite dans des langues européennes et circulant dans un espace éditorial institutionnalisé. Tels qu'ils sont envisagés par Dominique Maingueneau, l'écrit et l'imprimerie constituent, en effet, deux éléments contextuels qui se trouvent à la base du modèle littéraire occidental contemporain :

loin d'être des éléments périphériques, ils ont façonné au fil des siècles une certaine idée de texte (original et figé), une certaine idée d'auteur (singulier et identifiable) et même une certaine idée de lecture (personnelle et silencieuse)[202]. Dès lors, les pratiques et les valeurs de l'artisan-poète, associées à un certain modèle littéraire oral et traditionnel, contrastent nécessairement avec ce modèle occidental qui exige à bien des égards le figement de l'œuvre ainsi que la singularisation de l'auteur. À titre d'exemple, Birago Diop a beau se limiter à traduire les contes d'une tradition orale, tels qu'ils lui ont été rapportés par le griot Amadou Koumba, il a la paternité du texte qui a été publié chez un éditeur parisien et dont un exemplaire a été déposé à la Bibliothèque nationale de France : ainsi, il bénéficie des droits d'auteur, touche des redevances et a une responsabilité légale.

En plus d'être structurellement inadaptés à décrire la production littéraire contemporaine en français, ces propos de Senghor semblent contredire la manière dont son œuvre finira bientôt par occuper une place hégémonique dans le champ culturel français et francophone. Si après la Seconde Guerre mondiale, avec l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache d'expression française*, il avait réussi à poser les bases d'une production littéraire et d'une revendication identitaire collectives, à partir de 1960, quand le Sénégal accède à l'indépendance, après l'expérience éphémère de la Fédération du Mali, et que le poète accède à la présidence, il semble se soucier davantage « de faire œuvre pour l'éternité », c'est-à-dire de faire en sorte que son œuvre façonne les fondements culturels de la nouvelle nation. Le fait que le Poète-Président soit l'auteur des paroles de l'hymne national sénégalais, « Le Lion rouge », adopté en 1960 avec une musique composée par l'ethnomusicologue français Herbert Pepper, est sans doute révélateur de la place durable qu'il souhaite s'attribuer. Nos analyses porteront plus précisément sur la manière nouvelle dont le paratexte senghorien investit l'espace culturel : la progressive monumentalisation métaphorique de sa pensée, à travers une patrimonialisation de son œuvre et une nouvelle conception des supports éditoriaux, annonce sa monumentalisation réelle, en 1966, sur le frontispice du Musée dynamique de Dakar.

[202] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*…, *op. cit*., p. 92 et suiv.

1. Les monographies illustrées : du poète d'aujourd'hui à l'écrivain de toujours

Une manière nouvelle et remarquable qu'a Senghor d'occuper l'espace éditorial après qu'il est devenu Poète-Président concerne les collections de monographies illustrées de poche. En l'espace de deux ans, on lui consacre en effet deux volumes dans deux collections différentes, mais rédigés par le même critique, Armand Guibert. Le premier est publié en 1961 chez l'éditeur parisien Pierre Seghers et constitue le 82e volume de la collection « Poètes d'aujourd'hui » : première dans son genre et active depuis 1944 avec un numéro inaugural consacré à Paul Éluard, cette collection jouit d'un prestige certain, publie en moyenne quatre ou cinq volumes par an et contribue à donner une visibilité à la poésie contemporaine inspirée par l'expérience et les valeurs de la Résistance, en l'insérant dans un panorama littéraire qui néglige l'aspect académique au profit des idéaux d'émancipation[203]. Le second volume paraît en 1962 et inaugure la collection « Approches » de Présence Africaine : la maison d'édition d'Alioune Diop reprend le format inventé par Pierre Seghers, comme l'avaient déjà fait et le feront de nombreux éditeurs[204], pour se concentrer sur les écrivains noirs et instaurer, de la sorte, un espace d'autolégitimation du patrimoine littéraire africain et antillais. Cette collection s'avère néanmoins bien plus inconstante tant au niveau de sa périodicité qu'au niveau de ses choix : le deuxième numéro consacré à Aimé Césaire et préparé par Lilyan Kesteloot ne paraîtra qu'en 1973[205], mais le troisième numéro consacré à Birago Diop et préparé par l'universitaire sénégalais Mohamadou Kane avait déjà paru en 1971[206], tandis qu'en 1972 avait paru un nouveau premier numéro, préparé par Paulin Soumanou Vieyra et consacré à l'œuvre cinématographique d'Ousmane Sembène, qui restera par ailleurs un hapax de la collection.

[203] Voir Jean-Yves Debreuille, « Les dix premières années de la collection "Poètes d'aujourd'hui" de Pierre Seghers, 1944-1954 », *Fabula : Atelier de théorie littéraire* [En ligne], 2007.
[204] Dès 1946, Pierre Cailler publie « Visages d'hommes célèbres » ; en 1951, paraît le premier volume de la collection « Écrivains de toujours » des Éditions du Seuil ; en 1961, les « Albums de la Pléiade » chez Gallimard ; en 1962, « Approches » chez Présence Africaine ; en 1963, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui » chez Fides (Montréal) ; au cours des années 1960, ces séries s'appliqueront également au théâtre, au cinéma et à la philosophie. Pour un panorama de la manière dont Pierre Seghers a influencé durablement la réception des écrivains, voir David Martens et Dominique Maingueneau, « Liminaire », *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et généricités composites » (David Martens et Dominique Maingueneau, dir.), 2020, p. 5-17.
[205] Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy, *Aimé Césaire : l'homme et l'œuvre*, précédé d'un texte de Michel Leiris, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 1973, 258 p.
[206] Mohamadou Kane, *Birago Diop : l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 1971, 273 p.

1.1. Le volume de Seghers : construction d'un patrimoine littéraire

On doit aux travaux de Mathilde Labbé et de David Martens, depuis le milieu des années 2010, d'avoir commencé à porter une attention sérieuse à ces collections de monographies illustrées, qui à partir de l'après-guerre jouent un rôle essentiel dans la fabrication du patrimoine littéraire et véhiculent une image d'auteur : grâce à ces ouvrages, le poète se positionne et est positionné au sein du champ littéraire[207]. On doit, en revanche, à une étude récente de Claire Ducournau d'avoir mis en perspective la portée symbolique de la publication d'un numéro consacré au Poète-Président dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » : Senghor est, en effet, le premier poète noir à entrer dans la collection, il sera suivi en 1962 d'Aimé Césaire, mais dans l'ensemble, sur les 270 volumes parus entre 1944 et 1994, seuls cinq, soit 1,8 %, seront consacrés à des poètes noirs[208]. En outre, en 1960, quand Pierre Seghers communique à Senghor sa volonté de lui consacrer un volume, celui-ci indique Armand Guibert, qu'il connaît depuis les années 1940 et dont il semble apprécier sincèrement le recueil de poèmes *Oiseau privé* (1939) : par ailleurs, l'enseignant, poète et critique français avait déjà recensé *Chants pour Naëtt* en 1949 et traduit en anglais quelques poèmes de Senghor pour une anthologie jamaïcaine[209]. Certes, Armand Guibert n'était pas le critique le plus influent de son temps, mais il avait déjà réalisé des études ou des traductions pour plusieurs auteurs européens, dont certains canoniques (Shakespeare, Federico García Lorca, Rupert Brooke, Aldo Capasso…), s'était intéressé également à des poètes extraeuropéens comme Salvador Novo, Roy Campbell ou Érico Veríssimo, et il avait surtout traduit, depuis les années 1950, les œuvres de Fernando Pessoa, auquel il avait consacré en 1960 le volume n° 73 des « Poètes d'aujourd'hui »[210]. Dès lors, contrairement à Aimé Césaire, dont le volume n° 85 est préparé par Lilyan Kesteloot, une jeune docteure belge spécialiste de littérature négro-africaine, Senghor est présenté dans cette même collection par un critique français qui a l'habitude de fréquenter la « littérature

[207] Voir David Martens et Mathilde Labbé, « Les collections de monographies illustrées : des sociabilités littéraires à la pluri-auctorialité », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [En ligne], Vol. 7, n° 1, « Une fabrication collective du patrimoine littéraire (XIXe-XXIe siècles). Les collections de monographies illustrées » (David Martens et Mathilde, dir.), 2015.

[208] Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers : la Négritude en sa patrimonialisation », dans David Martens, Mathilde Labbé et Marcela Scibiorska (dir.), *La Fabrique des patrimoines littéraires : extensions des collections de monographies illustrées de poche* (à paraître).

[209] Voir Guy Dugas, « Négritude et lusitanité : Léopold Sédar Senghor et Armand Guibert à travers leur correspondance », *Limag : Littératures du Maghreb* [En ligne], 2005 : recueilli également dans Léopold Sédar Senghor, *Poésie complète*, *op. cit*., p. 982-998.

[210] « Si Guibert a été choisi par Senghor, c'est qu'il offre un relais critique de qualité, permettant dans le cadre de la collection la comparaison flatteuse à Pessoa », Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers… », *art. cit*..

universelle »[211]. Ainsi, Charles de Gaulle, après avoir reçu un exemplaire dédicacé de l'ouvrage paru chez Seghers, remercie l'auteur du volume d'avoir « voulu rapprocher le lecteur du très grand poète africain, de langue française, qu'est le Président Léopold Sédar Senghor[212] », tandis que dans une lettre citée par Claire Ducournau, le poète et critique Alain Bosquet écrit à l'auteur du volume de « Poètes d'aujourd'hui » (qu'il a recensé dans la *Nouvelle Revue Française* en 1964) qu'il a « canonisé » Senghor[213], alors que Guibert était incomparablement moins important que le Poète-Président.

D'un point de vue méthodologique, on pourrait contester l'idée que les auteurs faisant l'objet de ces monographies illustrées jouent un quelconque rôle dans la canonisation que ces publications impliquent. Or, dans leur entreprise de conceptualisation de ces produits éditoriaux, Mathilde Labbé et David Martens insistent sur le fait que ces ouvrages, en dépit de leur apparente simplicité, sont le produit d'une « pluri-auctorialité » qui met en contact le critique avec l'auteur :

> [I]l s'agit à la fois de donner à lire le texte patrimonial et d'offrir une réflexion critique sur son élaboration, sans que cette réflexion n'aille jusqu'à des prises de position polémiques. L'auteur étudié, qu'il soit vivant ou mort, est partie prenante de l'ouvrage, non seulement par la présence de ses textes, mais parfois aussi par la part active qu'il prend à l'élaboration du volume[214].

En ce qui concerne la composition du contenu du volume, au-delà des textes déjà publiés, Senghor transmet à Guibert de nombreux documents et, surtout, des textes inédits qui paraîtront pour la première fois chez Seghers : en mai 1961, de retour en France après son long séjour d'étude au Palais présidentiel de Dakar et dans le pays sérère, le critique reçoit une lettre amicale du Poète-Président, accompagné d'un important dossier :

> 1° — deux Manuscrits,

[211] Lilyan Kesteloot, *Aimé Césaire*, Paris, Éditions Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1962, 208 p. Claire Ducournau compare la légitimité de Lilyan Kesteloot et celle d'Armand Guibert, et elle conclut que « [p]ar son statut universitaire, sa jeunesse, son sexe (elle est la 10e femme à signer un volume), [le] profil social [de Kesteloot] détonne à cette date parmi les contributeur·ice·s de la collection : sa légitimité semble en tout cas moins assurée que celle d'Armand Guibert » : Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers… », *art. cit*.

[212] Lettre du 15 novembre 1961 de Charles de Gaulle à Armand Guibert, fonds Armand Guibert, conservée à la Bibliothèque Ramon Lull de l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3, citée par Guy Dugas, « Négritude et lusitanité… », *art. cit*.

[213] Lettre du 7 novembre 1964 d'Alain Bosquet à Armand Guibert, fonds Armand Guibert (Guim sen cord4), conservée à la Bibliothèque Ramon Llull de l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3, citée dans Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers… », *art. cit*..

[214] Mathilde Labbé, « Dialogie de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [En ligne], Vol. 7, n° 1, « Une fabrication collective du patrimoine littéraire (XIXe-XXIe siècles). Les collections de monographies illustrées » (David Martens et Mathilde, dir.), 2015.

> 2˚ — une série de photographies. 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 N'Diaye. 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[215].

Le fait que le poète transmette ces documents privés ou inédits au critique témoigne d'une certaine connivence entre les deux auteurs dans la conception même de l'ouvrage, ce qui en orientera le contenu et finira par façonner une nouvelle image d'auteur. À cet égard, le volume de Seghers permet, par exemple, de vulgariser un Senghor traducteur, qui était encore inconnu à la plupart des lecteurs et qui permet d'ancrer son œuvre dans la culture, principalement orale, du pays sérère.

Néanmoins, l'influence de l'auteur sur le critique peut parfois être moins indirecte. Dans leurs travaux, qui adoptent des perspectives différentes, Guy Dugas, Issaka Ahmadou Signare et Claire Ducournau se sont penchés sur la correspondance entre Senghor et Guibert qui entoure la publication du volume chez Seghers. Ils soulignent tous les trois que le poète laisse une certaine liberté au critique, valorise ses interprétations, le réconforte souvent dans sa démarche et corrige essentiellement des éléments factuels. Claire Ducournau remarque, toutefois, que Senghor donne à Guibert des instructions explicites sur la manière de présenter le rapport entre sa figure de poète et sa figure de politique : dans un premier temps, il insiste « sur la nécessité de donner de lui d'abord une identité de poète plus que de politique[216] », ce qui rappelle à bien des égards la stratégie rhétorique qu'il avait lui-même mise en œuvre dans la postface d'*Éthiopiques*. Par la suite, il corrige quelque peu ces propos dans une lettre du 25 novembre 1960, quand il est désormais Président : « Je ne pense pas qu'il faille, chez moi, séparer le Poète du Politique. Je l'ai souvent dit, la politique n'est qu'un aspect particulier de la culture[217] ». Guibert prend au sérieux cette requête de Senghor, même s'il ne manque pas de manifester ses craintes quant à la difficulté de faire coexister l'homme de lettres et de l'homme d'État :

> Les impératifs de la vie publique finiront-ils par avoir raison de l'homme intérieur ? Dans l'absolu, tout vrai poète a rang de prince ; aussi bien le coupe-bourses François Villon que Robert Burns le laboureur. Mais si le prince détient effectivement le pouvoir temporel, il ne peut qu'envier au coupe-bourses et au laboureur un effacement qui est un gage de liberté. Ce n'est que dans le conte d'Andersen qu'on le voit affranchi du

[215] Lettre du 15 mai 1961 de Léopold Sédar Senghor à Armand Guibert, citée par Guy Dugas, « Négritude et lusitanité… », *art. cit*.
[216] Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers… », *art. cit*.
[217] Lettre du 25 novembre 1960 de Léopold Sédar Senghor à Armand Guibert (Guim sen cor1), citée dans *ibid*.

> carcan de l'habit : la montre, le décorum, le souci de respectabilité. Quant au poète sans façade sociale, qui n'a de consignes à recevoir que de lui-même, il n'a au contraire de plus belle parure que sa nudité ; il est par elle révélé, sans jamais paraître impudique[218].

Dans la conclusion de son étude, il parvient, néanmoins, à proposer une solution qui consiste à « postuler une fusion, une transsubstantiation qui subordonne le politique au poétique, mais sans le faire disparaître ni en changer la nature[219] » :

> Son rare mérite — et non seulement parce qu'il a composé les paroles de l'hymne national — c'est qu'en lui le poète ne peut être dissocié de l'homme : fédérer un pays, lui donner le goût de l'œuvre à accomplir, en faire une des capitales de l'amitié, former des élites, jeter des ponts entre deux univers et deux modes de pensée, c'est encore de la poésie, une poésie faite de chair, vivante et vécue, inspirante autant qu'inspirée — la poésie d'une transmutation et d'une re-naissance[220].

Or, comme le constate Claire Ducournau, les termes dans lesquels Armand Guibert envisage cette continuité entre le poète et le politique prennent la « forme d'une envolée lyrique, quasi religieuse[221] ». Le sémantisme du mot « poésie » est, en effet, élargi jusqu'à être dissocié de toute forme d'activité ou de production littéraire, ce qui permet d'englober l'activité politique dans le sens vague du mot, tel qu'il est employé par l'auteur du volume et selon les recommandations de l'auteur traité lui-même : il s'agit, toutefois, d'un emploi métaphorique qui ne saurait décrire efficacement une réalité factuelle. Dès lors, force est de constater que la canonisation de Senghor grâce à la collection « Poètes d'aujourd'hui » coïncide avec la création d'une certaine image d'auteur qui, dans le cadre de la pluriauctorialité propre aux monographies illustrées de poche, a été co-construite par les deux auteurs du volume. Au vu de la popularité de la collection, cette nouvelle image d'auteur circulera et sera reprise par d'autres commentateurs, au point de façonner une sorte de doxa qui influencera durablement la réception du Poète-Président et le discours critique.

1.2. Le volume de Présence Africaine : construction d'une doxa scolaire

Armand Guibert est le premier à reprendre son propre discours et, partant, à contribuer à façonner cette doxa autour de Senghor. Au vu de la qualité et du succès commercial du volume paru chez Seghers en 1961[222], Présence Africaine sollicite le critique

[218] Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Pierre Seghers Éditeur, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1961, p. 96.
[219] Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers… », *art. cit*.
[220] Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 96.
[221] Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers… », *art. cit*.
[222] En octobre 1961, Pierre Seghers saluait la qualité de l'ouvrage et songeait déjà à des traductions ; en décembre de la même année, il parle d'un grand succès commercial ; de fait, en 1969, le volume verra sa cinquième réédition ; il sera ensuite repris et augmenté en vue d'un projet de réédition de certains volumes de

pour qu'il prépare le premier volume d'une nouvelle collection, « Approches », qui souhaitait reprendre le format de Seghers tout en se concentrant sur des auteurs africains et antillais : Senghor l'encourage à accepter la proposition d'Alioune Diop. Paru en 1962, ce volume propose une lecture semblable et fait du Poète-Président un « Marc-Aurèle africain » :

> Parallèlement à l'exercice de sa charge, supérieur à tout l'impur que comporte fatalement l'exercice du pouvoir, il ne cesse d'accroître la somme des écrits de toute nature — politiques et littéraires, discours, adresses, essais philosophiques et linguistiques — qui font de lui, Marc-Aurèle africain, un prosateur exigeant et fécond. Là n'est pas sa singularité : ce chef d'État accablé d'obligations et de responsabilités a publié depuis son accession un nouveau recueil de poèmes, « Nocturnes », auquel il médite de donner pour suite les « Introït de Joal ». Il y aurait, selon une opinion communément répandue, des cloisons étanches entre le monde de la politique et celui de la poésie ; en lui elles sont abolies[223].

L'idée exposée dans le volume de Seghers est donc reprise et reformulée dans le volume de Présence Africaine, ce qui permet de diffuser, voire de pérenniser, une certaine interprétation de Senghor, d'un point de vue idéologique, mais aussi, plus simplement, d'un point de vue biographique, de sélectionner une série d'épisodes marquants qui finissent par être chargés d'une aura presque légendaire.

L'un des épisodes clés de la vie de Senghor est sans doute celui de l'arrivée à Paris, dépaysante en raison du climat, suivie immédiatement de la rencontre avec les camarades d'hypokhâgne au Lycée Louis-le-Grand. Cet épisode fait l'objet d'une réécriture entre le volume de 1961 :

> **Du Sine à la Seine** · À Paris, en octobre, il pleuvait, et les arbres déjà montraient le squelette ; la première neige ne devait survenir que plus tard, qui émerveilla l'adolescent. Sous ce ciel larmoyant, les façades lui parurent atteintes d'une lèpre de laideur et de vétusté. Le soleil, il le trouva sur les visages qui lui firent accueil, ce rayon de *gentillesse* sans laquelle un Sénégalais, lui-même tout élan et toute confiance, ne peut s'épanouir. De tous les peuples qui étaient alors coloniaux, le Français est le moins contaminé par le méprisable préjugé de race : il vibre à la qualité aussi aisément qu'un cristal sous le doigt[224].

Et celui de 1962 :

> Bachelier en 1928, Léopold Sédar Senghor quitta l'Afrique pour la première fois afin d'aller poursuivre ses études en France. Il ne la laissa qu'en apparence, car il l'emportera

---

la collection : Armand Guibert et Nimrod, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2006, 369 p. Alioune Diop songeait à la collection « Approches » depuis 1951 et avait déjà sollicité Guibert, mais il n'avait jamais donné suite au projet : la réalisation est précipitée en raison du succès du volume de Seghers. Voir Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers… », *art. cit*.

[223] Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor : l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 1962, p. 30.

[224] Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 19.

> désormais partout avec lui, aussi exigeante que le renard qui dévorait le sein de l'enfant de Sparte : une fièvre, un haut-mal, une passion. À Paris, le premier choc est une désillusion : ni couleur dans le ciel ni relief dans les formes, et cette solitude de l'adolescent africain exilé dans sa famille humaine, qui comprend aussi les ancêtres ensevelis sous le sable. Du moins le crut-il, un temps : bientôt lui apparut une nouvelle dimension, celle des âmes. Des âmes ? Des esprits, plutôt : un pétillement, une vivacité des propos, une subtilité dans les échanges qui lui rappelaient cette finesse des Athéniens qu'il connaissait par ses livres[225].

Difficile de ne pas remarquer un changement important dans le style de Guibert. Dans le volume de 1961, l'arrivée à Paris est mentionnée, d'emblée, au moyen d'une allitération (« Du Sine à la Seine ») : elle est décrite ensuite à travers une assez longue *ekphrasis* qui adopte le point de vue empathique d'un Senghor-observateur et déploie une multitude de métaphores (« le squelette » des arbres) ou de similitudes (« les façades lui parurent atteintes d'une lèpre ») aussi emphatiques que conventionnelles. Certes, dans le volume de 1962, Guibert ne renonce pas entièrement à faire du style, si l'on pense à l'effet d'oralisation de l'anadiplose (« celle des âmes. Des âmes ? Des esprits »), ou à étaler son érudition classique, si l'on considère les comparaisons, dans un même paragraphe, avec les Spartiates et les Athéniens, mais son écriture se simplifie et porte plus sur des éléments factuels que sur l'*ekphrasis*. Or, « en même temps qu'il peint le grand homme, le critique se dépeint lui-même[226] », comme le remarque Ruth Amossy à propos de la collection « Écrivains de toujours » : « son *ethos* se construit dans la façon dont il donne à lire et à comprendre celui dont il a choisi de parler », et la réécriture comporte à bien des égards une transformation de l'éthos de Guibert, qui nous renseigne moins sur la manière dont celui-ci envisage l'auteur traité que sur la place qu'il s'attribue dans son propre discours en tant que commentateur. S'il est très présent dans le volume de Seghers en raison d'un style fort élaboré qui n'est pas sans rappeler une prose plus littéraire que savante, il semble presque limiter ses réflexions dans le volume de Présence Africaine, où disparaissent par exemple les généralités sur « le Sénégalais » et « le Français ». Ainsi se rapproche-t-il davantage de cet « *ethos* de modestie » dont parle Ruth Amossy, qui permet de « maintenir un équilibre entre une écriture qui dessine en creux un *ethos* de savant, et un texte qui met en avant une vision individuelle[227] ».

---

[225] Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor : l'homme et l'œuvre*, *op. cit*., p. 13-14.
[226] Ruth Amossy, « Image d'auteur entre unicité et sérialité : la collection "Écrivains de toujours" dans les années 1950 », *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et généricités composites » (David Martens et Dominique Maingueneau, dir.), 2020, p. 37.
[227] *Idem*.

Au vu de ces remarques sur le style et l'éthos de Guibert, force est de constater que la réécriture relève moins de la simple duplication que de la variation : entre le volume de Seghers et le volume de Présence Africaine on assiste globalement à une simplification du texte critique. Senghor n'était pas tout à fait étranger à cette réorientation, puisque dans la lettre où il encourageait Guibert à accepter la proposition d'Alioune Diop, il lui avait déjà indiqué la manière de procéder :

> Évidemment, 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[228].

Encore une fois, l'auteur du volume est soucieux de respecter les souhaits de son influent correspondant. Si, selon l'analyse de Cl. Ducournau, le volume de Seghers « s'adresse à un public qui connaîtrait déjà l'œuvre de Senghor », car, « peu pédagogique, le ton est volontiers allusif et érudit, voire hermétique […], avec des références intertextuelles souvent implicites[229] », le texte introductif du volume de Présence Africaine s'avère plus condensé et, en même temps, plus pédagogique. Guibert prend soin notamment de mobiliser les notions senghoriennes, de les souligner au moyen de l'italique et, le plus souvent, de les définir sans excéder dans l'érudition, mais en les associant à l'expérience vécue du poète :

> Le miracle de toute vraie culture est de réduire à l'unité les apports les plus hétérogènes : à l'enfant en état de croissance le lait de la nourrice n'est pas moins bénéfique que celui de la mère. Un Senghor, pour qui le verbe est un aliment, aspire avec un égal désir toutes les formes de la connaissance, si bien qu'après une période de perplexité et de tri, il revendiquera comme enrichissant le *métissage culturel* qui l'a fait ce qu'il est : un nœud de forces indéchirables, un équilibre désormais acquis entre la sensibilité africaine et la lucidité française[230].

En plus d'illustrer le ton simplifié de Guibert, ce paragraphe sur le métissage culturel montre à quel point le critique tient à intégrer l'idée de « solidarité humaine », en respectant les souhaits de Senghor. Quant à la Négritude, elle acquiert une place plus importante dans le volume de Présence Africaine et est évoquée dans la conclusion du texte introductif comme étant l'un des accomplissements de Senghor :

> Le poète, certes, est solitaire ; mais, à l'avant d'une équipe dont il a été l'interprète et le porte-parole, l'homme de pensée a fait admettre la négritude au rang des forces agissantes du siècle, et le politique poursuit une carrière au terme de laquelle on souhaite

[228] Lettre citée dans Guy Dugas, *art. cit*.
[229] Claire Ducournau, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers… », *art. cit*.
[230] Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor : l'homme et l'œuvre*, *op. cit*., p. 20.

> qu'il puisse dire, tel Périclès à son heure dernière : « Aucun Athénien n'a pris à cause de moi des vêtements de deuil »[231].

Sans les considérer comme des facteurs négligeables, il serait réducteur d'imputer aux conseils de Senghor la variation que comporte le volume de 1962 par rapport à celui de 1961, ou encore de l'imputer au souci de Guibert de ne pas faire un doublon. Il nous semble en effet que, en dépit des nombreuses ressemblances, les modifications qui interviennent entre le volume paru chez Seghers et celui paru chez Présence Africaine sont trop profondes et structurales pour ne pas susciter un questionnement portant sur la généricité des volumes. En étudiant certaines collections de monographies illustrées, dont « Poètes d'aujourd'hui », Dominique Maingueneau affirme que les critiques jouissent d'une certaine liberté, mais qu'ils doivent tout de même « se tenir entre deux frontières » :

> La première sépare son livre des ouvrages de création littéraire proprement dits ; les portraits d'écrivains doivent en effet se présenter comme des textes ancillaires, au service de la compréhension de l'œuvre d'un écrivain.
>
> La seconde le distingue des ouvrages proprement scolaires qui, destinés à des publics inscrits dans des filières d'enseignement secondaire ou supérieur, mobilisent surtout des catégories qui permettent de *situer* l'auteur étudié dans un certain nombre de cadres : groupe social, période, mouvement littéraire, genre…[232]

Or, si l'on considère la structure des deux volumes, on constate que, contrairement à la collection de Pierre Seghers, celle de Présence Africaine tend davantage vers l'ouvrage de type scolaire. La collection « Poète d'aujourd'hui » distingue, en effet, nettement le discours critique et les textes littéraires : le premier est développé et exigeant, comme nous l'avons vu, tandis que le second se donne à lire sans notes et sans interventions de la part du critique. Du point de vue de la réception, cela présuppose que l'ouvrage de Seghers s'adresse à un public cultivé[233], ou en tout cas à un lecteur doté d'une double compétence de lecture : d'une part celle de suivre un discours savant, de l'autre celle de comprendre et d'apprécier de manière autonome un texte poétique. La collection « Approches » propose une autre distribution des contenus, mais semble reposer, du moins en partie, sur « la distinction

[231] *Ibid*., p. 30-31.

[232] Dominique Maingueneau, « Portraits littéraires et généricité », *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et généricités composites » (David Martens et Dominique Maingueneau, dir.), 2020, p. 21.

[233] Dominique Maingueneau remarque, à ce sujet, que « Cette mise à distance de l'écriture scolaire est d'autant plus impérative que les éditeurs de ces séries – en particulier Gallimard ("Albums de la Pléiade"), Seghers ("Poètes d'aujourd'hui"), Le Seuil ("Écrivains de toujours") – ne sont pas des éditeurs proprement scolaires ; ils visent plutôt le public cultivé. Les collections de portraits d'écrivains doivent conforter cette image de marque » : *ibid*., p. 22.

scolaire entre "vie" et "œuvre"[234] » : la première partie, « Léopold Sédar Senghor ? », contient un discours critique qui apparaît simplifié dans son contenu et dans son style, mais aussi bien plus réduit (environ un tiers du texte introductif du volume de Seghers). La deuxième partie, « Étude de l'œuvre », contient, en revanche, dix poèmes ou extraits de poèmes qui sont tous suivis d'un commentaire littéraire rédigé par Guibert, qui renseigne le lecteur sur les circonstances biographiques de la composition et sur les intertextes, et propose des interprétations littéraires. Présence Africaine semble donc viser un public qui, comparé à celui visé par Pierre Seghers, serait moins habitué au discours savant et, en même temps, moins autonome dans la lecture des textes poétiques. Dès lors, il ne s'agit pas seulement de présenter l'auteur traité en donnant quelques repères, mais d'accompagner pas à pas le lecteur dans la découverte de son œuvre : c'est là une démarche pédagogique qui rapproche le volume de la collection « Approches » de l'univers scolaire que la collection « Poètes d'aujourd'hui » ne voulait pas couvrir et dont elle souhaitait même s'écarter.

Ce n'est que dans la troisième partie du volume que l'on peut lire des textes poétiques sans qu'ils soient accompagnés des commentaires du critique. Néanmoins, ces textes poétiques ne sont pas tout à fait dépourvus d'un caractère métalittéraire si l'on considère la sélection des textes en prose de Senghor à la fin de la partie. Dans le volume de 1961, Guibert avait choisi l'extrait de « Comme les lamantins vont boire à la source » qui mentionne la « *Négritude debout* » (il reprend cette formulation dans le titre qu'il donne à l'extrait), qui constitue peut-être le passage le plus politique de la postface d'*Éthiopiques*[235]. En revanche, dans le volume de 1962, il sélectionne dans ce même texte deux extraits qu'il rassemble sous le titre « Le poète s'exprime sur son art » et qui parlent de l'évocation symbolique des lieux et de l'investissement de la langue française de la part des écrivains négro-africains[236] : il a donc sélectionné, au sein du paratexte senghorien, des extraits qui sont plus à même de poursuivre les commentaires de la deuxième partie en ce qu'ils s'intéressent moins à l'idéologie qu'à la langue et au style des textes poétiques.

Enfin, la quatrième partie du volume de 1962, « Dialogue avec une œuvre et un poète », présente deux volets différents. Le premier est un « Dialogue avec Léopold Sédar Senghor »[237] : dans ce long entretien mené par Guibert, le Poète-Président s'exprime moins

[234] Cette distinction est généralement subvertie dans les monographies illustrées qui s'écartent de l'univers scolaire : *ibid*., p. 27.
[235] Voir Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 197-198.
[236] Voir Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor : l'homme et l'œuvre*, *op. cit*., p. 132-134.
[237] *Ibid*., p. 141-154.

en tant qu'homme d'État qu'en tant qu'homme de lettres, car l'essentiel des échanges porte sur des questions littéraires et reformule, de fait, sur un ton plus convivial, ce que le texte introductif, les commentaires et le paratexte avaient déjà expliqué. D'après les analyses de David Martens sur deux collections monographiques des années 1980, la présence de ces entretiens sert, en effet, à valoriser la prise de parole de l'auteur traité et, en même temps, à le rapprocher du public, en s'appuyant sur la proximité qui lie l'intervieweur et l'interviewé et en créant une sorte d'entre-deux discursif qui se situe entre l'introduction allographe du critique et les textes littéraires de l'écrivain[238]. Le deuxième volet recueille, en revanche, une anthologie de « Jugements »[239], c'est-à-dire des extraits de recensions et d'articles sur l'œuvre de Senghor, parus entre 1945 et 1961 en France et ailleurs (Espagne, Suisse, Allemagne, Canada), auxquels Guibert ajoute un extrait du volume de « Poètes d'aujourd'hui » : ces discours sur le poète, qui complètent le discours du poète lui-même, permettent de montrer le rayonnement de Senghor et de le situer dans le panorama littéraire international de son époque.

En l'espace de deux ans, Armand Guibert rédige deux monographies illustrées de poche sur (et avec) Senghor : loin d'être de simples doublons, ces deux publications contribuent à sa consécration et œuvrent à sa pérennisation de manière différente. Le premier volume, paru en 1961 chez l'éditeur Pierre Seghers, représente une forme de canonisation pour Senghor, qui entre dans la collection patrimoniale des « Poètes d'aujourd'hui », ce qui lui vaut d'être lu et compris par un public cultivé, principalement métropolitain. Le second volume, paru l'année d'après dans la maison d'édition d'Alioune Diop, ne le consacre pas au même titre, puisque depuis l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache d'expression française* Senghor était incontestablement l'auteur le plus influent et le plus connu du champ littéraire africain et antillais qui se structure autour de Présence Africaine : le fait qu'on lui consacre le premier volume de la collection « Approches » confirme, cela dit, ce primat. Ce que ce volume de Présence Africaine ajoute véritablement, c'est d'être un support plus accessible pour un public plus vaste que celui de Seghers, et en particulier pour

[238] Voir David Martens, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis. L'entretien dans les collections de monographies illustrées de poche "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) et "Les contemporains" (Le Seuil) », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [En ligne], Vol. 7, n° 1, « Une fabrication collective du patrimoine littéraire (XIX^e^-XXI^e^ siècles). Les collections de monographies illustrées » (David Martens et Mathilde, dir.), 2015 ; David Martens, « Portraits d'écrivains en séries. La généricité composite des monographies illustrées de poche », *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et généricités composites » (David Martens et Dominique Maingueneau, dir.), 2020, p. 110-111.

[239] Voir Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor : l'homme et l'œuvre*, *op. cit*., p. 155-163.

un public d'enseignants, d'étudiants et d'élèves, aussi bien en France qu'en Afrique : il est en un mot un ouvrage parascolaire. En ce sens, il ne faut pas oublier qu'après les indépendances les poèmes du Poète-Président étaient entrés dans les programmes d'enseignement de la plupart des pays d'Afrique francophone[240] : en 1987, Senghor sera d'ailleurs le premier auteur afro-antillais à figurer au programme de l'agrégation de lettres modernes en France. Ainsi peut-on dire que Guibert a d'abord canonisé Senghor en lui faisant intégrer une collection prestigieuse et qu'il a ensuite créé une vulgate qui le pérennise en ce qu'elle lui permet d'intégrer le canon scolaire[241].

2. Le projet de la série Liberté *: un colosse aux pieds d'argile*

L'accès à la présidence de la République du Sénégal confère à Senghor un rôle politique de premier plan sur la scène politique africaine et coïncide avec une véritable canonisation littéraire. Au début des années 1960, en plus de faire l'objet des deux monographies illustrées rédigées par Armand Guibert, Senghor reçoit de nombreux prix en France : la Grand-croix de la Légion d'honneur, la médaille d'or de la langue française décernée par l'Académie française et le grand prix international de poésie de la Société des poètes et artistes de France et de langue française. Bien entendu, la visibilité dont il jouit désormais ne va pas sans susciter de nombreuses critiques de la part de plusieurs intellectuels africains qui s'en prennent aussi bien à l'homme d'État qu'à la Négritude[242]. Comme le

[240] Il faut préciser que, quant à l'enseignement universitaire, l'œuvre de Senghor n'a été admise de plein titre qu'après sa démission en 1980 : à l'Université de Dakar on étudiait bien sûr sa poésie dans des cours sur la littérature afro-antillaise et sur la Négritude, mais on ne lui consacrera un séminaire qu'à la fin des années 1980. Voir Fernando Lambert, « La critique et Léopold Sédar Senghor… », *art. cit.*, 2003, p. 108.

[241] Martine Jey fournit quelques pistes pour comprendre la manière dont l'institution scolaire a organisé le matériau littéraire pour façonner un canon et même une certaine idée de littérature : voir Martine Jey, « Introduction » dans Laetitia Perret-Truchot et Martine Jey (dir.), *L'Idée de littérature dans l'enseignement*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2019, p. 7-12. Il nous semble qu'un travail semblable doit encore être mené pour saisir les spécificités, les enjeux et les choix du canon scolaire dans l'espace littéraire afro-antillais, bien que les études postcoloniales aient déjà réfléchi abondamment à la manière dont ces littératures s'opposent au canon occidental : voir notamment Yves Clavaron, « Contre le canon littéraire occidental ou les nouvelles légitimités des littératures d'Afrique », Ozouf Aénamin Amedegnato, Sélom Komlan Gbanou et Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *Légitimité, Légitimation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études africaines et créoles », 2011, p. 175-189.

[242] « Il apparaît assez clairement que pour beaucoup d'Africains, la figure de Senghor a d'abord été celle de l'homme politique, du président qui faisait aussi des poèmes. La fonction suprême de chef d'État a servi d'écran à son œuvre poétique qu'elle reléguait en quelque sorte en arrière-plan. […] Par ailleurs, une responsabilité publique de cet ordre joue comme un porte-voix ou un mégaphone qui amplifie les paroles de celui qui l'exerce. Au milieu de nombreuses attitudes critiques de la part des Africains, on note que s'agissant du poète Senghor, une véritable polarisation s'est manifestée autour de la question de la langue et au sujet de la Négritude, au point d'occulter l'œuvre poétique dont ils parlent très peu sinon pas du tout », *ibid*., p. 99.

montre la préface de *Vehi-Ciosane* d'Ousmane Sembène, en raison de l'amphibologie du terme « Négritude » et du rôle de Senghor, la notion et le mouvement sont désormais perçus comme indissociables de la politique des nouveaux États africains, que certains considèrent comme trop conciliante à l'égard des anciennes puissances coloniales, corrompue et autoritaire à l'intérieur. Au demeurant, la crise politique qui porte à la destitution du Premier ministre Mamadou Dia en décembre 1962 et lui vaut une condamnation à perpétuité pour tentative de coup d'État montre l'habileté politique de Senghor, ainsi que le tour quelque peu autoritaire que prend son mandat présidentiel, puisqu'il cumule, désormais, les pouvoirs de chef de l'État et de chef du gouvernement[243].

L'une des critiques les plus percutantes, en raison de sa formulation particulièrement heureuse, vient du monde anglophone, quand en juin 1962, lors du Congrès des écrivains africains organisé l'Université de Makerere de Kampala en Ouganda, le dramaturge nigérian Wole Soyinka affirme qu'« Un tigre ne proclame pas sa tigritude, il bondit ! » (« *A tiger does not proclaim his tigritude, he pounces !* »). Il est vrai que Soyinka nuancera par la suite sa critique et qu'il accordera plus de mérite à Senghor, aussi bien au sujet de sa théorisation de la Négritude, initialement jugée trop essentialiste, qu'au sujet de son activité politique[244]. Toutefois, pour comprendre le sens de son propos en 1962, il est important de prendre l'aphorisme dans son ensemble : la première partie de la citation ridiculise, en effet, le questionnement théorique pour mieux orienter le débat vers des revendications politiques concrètes de type révolutionnaire — « *he pounces !* » —, ce qui annonce les critiques que formuleront aussi Ousmane Sembène et Stanislas Adotevi. Or Senghor répondra à Soyinka en prononçant une conférence à l'Université de Montréal en 1966 :

> « Le tigre ne parle pas de sa tigritude », nous lance notre ami nigérian Wole Soyinka. À quoi je réponds ceci. Le tigre ne parle pas de sa tigritude parce qu'il est une bête. Mais l'homme, lui, parle de son *humanité* parce qu'il est homme et qu'il *pense*. Les Anglais parlent bien de la « civilisation anglo-saxonne », et en plein Nigeria, et ils ont raison. Les Français parlent de la « civilisation française » quand ce n'est pas de la « latine » ou de la « gréco-romaine », et nous y applaudissons. Et nous, militants de la Négritude,

[243] Voir Philippe Bernard, « Mamadou Dia, ancien premier ministre du président sénégalais Léopold Sédar Senghor », *Le Monde*, 28 janvier 2009.

[244] Voir Willfried F. Freuser, « Wole Soyinka: The Problem of Authenticity », *Black American Litterature Forum*, Vol. 22, n° 3, « Wole Soyinka » (Henry Louis Gates, dir.), 1988, p. 557 et suiv. Dans un recueil d'essais parus en 2000, Wole Soyinka consacrera deux chapitres à se « réconcilier » avec Senghor et la Négritude : voir « L.S. Senghor and Negritude : *J'accuse, mais, je pardonne* » et « Negritude and the Gods of Equity », *The Burden of Memory : the Muse of Forgiveness*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 93 et suiv. Wole Soyinka avait par ailleurs rendu hommage à Senghor dans le numéro publié par *Présence Africaine* à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire et revient également sur la Négritude : « Interview de Wole Soyinka à Paris en février 1995 », propos recueillis et traduction en français de Christiane Fioupou, *Présence Africaine*, n° 154, « Spécial Senghor », 1996, p. 87-92.

> nous parlons d'abord, de la *Négritude*, parce que nous sommes Nègres et, partant, des hommes qui pensent (*L3*, p. 103).

En amputant la deuxième partie de la citation, Senghor adopte une fois de plus la stratégie du mandarin dont nous avons parlé à propos de la postface d'*Éthiopiques* : il parvient, en effet, à éclipser les reproches politiques du dramaturge nigérian et à réorienter le débat autour d'une question théorique qui suscite certes des polémiques, mais qui reste somme toute moins fâcheuse qu'une critique de la connivence néocoloniale.

2.1. Faire face en « faisant volume »

Dans *L'Invention de l'Afrique*, Valentin-Yves Mudimbe situe l'élaboration théorique du Poète-Président dans le cadre des crises politiques qui éclatent dans l'ensemble du continent africain au lendemain des indépendances :

> Senghor demeurait un modèle. Néanmoins il choisit de destituer Mamadou Dia, son opposant, dont les idées économiques étaient considérées dans les années soixante comme un complément nécessaire à la métaphysique de la négritude de Senghor. Il s'agissait pour lui de garantir la sécurité du cheminement africain vers le socialisme. Couvert d'honneurs, mais critiqué de plus en plus par la nouvelle génération, Senghor dut lutter pour rendre tous ses travaux accessibles. Dans le même temps il continuait, envers et contre tout, à définir la négritude comme une valeur de dialogue et d'ouverture et d'expliciter ses choix humanistes en faveur de politiques socialistes et d'une économie fondée sur une lecture africaine de Marx[245].

Si nous rejoignons globalement l'analyse de l'écrivain et philosophe congolais, nous souhaiterions toutefois revenir sur l'idée selon laquelle « Senghor dut lutter pour rendre tous ses travaux accessibles », car Mudimbe ajoute une note qui renvoie aux quatre tomes de la série *Liberté* déjà parus au moment de la publication de son essai en 1988. Il est difficile d'interpréter le sens de cette note de bas de page : la série constitue-t-elle le travail qui doit devenir accessible ou plutôt la manière dont Senghor est parvenu à le rendre accessible ? De plus, l'accessibilité dont parle Mudimbe relève-t-elle du contenu intellectuel, qui devrait être simplifié, ou bien de la disponibilité matérielle des textes, qui devraient circuler davantage ? Il est vrai que la grande visibilité du Poète-Président correspond à une grande production discursive : communiqués officiels, colloques, congrès, allocutions, articles, ouvrages collectifs, préfaces, entretiens… Senghor ne cesse de prendre la parole publiquement pour défendre la Négritude, la Francophonie et sa vision politique : il n'est pas rare, en ce sens, qu'un même texte soit publié simultanément dans des lieux différents afin d'atteindre un public large et diversifié. Il nous semble, néanmoins, que les recueils des *Liberté*, dont le

[245] Valentin-Yves Mudimbe, *L'Invention de l'Afrique*…, *op. cit*., p. 218-219.

premier tome paraît en 1964 aux Éditions du Seuil, relèvent moins d'une volonté d'être accessible que d'une stratégie visant la patrimonialisation et, partant, la pérennisation de son œuvre intellectuelle. Au demeurant, sur le versant de son œuvre littéraire, la même année, paraît la première édition des *Poèmes*, volume qui rassemble les recueils poétiques.

Contrairement à l'ouvrage testamentaire publié chez Grasset en 1988, *Ce que je crois*, qui condensera l'essentiel de sa pensée en quelque 230 pages bien aérées, et dans un texte original qui explore trois thèmes principaux évoqués dans le sous-titre, « Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel », à partir des années 1960, dans l'esprit du Poète-Président, la pérennisation de sa pensée semble passer par le volume, terme qu'il faut entendre aussi bien au sens livresque de « recueil de textes » qu'au sens physique d'« espace à trois dimensions occupé par un corps ». Dès lors, le volume apparaît en même temps comme une opération éditoriale permettant de faire circuler un contenu théorique disparate et dispersé, et comme une opération symbolique conférant à l'auteur une place « volumineuse » sur les rayons d'une bibliothèque, ce à quoi seul un nombre fort limité d'auteurs du champ africain et antillais pouvait prétendre à l'époque. Mentionnons à ce titre deux exceptions : la première, partielle, est celle du Martiniquais Édouard Glissant, qui publie un court recueil d'essais hétéroclites sur son expérience parisienne en 1956, *Soleil de la conscience*, mais qui ne constituera le premier tome de sa série *Poétique* qu'en 1997 lors d'une réédition qui reconfigure de manière rétrospective l'ensemble de son œuvre essayistique[246]. La seconde exception, qui n'est peut-être pas un hasard en regard du projet des *Liberté*, est celle de l'homologue et rival guinéen de Senghor, Ahmed Sékou Touré : depuis 1959, celui-ci avait commencé à rassembler ses discours et textes politiques dans des recueils moins structurés, mais tout aussi volumineux, dont le premier tome paraît avec une préface fort élogieuse d'Aimé Césaire dans une collection de Présence Africaine consacrée aux « Leaders politiques africains »[247]. Ces considérations sur la taille du volume, à laquelle on pourrait ajouter par ailleurs la sobriété de la couverture et de la mise en page, peuvent paraître accessoires : les travaux d'Yves Reuter ont pourtant montré à quel point ces aspects

[246] Les quatre premiers tomes de la série *Poétique* paraissent dans la collection Blanche de Gallimard en 1997 : I. *Soleil de la conscience*, 83 p. [1956] ; II. *L'intention poétique*, 240 p. [1969] ; III. *Poétique de la relation*, 241 p. [1990] ; IV. *Traité du Tout-Monde*, 261 p. [1997], dont la publication en série coïncide avec la première édition ; s'ajoute en 2005 le tome V. *La cohée du lamantin*, 258 p.

[247] Voir Ahmed Sékou Touré, *Expérience guinéenne et unité africaine*, Paris, Présence Africaine, coll. « Leaders politiques africains », 1959, 439 p. : pour la préface d'Aimé Césaire, voir les pages 5-7. Par la suite, il fera imprimer progressivement ses « œuvres complètes » à l'Imprimerie nationale Patrice Lumumba de Conakry, refusant ainsi les institutions parisiennes mais montrant également la faible autonomisation du champ culturel par rapport au champ politique : on compte environ dix-sept tomes en 1969.

matériels des livres, en tant qu'objets, permettent d'associer d'emblée les œuvres et leurs auteurs à un certain type de culture[248]. En l'occurrence, les tomes de la série *Liberté* s'associent à une culture élevée, légitime et pérenne, cette même culture que Jean-Paul Sartre, dans son autobiographie intellectuelle, associe non sans ironie à son grand-père :

> Je ne savais pas encore lire que, déjà, je les révérais, ces pierres levées ; droites ou penchées, serrées comme des briques sur les rayons de la bibliothèque ou noblement espacées en allées de menhirs, je sentais que la prospérité de notre famille en dépendait. Elles se ressemblaient toutes, je m'ébattais dans un minuscule sanctuaire, entouré de monuments trapus, antiques qui m'avaient vu naître, qui me verraient mourir et dont la permanence me garantissait un avenir aussi calme que le passé[249].

Monumentale, et à bien des égards « phallique » (comme le laissent entendre les métaphores employées), cette culture livresque contraste, dans *Les Mots*, avec celle plus légère et éphémère de la grand-mère[250]. Dans un sens plus large, on peut considérer que les recueils se présentent comme ces « pierres levées » qui dominent une production intellectuelle plus contingente. Enfin, en plus de contribuer à positionner l'auteur dans le champ culturel, ces aspects matériels ont des répercussions sur la conception même de l'ouvrage et ils déterminent une série de choix de disposition, de sélection et de présentation des textes.

Si nous avons mentionné Sartre, c'est parce que le projet des *Liberté* s'inspire largement des *Situations* : les trois premiers tomes de la série ont paru à la fin des années 1940, sans comporter de titre spécifique pour chaque tome, tandis que trois autres tomes paraissent au cours de l'année 1964 et comportent, chacun, un titre qui annonce le sujet général que déclinent singulièrement les textes recueillis à l'intérieur[251]. Le premier point de ressemblance concerne donc le péritexte éditorial, et plus précisément le choix d'un titre unique pour toute la série : la composition d'un recueil, et à plus forte raison d'une série de recueils, est bien sûr une opération de rassemblement matériel de textes dispersés, mais

---

[248] Voir Yves Reuter, « L'objet livre », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 32, « La littérature et ses institutions » (Yves Reuter, dir.), 1981, p. 105-113.

[249] Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [1964], p. 35-36.

[250] Les livres de la grand-mère sont empruntés « à un cabinet de lecture » et leur comparant est bien plus trivial que les « pierres levées » des livres du grand-père : « Ces colifichets me faisaient penser à des confiseries de Nouvel An parce que leurs feuillets souples et miroitants semblaient découpés dans du papier glacé. Vifs, blancs, presque neufs, ils servaient de prétexte à des mystères légers », *ibid*., p. 36.

[251] Jean-Paul Sartre, *Situations*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1947, 338 p. [Ce premier volume comportera ensuite une indication générique, « Essais critiques », et paraîtra en poche en 1975 sous le titre *Critiques littéraires*] ; *Situations*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1948, 336 p. ; *Situations*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, 317 p. ; *Situations*, t. IV, « Portraits », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1964, 464 p. ; *Situations*, t. V, « Colonialisme et néo-colonialisme », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1964, 256 p. ; *Situations*, t. VI, « Problèmes de Marxisme, 1 », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1964, 388 p. La réédition des *Situations* revue et augmentée par Arlette Elkhaïm-Sartre à partir de 2010 privilégie une disposition purement chronologique des textes.

aussi une opération d'unification conceptuelle de textes disparates, comme le souligne Benoît Denis à propos des *Situations*[252]. Pour les deux intellectuels, il s'agit donc de mettre l'ensemble de leur production intellectuelle sous le signe d'une seule et même idée qui sera déclinée dans les circonstances particulières abordées à travers les tomes et dans les textes. Au vu de leur réception, il s'agit de faire en sorte que l'ensemble de leur pensée soit identifiable — voire « synthétisable » par la doxa — au moyen d'un concept général. D'un point de vue grammatical, les titres des deux séries ne comportent, en effet, qu'un substantif sans déterminant : dès lors, par une sorte de transfert entre l'œuvre et l'homme, l'auteur est indissociable de ce mot qui est censé subsumer toutes ses prises de parole.

Toutefois, les mots choisis par les deux auteurs n'ont pas le même pouvoir évocateur et ne résonnent pas nécessairement avec un intertexte spécifique. En langue, le terme « situation » désigne un « ensemble de conditions matérielles ou morales dans lesquelles se trouve une personne » (*Trésor de la langue française*) et n'est pas connoté d'un point de vue axiologique. Il avait, néanmoins, déjà fait l'objet d'une théorisation de la part de Sartre lui-même, dans *L'Être et le Néant* : en tant que notion, la « situation » est associée à l'engagement en ce qu'elle désigne l'ensemble de facteurs qui déterminent un état donné dans lequel se développe l'existence du sujet (sa « facticité ») ; celle-ci doit être dépassée par le sujet, qui la réinvestit avec son projet (sa « liberté »)[253]. En revanche, la série de Senghor est identifiée au moyen d'un mot qui possède, en langue, un sens moral avec une connotation axiologique positive, mais qui n'a pas fait l'objet d'une théorisation particulière au préalable et qui n'est pas défini au sein des recueils. Le Poète-Président s'exprime sur le choix du terme dans l'introduction qu'il rédige pour le premier tome :

> *Mais pourquoi ce titre de* Liberté *? 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 *nationale ne saurait avoir un autre sens. Comme par hasard, des quartiers neufs de Dakar portent les mêmes noms : « Liberté I », « Liberté II », « Liberté III »… Mais ce n'est pas un hasard en cet an de grâce 1963* (*L1*, p. 7).

Si le titre et l'œuvre de Sartre se comprennent en regard d'un lexique propre à l'auteur qui précède l'édition de la série et qui sera développé par celle-ci, d'une manière que l'on

[252] Benoît Denis, « Du texte de circonstance au recueil de *Situations* : l'économie de l'écriture engagée chez Jean-Paul Sartre », dans Irène Langlet, *Le Recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2003, p. 269.

[253] Voir en particulier la section « Liberté et facticité : la situation », dans Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, éd. Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1943], p. 526-598. En-dehors de cette section où Sartre systématise la notion, la question de la situation parcourt l'ensemble de l'essai.

pourrait qualifier d'autoréférentielle, le titre et l'œuvre de Senghor gagnent plutôt à être associés à une idée intelligible de tous et qui, loin de lui appartenir, relève en quelque sorte d'un élan collectif dont on trouve même des traces dans la toponymie dakaroise.

À une époque où certains intellectuels africains commencent à considérer les indépendances nationales comme le passage d'une domination extérieure à une domination intérieure, ou comme le passage d'un régime colonial à un régime néocolonial, Senghor met toute son œuvre sous le signe de la liberté. Cette unification non autoréférentielle de sa production discursive ne concerne, néanmoins, que le titre de la série, car chaque tome des *Liberté* comporte un titre qui n'indique pas seulement un thème, comme le fera Sartre pour les *Situations* à partir de 1964, mais renvoie aussi à des notions proprement senghoriennes. Cela est particulièrement vrai pour les tomes impairs qui abordent des questions culturelles, contrairement aux tomes pairs qui abordent plutôt des thèmes politiques et économiques : « Négritude et Humanisme » pour le premier (1964), « Nation et voie africaine du socialisme » pour le deuxième (1971), « Négritude et Civilisation de l'Universel » pour le troisième (1977), « Socialisme et planification » pour le quatrième (1983), « Le dialogue des cultures » pour le dernier (1993)[254].

2.2. Tirer l'éternel du transitoire

Un autre aspect que Sartre et Senghor semblent avoir en commun concerne une forme d'ambiguïté sur la place qu'ils confèrent à leurs séries de recueils, aussi bien en regard de leur œuvre qu'en regard de leur conception de l'institution littéraire. Les mélanges, genre dont relèvent les *Situations*, ont pour vocation de rassembler un matériau discursif dispersé quant aux lieux et moments de publication, hétérogène quant aux thèmes et éclectique quant aux typologies textuelles : dans le cas de Sartre, selon l'analyse de Benoît Denis, cette polygraphie dépend du rôle hégémonique qu'il occupait dans le champ culturel français et de son cumul de capital[255]. Sans être « déterminé avant tout par le besoin bien naturel et le désir bien légitime de vider un tiroir[256] », comme le dirait Genette, il est vrai que ce travail de rassemblement est le plus souvent subsidiaire par rapport à une œuvre principale, à côté et au service de celle-ci. Pourtant, dans un entretien réalisé en 1975 par Michel Contat, Sartre

[254] Les introductions des différents tomes expliquent souvent le sens des sous-titres choisis et révèlent une planification sur le long terme des contenus de la série : « *Voilà pourquoi, après* Liberté IV – Pour un socialisme africain et démocratique*, le sous-titre de* Liberté V *sera intitulé* Négritude et Dialogue des cultures » (*L3*, p. 10).
[255] Voir Benoît Denis, « Du texte de circonstance au recueil de *Situations*… », *art. cit*., p. 268-269.
[256] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 204.

souhaitait « voir reprise par la nouvelle génération », entre autres textes de son Œuvre, qu'il croyait désormais derrière lui en raison de sa cécité, précisément ses volumes de mélanges : « Les *Situations*, c'est, si vous voulez, la partie non philosophique la plus proche de la philosophie : critique et politique. Ça, j'aimerais bien que ça reste, et qu'on le lise[257] ». D'après ces propos, la série des *Situations* n'a nullement le rôle subsidiaire que l'on croirait et contraste à bien des égards avec la conception du travail intellectuel que Sartre avait formulée depuis *Qu'est-ce que la littérature ?*, à savoir que l'intellectuel doit « s'historialiser » et n'écrire que pour son époque[258]. Or force est de constater que, indépendamment des propos, l'acte même de rassembler dans des recueils des textes qui étaient à l'origine dispersés et de composer des séries, en leur donnant une vision unifiée, est déjà en contradiction avec l'historialisation de la pensée qu'il souhaitait par ailleurs. Des textes de circonstance, diffusés le plus souvent sur des supports éphémères, accèdent en effet à une autre temporalité, bien plus durable, qu'est celle du livre. Comme le constate Benoît Denis :

> Dans ces conditions, la singularité de la série des *Situations* tient au fait qu'elle assure la reprise en volume de textes inscrits, par les modes mêmes de leur publication (la presse, les revues, la fonction de préface, le statut d'interview, etc.), dans cette temporalité limitée et fragile de l'engagement et qu'elle leur confère cette forme de permanence et de stabilité qui s'attache plus ou moins fortement à l'image du livre. Et lorsque Sartre affirmait souhaiter que la jeune génération lise les *Situations*, il ne disait somme toute rien d'autre que cette accession à la durée qui caractérise le passage du texte de circonstance au recueil de situations[259].

On l'a vu, en 1956, Senghor avait aussi affirmé que, dans la culture négro-africaine, « l'artisan-poète ne se soucie pas de faire œuvre pour l'éternité » (*L1*, p. 207), mais avec la série *Liberté* il souhaite plutôt pérenniser sa production discursive non littéraire, le paratexte devenant une œuvre à part entière. Chez Senghor, le caractère non subsidiaire des recueils est d'ailleurs encore plus sensible que dans le cas des *Situations* : contrairement à Sartre, qui avant de publier le premier tome de sa série était déjà l'auteur de plusieurs essais philosophiques et de critique littéraire, il n'est pas, pour le Poète-Président, d'œuvre théorique principale que les mélanges complèteraient et dont ils dépendraient. Jusqu'en 1964, Senghor n'est l'auteur que de textes dispersés et disparates, bien qu'ils aient joui d'un

[257] « Autoportrait à soixante-dix ans » [entretien réalisé par Michel Contat, publié dans *Le Nouvel observateur*, les 23 et 30 juin et 7 juillet 1975], recueilli dans Jean-Paul Sartre, *Situations*, t. X, « Politique et autobiographie », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 155.
[258] Appliquée à la littérature, cette conception tendait à « l'universel concret », c'est dire que l'écrivain ne doit pas écrire « sur l'homme abstrait de toutes les époques et pour un lecteur sans date, mais sur tout l'homme de son époque et pour ses contemporains », Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit*., p. 160.
[259] Benoît Denis, « Du texte de circonstance au recueil de *Situations*… », *art. cit*., p. 270-271.

écho considérable dans le champ francophone, et seule leur unification matérielle et conceptuelle dans la série de recueils permet de reconnaître l'existence d'une œuvre véritable, idée qui reste indissociable de l'objet livre.

L'absence d'une œuvre théorique principale n'est pas un élément secondaire si l'on considère le contenu même des recueils. Sartre avait théorisé la notion de « situation » dans *L'Être et le Néant* : ainsi, les *Situations* rassemblent une série de textes qui ne parlent pas ouvertement de la notion, mais qui peuvent être associés, de près ou de loin, à celle-ci. Dans le cas des *Liberté*, les notions proprement senghoriennes figurent moins dans le titre de la série que dans les titres des différents tomes. Néanmoins, nombre des textes recueillis dans chaque tome ne sont pas simplement associés aux notions annoncées dans le titre, ou interprétables à travers leur prisme, mais constituent de véritables « défenses et illustrations ». Cela ne manque pas de susciter une certaine monotonie, qui n'avait pas échappé à l'auteur :

> *Le sous-titre de ce premier tome s'intitule* Négritude et Humanisme*. Pour les suivants, ce sera* Nation et Voie africaine du Socialisme*. Tout ce qu'a écrit l'auteur, depuis vingt-cinq ans, n'a constitué que des variations sur les quatre thèmes particuliers que voilà. D'aucuns l'accuseront de répétition et de monotonie. Cette introduction n'est pas un plaidoyer ; c'est une explication. De fait, depuis ses années du Quartier latin, l'auteur n'a eu de souci que de ces quatre idées, qui ont tourné, véritablement, à l'*obsession*. Elles expliquent sa vie et son œuvre, même quand il traite de la poésie française au XVI^e^ siècle* (*L1*, p. 7).

Senghor explique cette monotonie des recueils et, partant, les limites de son développement théorique en donnant d'abord une raison ethnique (pour le moins douteuse) et ensuite des raisons contextuelles plus plausibles, liées tantôt à son rôle politique de premier plan — ce qui est très rare de sa part — tantôt aux contingences du moment historique. En d'autres termes, il ne se répéterait que parce qu'il sait, en bon pédagogue, que *repetita iuvant* :

> *Et puis on ne peut demander à un négro-africain de s'exprimer comme un blanc européen. Question de* style*. Non plus qu'à un conducteur de peuple de parler comme un esthète. « Question de méthode », dirait Jean-Paul Sartre. L'action exige cette saisie totale de l'*être *par quelques idées fortes, quelques* idées-forces*. Dans les pays à construire, dans les nations en devenir, le politique, voire l'intellectuel, ne doit pas craindre de se répéter. C'est un professeur* (*L1*, p. 7).

Si ces raisons contextuelles peuvent expliquer pourquoi le Poète-Président a dû s'exprimer sur des sujets analogues dans des circonstances différentes, rien ne justifie en réalité le fait qu'il ait composé ses mélanges sans opérer un véritable choix des textes qui méritaient d'être pérennisés : non pas, bien entendu, en raison de leur valeur intrinsèque, mais au vu de l'ensemble des recueils. Il est vrai que, parfois, la disposition chronologique

des textes et le manque de sélection permettent d'apprécier un cheminement de la pensée senghorienne et de percevoir, par la même occasion, le changement des enjeux et des sensibilités d'un moment historique à un autre[260] : deux allocutions prononcées à l'Université de Dakar attestent, par exemple, ces évolutions contextuelles et discursives. La première est prononcée lors de son inauguration en 1959, à la fin de la période coloniale, et Senghor affirme déjà que, « si l'Université de Dakar est française, ce ne peut être pour ressusciter un impérialisme culturel, qui n'est plus de ce siècle ; c'est pour *se mettre au service de l'Afrique*, je dis de l'Afrique noire » (*L1*, p. 295), mais il se montre par la suite extrêmement conciliant à l'égard du régime colonial :

> Vous constatez la solidité de la présence européenne ici. Elle s'est imposée au milieu de destructions et de ruptures, comme toute parturition. Si l'on en fait le bilan, elle se solde, malgré les erreurs, par des apports positifs. Inversement, la présence négro-africaine en Europe, singulièrement en France, est sensible dans la littérature et les arts (*L1*, p. 297).

Au-delà de ses idées personnelles, c'est le contexte politique et institutionnel qui impose ce ton conciliant : les photos d'archives montrent, en effet, que Senghor était le seul homme noir à parler de l'estrade, car toutes les autorités administratives et académiques étaient françaises. La seconde allocution est prononcée après l'indépendance, lors de l'inauguration de l'année académique 1965, et Senghor doit défendre la pertinence du savoir universitaire en regard du savoir traditionnel et pour le développement socio-économique de l'Afrique :

> Je ne nie pas la valeur passée de l'enseignement donné dans nos *écoles d'initiation* : dans le *pangol* de Ndiongolor ou le *békine* de Djibélor. Il se trouve seulement que cette valeur est du passé : que, à résoudre en 1965 nos problèmes de pays sous-développé, essentiellement ceux du développement économique et social, l'Université de Dakar est plus efficace. À condition qu'elle n'ignore pas tout à fait, non pas les méthodes d'enseignement, mais les valeurs nègres de civilisation enseignées dans les bois sacrés (*L3*, p. 54-55).

Dans ce nouveau contexte postcolonial, Senghor défend la présence française pour des raisons moins idéologiques qu'utilitaires :

> Ni la Négritude, ni l'Africanité ne seront enracinées dans nos universités sans l'effort persévérant des Nègres, des Africains eux-mêmes : sans une promotion plus nombreuse de docteurs d'État et d'agrégés africains. Ce n'est pas la France qui demande à se maintenir dans notre Université ; c'est nous qui lui demandons de nous maintenir son assistance technique. Car nous ne nous méprisons pas au point de consentir une *africanisation au rabais*. Personnellement, je n'y consentirai jamais (*L3*, p. 55).

Il faut, néanmoins, admettre que, dans les recueils, à côté de ces reformulations révélatrices, subsistent quelques redondances. Pour nous limiter au premier tome, on pourrait mentionner

[260] Voir Jane Hiddleston, « Léopold Sédar Senghor [..] », *Decolonising the intellectual…*, *op. cit*., p. 42.

les études consacrées à Camara Laye, Lamine Niang et Birago Diop[261], mais on songe plus particulièrement aux allocutions prononcées aux Congrès des écrivains et artistes noirs de la Sorbonne en 1956 et de Rome en 1959 : la première (« L'esthétique négro-africaine » : *L1*, p. 202-217), parue sous une forme légèrement remaniée dans la revue *Diogène*, apparaît comme une version moins développée et structurée de la seconde (« Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine » : *L1*, p. 252-286). Dès lors, si l'objectif de l'auteur était effectivement de rendre accessible sa pensée, comme le suggère Mudimbe, l'allocution de 1956 aurait pu ne pas être reprise sans porter préjudice au contenu du recueil.

Au-delà du dépassement de la Négritude de la part des nouvelles générations d'écrivains et du succès éditorial plus limité qu'a, en général, pour tout auteur, la production théorique par rapport à la production littéraire à proprement parler, il ne faut pas exclure que cette monotonie et ces redondances ont pu contribuer au destin malheureux de la série *Liberté*, qui ne sera plus rééditée après la parution du cinquième tome en 1993. Dès lors, force est de constater que le souci du Poète-Président était, à l'époque, moins commercial et communicationnel que symbolique : il s'agissait moins d'être accessible que de « faire volume », c'est-à-dire avoir une œuvre unifiée qui existe grâce à une série de recueils volumineux. À cette raison quantitative s'ajoute peut-être une raison qualitative : en rassemblant la plupart de ses prises de parole publiques sans opérer de sélection et en les disposant dans l'ordre chronologique, les recueils fonctionnent, indirectement, comme une autobiographie intellectuelle qui donne à voir le cheminement de la pensée et, par la même occasion, la consécration institutionnelle de l'auteur. Du point de vue du contenu, l'allocution du congrès de 1956 aurait pu être omise, mais Senghor fait entrer dans le recueil la version parue en revue et indique à la fin du texte « Revue *Diogène*, octobre 1956 » (*L1*, p. 217) : d'un point de vue pragmatique, ce renseignement paratextuel indique que son discours théorique n'est pas légitimé seulement par les institutions de l'espace afro-antillais comme le congrès organisé par Alioune Diop, mais aussi par les institutions du centre parisien comme cette revue prestigieuse, fondée par Roger Caillois et publiée par Gallimard « sous les auspices du Conseil international de Philosophie et des Sciences humaines et avec l'aide de l'UNESCO[262] ». De même, pour mentionner un exemple dans le troisième volume

[261] Voir, dans le premier tome des *Liberté*, « Laye Camara et Lamine Diakhaté, ou l'art n'est pas d'un parti » (p. 155-158) ; « Laye Camara et Lamine Niang, ou l'art doit être incarné » (p. 173-174) ; « Le réalisme d'Amadou Koumba » (p. 175-180) ; « D'Amadou Koumba à Birago Diop » (p. 241-251) ; « Lamine Niang, poète de la négritude » (p. 431-435).

[262] Cette mention figure encore aujourd'hui sur la couverture de la revue, publiée désormais aux PUF.

et sur un sujet autre que la Négritude, le texte de 1966 « La Francophonie comme culture » (*L3*, p. 80-89) aborde peu ou prou les mêmes aspects que celui de 1969 « La Francophonie comme contribution à la Civilisation de l'Universel » (*L3*, p. 183-194), tout en étant moins abouti : or ce deuxième texte est issu d'une conférence prononcée au Rotary Club de Kinshasa, tandis que le premier est issu de la conférence prononcée lors de la remise du diplôme de Docteur *honoris causa* à l'Université Laval de Québec, une reconnaissance académique venant de l'Occident qui lui permet d'augmenter son capital symbolique et dont le recueil garde une trace.

2.3. Écrire des préfaces, maintenir une place

Au-delà d'une impression de monotonie, l'action matérielle de mettre côte à côte des textes qui étaient à l'origine dispersés fait aussi apparaître des schémas de pensée, qui peuvent parfois trahir un biais analytique. À cet égard, il nous semble que les préfaces senghoriennes, déjà étudiées par quelques critiques, constituent une typologie textuelle qui mérite d'être réexaminée au vu de la composition des recueils. Si l'on exclut une préface au poème « La Phrase ensemble » de l'évêque André Le Breton, parue uniquement dans *Présence Africaine* en 1948[263], c'est à partir de 1955, quand son autorité est déjà bien établie, que Senghor est sollicité de manière systématique pour rédiger des préfaces pour des ouvrages et des auteurs très différents. Comme le souligne André-Patient Bokiba :

> Une histoire du paratexte dans les lettres africaines réserverait à Senghor une place toute particulière, tant sa production préfacielle est abondante et diverse. L'écrivain sénégalais a la singularité de préfacer tant des auteurs européens que les auteurs africains, tant des œuvres de création que des œuvres critiques ou scientifiques, tant des œuvres d'auteurs vivants que des œuvres posthumes, tant des œuvres littéraires que des œuvres picturales et musicales. L'écriture préfacielle de Senghor ignore les frontières et témoigne, au-delà d'une forme de vision du monde, d'un esprit qui se rit des bornes artificielles de l'esthétique, qui témoigne d'une vision syncrétique et intégrée de l'activité mentale et spirituelle[264].

Bien qu'il s'agisse le plus souvent de textes assez courts, ces préfaces ne peuvent que constituer une charge de travail supplémentaire pour le Poète-Président, s'ajoutant à sa propre écriture poétique, mais surtout à ses obligations politiques. Dès lors, il est tout à fait

[263] En 1948, *Présence Africaine* publie des « Fragments de la "Phrase ensemble" », auxquels s'ajoute un texte critique de Senghor : voir Léopold Sédar Senghor, « La Phrase ensemble : préface », *Présence Africaine*, n° 4, 1948, p. 685-687. Malgré la mention « préface », ce texte ne figure pas dans l'édition intégrale du poème, publié aux Éditions Regain en 1948, qui est préfacée en revanche par Clarissia Davie Doh. Par ailleurs, ce texte paru en revue n'est pas repris dans le premier tome des *Liberté*.

[264] André-Patient Bokiba, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone : Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 124.

excusable que, faute de temps, ces textes souffrent parfois d'une certaine tendance à la simplification, à la généralisation et à l'uniformisation, défaut que reconnaissait déjà Daniel Garrot, le premier commentateur qui s'est intéressé à la figure de Senghor en tant que critique littéraire[265].

Dans son étude sur « la stratégie du discours préfaciel », André-Patient Bokiba perçoit, en effet, un schéma récurrent dans les préfaces que Senghor rédige pour les auteurs africains : il situe d'abord l'auteur préfacé en parlant de sa biographie, de ses lectures et, le cas échéant, de ses œuvres précédentes, puis il ancre l'œuvre préfacée dans la production négro-africaine en parlant du style et, enfin, « la préface se clôt généralement sur l'espoir d'une production féconde[266] ». Par-delà ce schéma rédactionnel, qui correspond à bien des égards aux coutumes des préfaces allographes[267], c'est en ancrant l'œuvre préfacée dans la production négro-africaine que Senghor montre son biais analytique : quels que soient le thème, le genre et la forme de l'œuvre, le préfacier aborde systématiquement les questions du rythme et de l'image analogique ou symbolique, deux aspects stylistiques qu'il avait développés dans la postface de son recueil *Éthiopiques*. De plus, à l'exception de la préface aux *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop qui, en 1958, prend la forme d'un véritable petit traité de « stylistique négro-africaine »[268], dans la plupart des autres préfaces les mentions du rythme et de l'image analogique débouchent moins sur une analyse détaillée du texte préfacé que sur la description d'un principe général. Cela permet de reconnaître dans le style du poète des propriétés essentielles qui le différencient de la littérature occidentale et montrent sa « conformité exemplaire à l'esthétique négro-africaine[269] », comme le montre ce passage de la préface au recueil *Aubades* (1962) du poète sénégalais Ibrahima Sourang :

---

[265] Voir Daniel Garrot, *Léopold Sédar Senghor critique littéraire*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1978, p. 138. Précisons, au passage, que « la visée de la présentation du récit (de le rendre présent au lecteur) constitue […] un idéal irrécupérable, ne permettant qu'une prise partielle et partiale. La présentation préfacielle, en somme, n'est jamais neutre, elle est toujours une représentation du livre plutôt qu'une présentation » : Nathalie Kremer, « Préface. État de la question, de la présentation à la représentation », dans Ioana Galleron (dir.), *L'Art de la préface au siècle des Lumières*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2007, p. 25.

[266] Voir André-Patient Bokiba, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone…*, *op. cit.*, p. 126-128.

[267] Voir Gérard Genette, *Seuil*, *op. cit*., p. 265 et suiv.

[268] Tout comme la postface d'*Éthiopiques*, la préface que Senghor prépare pour le deuxième recueil de Birago Diop circule sur plusieurs supports, ce qui montre l'importance de ce texte : Léopold Sédar Senghor, « Les nouveaux contes d'Amadou Koumba », *Présence Africaine*, n° 18-19, 1958, p. 208-216 ; Birago Diop, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, préf. de Léopold Sédar Senghor, Paris, Présence Africaine, 1958, p. 7-23 ; *L1*, p. 241-251.

[269] André-Patient Bokiba, « Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire », *Études littéraires*, Vol. 24, n° 2, « L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone » (Fernando Lambert, dir.), 1991, p. 88. La lecture de Bokiba associe précisément l'argumentation des préfaces senghoriennes à l'essentialisme théorique qu'il développe depuis les années 1930.

> Cependant, par-dessus tout, ce qui fait l'originalité de Sourang, c'est son *rythme*. Ce rythme authentiquement nègre, fait de parallélismes et de répétitions, d'oppositions et de brusques asymétries. C'est le *rythme de base* des tam-tams, binaire le plus souvent — pas toujours —, tandis que le coryphée, solidement appuyé sur cette masse sonore, comme Antré sur la Terre-Mère, improvise syncopes et contretemps. À l'enthousiasme des auditeurs, dont la vraie nourriture est le rythme. C'est, précisément, ce rythme qui, en Afrique noire, distingue prose et poésie. C'est lui, essentiellement, qui, de la prose parlée de Sourang, fait une authentique poésie : une parole qui *é-meut*, je veux dire déracine l'âme et la renverse (*L1*, p. 373).

On l'aura compris, si Senghor accepte de rédiger autant de préfaces, ce n'est pas seulement une preuve de générosité, mais aussi une stratégie posturale : comme le constate A.-P. Bokiba, « elles offrent au préfacier un espace de défense-et-illustration de l'esthétique négro-africaine issue de la Négritude[270] ».

Au-delà des considérations poétiques, il faut donc percevoir les fonctions idéologiques du discours préfaciel. Selon Henri Mitterand, son dispositif énonciatif même l'apparente au discours didactique, qui donne une vision normative de la littérature[271] ; selon Geneviève Idt, qui étudie les textes liminaires sartriens, le discours préfaciel permet de souder un groupe, tant aux yeux des producteurs qu'aux yeux des consommateurs culturels[272]. Ainsi, d'un point de vue sociologique et pragmatique, le discours préfaciel s'avère comme un lieu qui permet de structurer le champ littéraire, car l'opération de légitimation des prétendants va de pair avec leur annexion à un groupe déjà établi, formé par les tenants du champ. L'un des exemples les plus révélateurs de cette tendance est la préface que Senghor rédige en 1962 pour le recueil *Épitomé* de Tchicaya U Tam'si, qui réfléchit à la crise politique du Zaïre et rend hommage à Patrice Lumumba. Depuis son premier recueil, *Le mauvais sang* (1955), le poète congolais est considéré unanimement comme le poète le plus talentueux de la nouvelle génération, mais il s'est toujours tenu à l'écart de la Négritude. Or, dans sa préface, Senghor cherche moins à rendre compte du recueil ou à légitimer le jeune poète qu'à forcer certaines interprétations afin de l'annexer à son mouvement[273] :

> *Surréalisme*, dira-t-on. Bien sûr, comme la poésie de Césaire, dont les images explosent du cœur, dont la passion est une lave qui coule droit son chemin, entraînant tout, brûlant tout de sa ferveur et le transformant en or pur. Jean-Paul Sartre le disait de Césaire, rien n'est gratuit ici ; pas d'écriture automatique. Une seule passion : celle de témoigner la *Négritude.*

[270] André-Patient Bokiba, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone…*, *op. cit.*, p. 126-128.
[271] Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1980, p. 26 et suiv.
[272] Geneviève Idt, « La fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes" », *Littérature*, n° 27, « Métalangages » (Claude Abastado, dir.), 1977, p. 74.
[273] Pour les interprétations erronées proposées par Senghor au sujet du recueil, voir George Lang, « *Épitomé* : Tchicaya U Tam'si et sa saison au Congo », *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 14, n° 2, 1980, p. 296-297.

> Tchicaya est un témoin dont l'unique but est de manifester la *Négritude*. Du Nègre, nous l'avons vu, il a les vertus. Mais, avant tout, du Nègre il assume le désespoir et l'espoir mêlés, les souffrances, singulièrement la *passion* au sens ethnologique du mot (*L1*, p. 367).

U Tam'si récusera le contenu de cette préface et souhaitera que le texte liminaire disparaisse de la seconde édition du recueil[274]. En dépit de la contrariété du poète lui-même, la préface est reprise dans le premier volume des *Liberté* et, en 1966, U Tam'si reçoit le prix de poésie lors du Festival mondial des Arts nègres de Dakar : difficile, désormais, de se défaire du « sceau de la Négritude »[275]. D'ailleurs, bien des années plus tard, dans *Ce que je crois*, Senghor reviendra sur sa lecture de Tchicaya U Tam'si pour affirmer de nouveau que celui qu'il « considère comme le meilleur poète de cette génération » appartenait bel et bien, du moins stylistiquement, à la Négritude[276].

Senghor n'ignorait pas cette capacité que peut avoir la préface à escamoter, ou du moins à ralentir, le processus bourdieusien de la « révolution permanente » en ce qu'elle préserve la position des tenants du champ littéraire en annexant les nouvelles générations au lieu d'entrer en conflit avec elles. Lors de son allocution à l'Université de Montréal en 1966, il mentionne en effet son activité de préfacier comme une preuve du fait que la Négritude est encore une théorie féconde :

> Et tout d'abord, il n'est pas vrai que les plus éminents des jeunes écrivains et intellectuels africains renient la Négritude, du moins ceux de langue française. […] Nous sommes, à tout moment, sollicités par de jeunes écrivains négro-africains, qui nous soumettent leurs œuvres, nous demandant conseils et préfaces. Depuis bientôt vingt ans, se multiplient en anglais comme en français, les anthologies de poètes et de prosateurs non seulement négro-africains, mais encore tout simplement *nègres* — sans épithète. Qu'est-ce qui peut les réunir sinon leur Négritude ? (*L3*, p. 100).

Écrire des préfaces apparaît comme une manière de maintenir sa position dans le champ et de le dominer[277] : en même temps qu'elles légitiment les nouvelles générations d'écrivains africains et antillais, les préfaces de Senghor continuent de prouver la légitimité de la

---

[274] Voir Daniel Delas, « Modernité Tchicaya », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora* [En ligne], n° 5, 2015, § 5-6 ; Émile Rabaté, « Tchicaya U Tam'si, rythmes riches », *Libération*, 15 janvier 2014.

[275] Dans son bilan du Fesman, Paulin Joachim écrit : « Le poète bantou, Tchicaya U'tamsi, cédait lui aussi, il n'y a pas longtemps, au snobisme. Après le Prix de poésie qu'il vient de remporter au Festival de Dakar, nous le verrons peut-être se mettre de l'anthracite aux joues et au front pour paraître plus nègre, pour devenir ce qu'il est, avec, à la boutonnière, l'état civil de sa race tel que l'a consigné Aimé Césaire : "Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état : révolté ; mon âge : l'âge de la pierre" » : Paulin Joachim, « La Négritude, connais pas », *art. cit.*, p. 11.

[276] Voir *Ce que je crois*, *op. cit*., p. 147-148.

[277] Au sujet de la « domination » qu'imposent les préfaces senghoriennes, voir Richard Watts, « Senghor's prefaces between the colonial and the poscolonial », *Research in African Literatures*, Vol. 33, n° 4, « Léopold Sédar Senghor », 2002, p. 76-87.

Négritude elle-même. Ainsi, contrairement à l'approche poéticienne de Genette, il faut considérer que, comme le dit Geneviève Idt, « la préface est un échange de services » :

> En termes de stratégie publicitaire, elle participe à la campagne de lancement d'un nouveau produit sous l'image de marque du préfacier, qui en garantit la qualité et lui fournit en ses consommateurs habituels une cible toute prête, mais en retire une notoriété accrue. En termes de rituel, la préface est la forme moderne du *sceptron* antique ou de l'*imprimatur* ecclésial : affilié à une « société de discours », le préfacier a le droit d'y prendre la parole. En parrainant le préfacé, il lui transmet ce droit, mais en échange, il reçoit de lui une nouvelle occasion de parler. La parole, comme les trèfles à quatre feuilles, n'est efficace que si on la donne[278].

En termes de légitimité, la composition des recueils semble amplifier les bénéfices que le préfacier avait déjà tirés de la rédaction des textes liminaires. En rassemblant les préfaces dans les tomes des *Liberté*, Senghor a, en effet, l'occasion de réaffirmer son capital culturel puisqu'il montre, au sein d'un seul et même ouvrage, qu'il a servi de caution intellectuelle à cette foule de jeunes auteurs, non seulement africains, mais venant de tout l'espace francophone.

2.4. Énallages, une question d'éthos

L'entreprise éditoriale des *Liberté* a un statut double dans la trajectoire du Poète-Président : comme pour les *Situations* de Sartre, la série est le produit de la position hégémonique que Senghor a acquise dans l'espace afro-antillais, ainsi que dans le champ français, et elle contribue à la consolider par la même occasion. On comprend également que, comme elle est réalisée *in vitam* par l'auteur lui-même et non par des éditeurs scientifiques, le plus souvent de manière posthume, à l'instar par exemple des volumes de la collection de la Pléiade, une telle entreprise de canonisation et de pérennisation de l'Œuvre risque fort de paraître immodeste : en d'autres termes, le format même de l'édition construit aux yeux du lecteur un éthos préalable, qui risque d'être fragilisé par sa propre grandeur. Cet aspect paradoxal n'a sans doute pas échappé à Senghor qui, en ce sens, se sert de l'introduction du premier tome des *Liberté* pour corriger son éthos.

C'est bien sûr de manière explicite, dans le contenu propositionnel de ce texte liminaire, que l'auteur affirme sa modestie :

> *Mais les thèmes demeurent ; et aussi les idées, même quand les faits et l'expérience les ont révélées erronées. Ceci vaut surtout pour les idées politiques. En politique, on est rarement prophète. L'essentiel est d'être humble devant les* faits : devant la vie (*L1*, p. 8).

[278] Geneviève Idt, « La fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes" », *art. cit.*, p. 67.

En tant qu'énoncés de vérité générale, les deux dernières phrases s'appliquent à l'énonciateur et relèvent de son *éthos dit*, même si la P1 n'y figure pas ouvertement. Néanmoins, à côté de cet éthos dit, c'est l'*éthos montré* — selon la distinction théorique proposée par Dominique Maingueneau[279] — qui nous intéresse particulièrement, car à travers une sorte de réticence à se désigner lui-même Senghor fait preuve, discursivement, d'une certaine modestie :

> *Cet ouvrage est le premier tome d'une série intitulée* Liberté*. On y trouvera, réunies, les principales œuvres en prose de l'auteur : essais, préfaces, articles, conférences, discours, allocutions* (*L1*, p. 7).

Au lieu d'employer la P1 attendue (« mes principales œuvres en prose »), Senghor se désigne à travers la P3 (« l'auteur ») : l'« iloiement », cette énallage de personne qui pousse l'énonciateur à se considérer comme un autre, ne témoigne pas ici de son immodestie, mais bien au contraire du besoin d'atténuer le caractère autoréférentiel de son entreprise éditoriale en présentant son œuvre à travers le dispositif énonciatif qu'emploierait un éditeur scientifique, ce qui évite de singulariser son énonciation[280]. C'est seulement au sixième paragraphe, par une autre énallage de personne, qui ne constitue pas cette fois-ci un écart par rapport aux attentes mais une variation au sein même du texte, que Senghor passe de la P3 à la P1, c'est-à-dire de la non-personne qui relevait de l'objectivité énonciative à une forme déictique qui révèle, en revanche, de la subjectivité énonciative : « *J'ai souvent, d'autre part, supprimé des citations faites déjà* » (*L1*, p. 8). Le début du septième paragraphe montre en revanche une dissociation de l'énonciateur, qui se désigne à la fois par la P1 et par la P3 : « *Je le sais, on querellera l'auteur sur l'idée de* Négritude » (*L1*, p. 8).

À partir de ce moment, l'auteur ne reviendra plus à la non-personne, mais la P1 est loin d'être acquise, car au milieu du huitième paragraphe une autre énallage de personne amplifie le *je* en faisant recours au *nous*. Il s'ensuit un commentaire métalinguistique qui explique le passage d'une identification subjective à une identification collective :

> *Et ils ont eu raison. Nous nous sommes contentés de l'étudier — en la* vivant *— et de lui donner le nom de Négritude. Je dis « nous ». J'allais oublier de rendre à Césaire ce*

[279] L'*éthos dit* renvoie à ce que l'énonciateur dit sur lui-même : il relève du contenu propositionnel de l'énoncé et l'énonciateur est en même temps délocuté. L'*éthos montré* renvoie en revanche à sa manière de dire : il relève du *modus* et l'énonciateur n'est pas l'objet de son propre discours. Voir Dominique Maingueneau, « Retour critique sur l'éthos », *Langage et société*, n° 149, « Éthos discursif » (Yana Grinshpun, dir.), p.2014, p. 34 set suiv.

[280] Notre analyse se limite à ce cas précis d'iloiement, car les valeurs pragmatiques de ce type d'énallage personnelle sont nombreuses et ne peuvent être interprétées qu'en contexte ou en interaction : voir Catherine Détrie, « L'énallage : une opération de communication grammaticale et/ou disjonction énonciative ? », *Langue française*, n° 160, « Figures et point de vue » (Alain Rabatel, dir.), 2008, p. 100-101.

> *qui est à Césaire. Car c'est lui qui a inventé le mot dans les années 1932-1934* (*L1*, p. 8).

Dans le reste de l'introduction, l'emploi de la P1 et l'emploi de la P4 peuvent se succéder d'une phrase à l'autre :

> *Je dis que c'est là une* réalité *: un nœud des réalités. Ce n'est pas nous qui avons inventé les expressions « art nègre », « musique nègre », « danse nègre »* (*L1*, p. 9).

On serait tenté de dire que la P1 renvoie à Senghor en tant que sujet-parlant (énonciateur du discours), tandis que la P4 l'implique en tant qu'être du monde (objet du discours) et membre d'un groupe, mais on repère également des occurrences où le rôle de la P4 est plus incertain, comme le révèle ce cas de modalisation en discours second :

> *Mais, pour nous, la race n'est pas une entité : une substance. Elle est la fille de la Géographie et de l'Histoire ; en d'autres termes, c'est la Géographie multipliée — donc modifiée — par l'Histoire* (*L1*, p. 8-9).

Enfin, dans le dernier paragraphe, l'emploi apparemment uniforme de la P4 confirme l'ambiguïté de sa valeur énonciative, mais révèle aussi toute l'ambiguïté de la désignation déictique :

> [1] *Que le lecteur lise donc ces pages qui suivent dans un esprit de* fraternité*.* [2] *Tel voudrait être notre message.* [3] *Si race il y a — et comment la nier ? —, celle qui lui parle, ici, est une voix sans haine.* [4] *Nous avons tout oublié, comme nous savons le faire : les deux cents millions de morts de la* Traite des Nègres*, les violences de la Conquête, les humiliations de l'Indigénat.* [5] *Nous n'en avons retenu que les apports positifs.* [6] *Nous avons été le grain foulé au pied, le grain qui meurt, pour que naisse la* Civilisation nouvelle*.* [7] *À l'échelle de l'*Homme*, intégrale* (*L1*, p. 9).

Est-ce que le déterminant possessif du syntagme nominal « notre message » en [2] renvoie toujours à cette identité plurielle du mouvement de la Négritude ? On pourrait le croire par analogie avec l'emploi de la P4 dans les paragraphes précédents, mais la mention déictique du livre en [1] (« Que le lecteur lise donc ces pages ») nous invite à croire qu'il s'agit plutôt d'un « nous de modestie », c'est-à-dire d'un emploi académique de la P4 qui renouerait, *mutatis mutandis*, avec l'énonciation de l'éditeur scientifique du début de l'introduction[281]. Or la P4 constitue un type d'embrayage tellement poreux et instable d'un point de vue référentiel que sa désignation est reconfigurée au fil du paragraphe sans comporter de variation morphosyntaxique. Ainsi, en plus de l'ambiguïté entre Senghor et le mouvement

[281] L'absence d'adjectifs et de noms associés à la P4 nous empêche d'établir si le Nous renvoie à un sujet singulier ou à un sujet pluriel : pour une approche morpho-syntaxique du nounoiement, voir Benoît de Cornulier, « Marquage et démarquage dans les pronoms personnels français : nounoiement et vouvoiement », *Studies in French Linguistics*, Vol. 1, n° 1, 1978, p. 146 et suiv. Pour une approche davantage pragmatique du nounoiement, voir Michel de Fornel, « Pluralisation de la personne et variation pronominale », *Faits de langues*, n° 3, « La personne », 1994, p. 187 et suiv.

de la Négritude, les emplois du *nous* en [4] et en [5] semblent élargir davantage le référent et inclure toute la « race » mentionnée en [3]. Cette hypothèse de l'identification d'un troisième référent est confirmée en [6], où la métaphore « *le grain foulé au pied, le grain qui meurt, pour que naisse la* Civilisation nouvelle » fait allusion bien sûr à l'ensemble des peuples noirs, et non à un petit groupe d'intellectuels afro-antillais installés à Paris, ni au seul auteur.

L'élargissement du *nous* intervient dans un passage particulièrement délicat de l'introduction, où Senghor prétend que les peuples noirs ne « retiennent » que les bons aspects de la rencontre avec l'Occident et qu'ils « oublient » les crimes de l'Histoire. Il s'agit peut-être d'une idée que Senghor formule pour capter la bienveillance du lectorat occidental, mais qui ne peut en aucun cas refléter le sentiment de ces peuples qui n'ont accédé à l'indépendance que depuis quelques années. Dès lors, l'élargissement du *nous* relève de l'effacement énonciatif, une stratégie de dilution du *je* et, partant, de la prise en charge individuelle de l'énoncé : par le truchement du *nous*, Senghor parvient à faire passer pour un sentiment collectif une idée personnelle qui se trouve, du moins en partie, à la base de sa production intellectuelle et de son activité politique, mais qui n'est pas moins controversée en Afrique. Ce rapport irénique avec l'Occident, et avec la France tout particulièrement, dérive, en effet, d'une expérience biographique, à savoir sa formation à Paris, et oriente, au cours de son mandat présidentiel, sa politique extérieure, notamment avec l'institution de la Francophonie[282].

Nous pouvons dire en conclusion que l'ambiguïté de cette stratégie rhétorique au niveau textuel, dans l'introduction du premier tome de la série *Liberté*, est révélatrice de l'ambiguïté posturale du projet éditorial lui-même. Dès lors, ce sont aussi bien des facteurs externes que des facteurs internes qui expliquent le sort malheureux des *Liberté*, qui ne seront plus rééditées à partir des années 1990 : d'une part, une politique de l'édition française, de l'autre quelques fragilités que l'on repère dans la composition des recueils et l'agencement des textes. Ce monument qui s'érige dans un espace culturel encore émergent où, selon les termes de Senghor lui-même, « l'artisan-poète ne se soucie pas de faire œuvre

[282] Pour une lecture du rapport entre l'histoire meurtrie de l'Afrique et l'influence de l'Occident qui prend en compte aussi bien l'œuvre littéraire que l'œuvre essayistique, voir Clément Mbom, « Léopold Sédar Senghor, une trajectoire à l'épreuve du temps », *Présence Africaine*, n° 154, « Spécial Senghor », 1996, p. 114 et suiv.

pour l'éternité » (*L1*, p. 207) s'avère en dernière analyse comme un colosse aux pieds d'argile.

Bien qu'elle semble difficile à commercialiser et à lire aujourd'hui, du vivant de Senghor, la série *Liberté* apparaît comme un accomplissement de l'intellectuel sénégalais. En l'espace de trois décennies, il a pu passer des articles publiés dans des journaux assez confidentiels, circulant dans le milieu de la diaspora africaine et antillaise à Paris, à une œuvre théorique qui s'impose comme une référence tant dans la périphérie que dans le centre du champ culturel francophone. Comparée à celle de Sembène, cette évolution de la trajectoire de Senghor ne diffère pas seulement vis-à-vis des dispositions, de l'habitus, du positionnement et du style de l'auteur, dont nous avons déjà parlé, mais aussi d'une conception profondément différente du fonctionnement du champ littéraire. Tandis que Sembène s'affirme en cultivant sa marginalité et en affirmant sa singularité, Senghor s'impose dans le champ par son esprit fédérateur, que révèlent aussi bien ses anthologies que sa théorisation. Or, loin de l'homologuer et de le banaliser, ce rôle lui confère une place hégémonique dans le champ. En revanche, en raison de « l'effet Matthieu »[283], les auteurs africains et antillais qui ont bénéficié du parrainage de Senghor semblent, par la même occasion, être éclipsés par sa figure.

[283] La notion d'« effet Matthieu » (*Matthiew Effect*) a été introduite dans le domaine de la sociologie des sciences par Robert King Merton à la fin des années 1960 : elle désigne le mécanisme par lequel les personnalités ou institutions les plus reconnues maintiennent leur domination dans le champ grâce un avantage économique et symbolique qui ne cesse d'être confirmé et accru de l'extérieur. Cl. Ducournau propose d'appliquer cette notion à la configuration du champ littéraire africaine : voir Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains*…, *op. cit*., p. 313 et suiv.

SECONDE PARTIE

Par l'œuvre :
Positionnement et espace canonique

Si on ne considère que les prises de position théoriques, il est difficile de différencier véritablement les positionnements de Senghor et de Sembène. Les deux auteurs revendiquent, en effet, le même héritage, à savoir celui de la tradition orale, bien que chacun la réinvestisse à sa manière dans ses œuvres. Ainsi, quand ils définissent la littérature africaine contemporaine, d'un point de vue tant descriptif que normatif, ils recourent souvent aux mêmes termes ou à des parasynonymes. Cela ne signifie pas qu'ils n'ont pas des visions diverses de ce qu'est la création littéraire dans le contexte postcolonial, mais que les mêmes mots peuvent désigner des réalités différentes. On sait que les deux auteurs ne cessent d'affirmer qu'ils écrivent pour leur peuple, mais cette notion est sans doute des plus amphibologiques. Tel que l'entend Senghor, le peuple renvoie tantôt à l'ensemble de l'Afrique, tantôt au Sénégal, tantôt à son ethnie sérère. On imagine bien que ce peuple ne désigne pas un groupe précis de lecteurs, mais plutôt une abstraction. Dès lors, écrire pour lui ne signifie pas tant s'adresser à lui que s'exprimer en son nom, tout en s'adressant en réalité à une élite cultivée ou à un lectorat étranger, qui partagent les mêmes codes. Il faut toutefois garder à l'esprit la nuance qu'introduit Xavier Garnier : « Il ne s'agit pas de présenter une image de l'Afrique aux Blancs, mais de manifester l'Afrique *par* l'Europe. La

poésie de Senghor est un lieu diplomatique, elle en a la tension et la fragilité[538] ». Le peuple de Sembène est, en revanche, plus circonscrit sociologiquement, car il désigne les masses populaires africaines : s'il est vrai que le romancier s'avère à son tour plus « populaire », tant dans sa posture que dans son style, sa vision du lectorat n'est pas moins idéale, puisqu'il n'existe pas encore, au moment où il écrit, une éducation de masse en Afrique. Par ailleurs, pour ne pas être enfermés dans des catégories culturalistes et ethnocentriques, les deux écrivains affirment tendre à l'universel, objectif que doit afficher tout auteur qui se réclame de la « véritable littérature ». Encore une fois, néanmoins, l'universel de Senghor relève d'un idéal humaniste, qui pense la civilisation humaine comme un ensemble de cultures[539], tandis que l'universel de Sembène relève de l'idéal socialiste.

Les différences profondes qui subsistent entre Senghor et Sembène dépendent moins de la polysémie des termes employés que des interdiscours dans lesquels les deux auteurs s'inscrivent, qui dépendent à leur tour des contextes dans lesquels ils écrivent. Plus que les mots, c'est la manière dont ils investissent l'espace associé qui les positionne dans le champ littéraire. Senghor fournit un grand effort théorique afin d'insérer la Négritude dans le débat occidental, participe à des ouvrages collectifs et à des congrès, publie dans des revues savantes, coordonne des anthologies et dialogue avec le milieu universitaire : la légitimation que son discours reçoit de l'extérieur lui permet de le pérenniser avec la série des *Liberté*, qui prépare sa canonisation. Sembène est, en revanche, plus laconique, théorise peu sa pratique littéraire ou cinématographique, préfère prendre position en s'ancrant dans les contingences historiques et limite fortement le dialogue avec toute forme d'institution : l'espace associé est donc restreint au péritexte et à quelques interventions dans des journaux ou des magazines.

Au-delà de la question de la médiatisation, cette gestion différente de l'espace associé montre que les deux auteurs s'adressent à des communautés discursives différentes qui ne partagent ni les mêmes rituels de sociabilité, ni les mêmes supports, ni le même langage. Certes, cette différence est, en partie, plus idéale que factuelle, car les publics de Senghor et de Sembène, du moins en Afrique, n'appartiennent pas toujours à deux mondes à part. À titre d'exemple, l'un des premiers entretiens de Sembène paraît dans un numéro de *Bingo*

[538] Xavier Garnier, « Vertiges de Senghor », *Po&sie*, n° 157-158, « Afriques II » (Claude Mouchard et Pierre Leroux, dir.), 2016, p. 262.
[539] Au sujet de l'évolution de la pensée senghorienne sur ces termes et ses enjeux, voir le chapitre « "Civilisation" et "Culture" chez Senghor » dans Sébastien Heiniger, *Décolonisation, fédéralisme et poésie chez Léopold Sédar Senghor*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XIX^e^ et XX^e^ siècles », 2022, p. 159-237.

qui rend par ailleurs hommage à Senghor. Toutefois, chaque énonciation essaie de correspondre à son propre univers de normes et de rites de communication en même temps qu'elle le façonne[540]. Ainsi les œuvres, qui constituent l'espace canonique, sont-elles à la fois l'origine et le produit de ces diverses communautés discursives auxquelles les auteurs s'adressent et qu'ils parviennent à créer au moyen de leurs textes. D'une part, il y a Senghor, qui a une conception monumentale de la littérature, si bien que, d'un point de vue éditorial, l'œuvre poétique « fait volume », avec les *Poèmes* d'abord et *L'Œuvre poétique* ensuite, comme le fait l'œuvre théorique avec la série des *Liberté*. Selon cette vision, l'auteur prend place dans le champ en prenant forme d'un point de vue stylistique : il crée, en effet, un *opus magnum* unitaire, thématiquement, génériquement et linguistiquement cohérent, qui est censé exprimer sa vision du monde[541]. De l'autre, il y a Sembène, dont l'espace canonique semble soumis, tout comme son espace associé, aux conjonctures : la création sembénienne n'est pas dictée par les « valeurs » autonomes de l'institution littéraire, mais par la recherche d'un public véritable. Ainsi ne produit-il pas un *opus* unitaire, mais plutôt une série d'œuvres hétéroclites allant de la poésie au théâtre en passant par le roman, la nouvelle et le cinéma.

En dépit d'une gestion très différente de l'espace associé et de l'espace canonique, Senghor et Sembène parviennent tous deux à se positionner dans le champ littéraire : le premier comme un auteur institutionnel, le second comme un auteur populaire. Avec le recul, ces positionnements apparaissent comme des acquis, mais la vision en quelque sorte stable que les critiques et les lecteurs peuvent avoir *a posteriori* dépend, en réalité, d'une série de choix stylistiques que chaque auteur a dû faire pour se différencier. L'objectif de cette seconde partie est d'entrer dans la fabrication stylistique du positionnement au sein des œuvres. Cette recherche implique d'interroger chaque aspect de l'écriture au lieu de le considérer comme une donnée de départ : rien n'obligeait, par exemple, Senghor à écrire des

---

[540] Voir Frédéric Cossutta et Dominique Maingueneau, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117, « Les analyses du discours en France » (Dominique Maingueneau, dir.), 1995, p. 115-116. Pour les différents sens de la notion, voir « Communauté discursive », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit*., p. 104-106.

[541] La conception monumentale de Senghor n'est pas sans rappeler celle d'un Heredia : « S'il a pu accéder à une telle gloire, au point d'être perçu comme le parnassien par excellence, celui que citent les anthologies de la littérature, c'est aussi parce qu'il a su produire une *forme* prégnante, aisément identifiable. Chez Heredia le souci de la *mise en forme* est en effet porté à l'extrême. Il est en effet l'homme d'un seul livre, *les Trophées* ; parvenu à la maturité, il conjure la dispersion en y rassemblant l'essentiel des poèmes qu'il a publiés dans des revues au fil des ans. Il se montre comme l'homme qui livre à une élite un livre unique, monument qui exhibe le retrait de l'agitation de son auteur, entièrement au service d'un Idéal exigeant. Il se produit ainsi un étayage entre son positionnement parnassien et sa vie qui favorise la constitution d'une image d'auteur compacte, propice à une monumentalisation que son œuvre ne cesse de mettre en scène et de thématiser », D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve/Paris, Academia/L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2016, p. 169.

versets ou à adopter un rythme binaire, bien qu'il tienne à présenter le rythme comme un élément de sa nature « négro-africaine » ; rien n'obligeait, non plus, Sembène à écrire des romans plutôt que des poèmes, si bien que nous examinerons une « tentation poétique » que la critique oublie très souvent. Contrairement à une approche stylistique plus traditionnelle, nous ne souhaitons pas comprendre ces choix comme une recherche formelle qui vise l'expressivité de l'auteur, mais comme une recherche de différenciation qui dépend d'un état spécifique de la production littéraire : en d'autres termes, comme une « stratégie ». Il va sans dire que ce n'est pas l'approche qu'adoptent nos auteurs quand ils s'expriment sur leur travail : c'est d'ailleurs le propre de la littérature, en tant que discours constituant, notamment depuis l'époque romantique, que de se prétendre indépendante du contexte, social et discursif, dans lequel elle surgit[542]. En ce sens, Senghor reconduit à peu près chaque aspect de sa poétique à une esthétique, voire à une « psychophysiologie », négro-africaine, même lorsque la spécificité technique d'un phénomène s'avère toute relative si l'on songe à d'autres poétiques contemporaines. Sembène semble, en revanche, plus pragmatique quand il justifie sa conversion cinématographique comme le moyen d'atteindre un public populaire qui ne lit pas et ne peut pas lire, mais il ne va pas jusqu'à confier à quel point le besoin de se démarquer de la Négritude a conditionné le choix du roman par rapport à la poésie. Certes, parler de stratégie enlève une part de spontanéité tandis que parler de différenciation relativise la portée du geste créateur, mais il ne s'agit pas pour autant de minimiser son importance ou son éventuel caractère novateur : nous déplaçons seulement l'intérêt de l'expression individuelle de l'auteur au fonctionnement du discours littéraire en situation.

[542] Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 64 et suiv.

Chapitre 1

Léopold Sédar Senghor :
L'unité dans la diversité

En 1964, l'œuvre de Senghor s'érige comme un monument dans le champ littéraire africain francophone. Non seulement paraît le premier volume de la série *Liberté*, mais paraît également la première édition des *Poèmes* : sous ce titre rhématique d'une grande sobriété[1], sont rassemblés les quatre premiers recueils poétiques de Senghor, ainsi que des poèmes de jeunesse et des traductions de poèmes africains, qui avaient paru dans la monographie illustrée d'Armand Guibert de 1961[2]. L'ouvrage sera réédité deux fois en 1974 et en 1984, en intégrant d'abord *Lettres d'hivernage* (1972), puis *Élégies majeures*, suivi du *Dialogue sur la poésie francophone* (1978), pour laisser finalement la place au volume *Poésie complète* de 1990, l'édition définitive réalisée du vivant du poète. En d'autres termes, son œuvre poétique n'était pas encore achevée que Senghor songeait déjà à lui conférer cette impression d'unité qu'ont les volumes d'œuvres complètes.

Non négligeable, la publication des *Poèmes* n'est néanmoins que la manifestation éditoriale d'une conception unitaire de l'œuvre poétique qui avait commencé bien avant 1964 et qui concerne des constantes thématiques telles que la référence au Royaume d'enfance, mais surtout l'écriture. Ainsi l'impression d'unité apparaît-elle tout d'abord d'un point de vue formel, car depuis *Chants d'ombre* Senghor n'a investi que la forme du verset :

---

[1] Genette précise que, contrairement à la préférence contemporaine pour des titres thématiques qui montrent l'originalité de l'œuvre et de l'auteur, l'usage classique était « plutôt dominé en poésie […] par des recueils à titres officiellement génériques » : Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 90.

[2] Voir « Poèmes inédits » dans Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 111-114 ; « Poèmes africains traduits par Léopold Sédar Senghor », *ibid*., p. 189-193.

sans doute très souple, puisqu'il est dénué de toute contrainte, le verset lui permettra d'être rapidement associé à Claudel tout en se différenciant tant des autres poètes de sa génération que de son prédécesseur, ne serait-ce qu'au moyen d'une mise en page propre. Elle apparaît ensuite en raison d'un investissement personnel de l'énonciation qui dépend de l'élaboration d'un sujet lyrique étroitement associé au sujet autobiographique. Elle apparaît enfin linguistiquement par un investissement de la langue poétique qui le différencie tant des poètes hexagonaux, en raison des emprunts linguistiques, que des poètes africains, en raison d'une maîtrise du français qui lui fait privilégier une langue rare et des stylèmes archaïsants. Le monument littéraire que l'édition des *Poèmes* matérialise est certes le produit d'une accumulation du capital symbolique, mais il est également le produit d'un investissement unitaire de l'écriture.

Notre objectif est d'examiner de près cette unité pour percevoir comment elle s'est stabilisée au fil des recueils et selon l'évolution de la position qu'occupe l'auteur dans le champ littéraire et en-dehors de celui-ci : la décennie 1956-1966, sur laquelle nous nous concentrerons, comporte, en effet, des bouleversements historiques et biographiques de taille qui ne sont pas sans répercussions sur l'œuvre de Senghor. De plus, par-delà les évolutions chronologiques, le caractère unitaire de l'écriture senghorienne recèle en réalité une diversité intrinsèque qui est le produit tantôt d'un champ littéraire transnational tantôt de l'éclectisme d'un auteur partagé entre son rôle de poète et son rôle d'homme politique, entre l'Afrique et l'Europe, entre l'affirmation de sa singularité et la création d'une collectivité. Plus qu'une entrave, les enjeux divergents auxquels doit faire face le Poète-Président s'avèrent, comme l'affirme Jane Hiddleston, le moteur d'une création poétique :

> Sa poésie perdure non pas parce qu'elle transcende les contradictions de la négritude et de l'humanisme, mais précisément parce qu'elle révèle la difficulté d'atteindre un sens de la relation humaine pour un intellectuel, un homme politique et un poète, qui se trouve dans une position déconcertante entre le colonial et le postcolonial[3].

Ainsi, derrière les propos sur l'homogénéité de la culture négro-africaine ou sur la vision irénique de la Francophonie que l'on peut lire dans le paratexte, et derrière l'apparente uniformité de son écriture, nous suivons l'hypothèse de Xavier Garnier, selon laquelle « le lyrisme senghorien est d'abord un vertige[4] ». Au demeurant, sans l'aborder à travers un

[3] Nous traduisons : « *His poetry endures not because it transcends the contradictions of negritude and humanism, but precisely because it reveals the difficulty of achieving a sense of human relationality for an intellectual, politician and poet, poised disconcertingly between the colonial and the postcolonial* ». Voir Jane Hiddleston, « Léopold Sédar Senghor […] », *Decolonising the intellectual…*, *op. cit*., p. 70.
[4] Xavier Garnier, « Vertiges de Senghor », *art. cit.*, p. 258.

prisme personnel et sans la relier aux enjeux contextuels, Senghor fera de « *l'unité dans la diversité* » la clé de l'esthétique traditionnelle (*L1*, p. 213) et de l'esthétique de poètes et artistes qu'il appréciait particulièrement tels que Saint-John Perse (*L1*, p. 335), Émile Lahner (*L1*, p. 291) ou Malick Fall (*L3*, p. 49).

I. NORMALISATION ET DIVERSIFICATION DU VERSET

La monographie illustrée réalisée par Armand Guibert et parue en 1961 fait paraître un ensemble de quatre « poèmes inédits » datés de 1934, auxquels s'ajouteront huit autres poèmes de jeunesse dans le volume des *Poèmes* de 1964. L'édition de l'*Œuvre poétique* de 1990 fera ensuite découvrir un dernier recueil composé de 26 « poèmes perdus », écrits également pendant les années 1930[5] :

> 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*.
>
> 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 me les a fait relire.
>
> Après les *Élégies majeures*, on retrouvera donc ces *Poèmes perdus*, comme un souffle de jeunesse[6].

Une fois qu'il a acquis une place hégémonique dans le champ littéraire francophone, Senghor s'autorise à montrer ses poèmes de jeunesse : le lecteur y découvre une grande hétérogénéité de thèmes, d'inspirations et de formes. Il s'agit dans l'ensemble de poèmes courts en vers libres, le plus souvent brefs, où le poète sénégalais va jusqu'à expérimenter une mise en page mallarméenne. Or, depuis son entrée en littérature et au cours des quinze premières années de sa carrière, Senghor n'avait utilisé qu'une seule forme poétique, à laquelle il allait rester lié aussi par la suite : le verset.

C'est dire à quel point Senghor est associé à une forme poétique dont l'identité est, pour autant, problématique. Le verset moderne se développe surtout à la fin du XIX^e^ siècle dans un contexte de « crise de vers » et apparaît comme l'une de ces formes hybrides qui se composent d'éléments qui relèvent tantôt de la poésie, puisqu'il peut enjamber et qu'il

[5] Au sujet de la datation et de la genèse de ces poèmes, voir l'introduction de Daouda Mar (*PC*, p. 709-712).
[6] Léopold Sédar Senghor, « Introduction », *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2020 [1990], p. 7.

repose sur des structures rythmiques, tantôt de la prose, puisqu'il n'est ni métrique ni rimé et qu'il est généralement plus long qu'un vers. Les critères formels à travers lesquels la critique tente de définir le verset ne semblent pas tout à fait en mesure de le différencier d'autres formes littéraires, et notamment du vers libre. Pour envisager le verset moderne il faut ajouter à ces critères formels des critères davantage thématiques qui le relient au chant des versets liturgiques et au sacré des versets bibliques, ce qui fait dire à Michèle Aquien qu'à travers cette catégorie générique il s'agit « plutôt de désigner un esprit qu'une forme[7] ».

Par-delà les considérations formelles et les affinités véritables avec les autres poètes qui se sont illustrés dans la pratique de cette forme — Paul Claudel, Charles Péguy et Saint-John Perse —, la catégorie générique du verset intervient dans le positionnement de Senghor en ce qu'elle charge son énonciation poétique d'une aura mystique : la parole senghorienne s'associe d'emblée aux sources orales de la tradition africaine et au Verbe divin[8]. De plus, comme il est souple, peu codifié et somme toute peu pratiqué par les poètes contemporains, le verset s'avère une forme poétique que Senghor peut investir à sa guise pour se distinguer dans le champ littéraire. En examinant l'évolution de son écriture, nous pouvons constater qu'il tend à normaliser sa pratique du verset, notamment à partir d'*Éthiopiques* : il associe les poèmes à des accompagnements musicaux, fixe une longueur canonique d'une ligne et demie, compose ses versets selon un rythme binaire… Toutefois, en même temps que le verset senghorien se normalise afin que l'auteur puisse être identifié au moyen de la forme qu'il utilise, des écarts subsistent et, paradoxalement, deviennent de plus en plus perceptibles : la poétique de Senghor repose aussi bien sur un principe de régularité que sur un principe de variation.

Afin de décrire la manière dont le poète sénégalais investit le verset, nous examinerons successivement des aspects à la fois thématiques et formels que la critique considère comme constitutifs du verset. Le rapport au chant et au sacré, le rôle de la typographie, de l'enjambement et du rythme feront l'objet d'une approche comparative, car l'étude du verset senghorien ne peut se passer d'un questionnement sur la forme même du verset moderne.

[7] Michèle Aquien, « Une forme paradoxale : le verset claudélien dans *Tête d'Or* », *Études littéraires*, Vol. 39, n° 1, « Le verset moderne » (Nelson Charest, dir.), 2007, p. 84.
[8] Voir Robert Jouanny, « La parole créatrice dans l'œuvre poétique de Senghor », dans Jean-François Durand (dir.), *L'Écriture et le sacré : Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Montpellier, PULM, coll. « Collection des littératures », 2002, p. 33-43.

1. Le chant et le sacré

La forme et l'existence même du verset ne vont pas de soi, ni chez les poètes ni chez les critiques : nombreux sont ceux qui, constatant un certain malaise dans la définition et dans la description de l'objet, préfèrent le considérer comme une variété du vers libre, forme plus admise aujourd'hui, mais qui n'est pas plus définissable « parce qu'il y a autant de vers libres qu'il y a de poètes[9] ». Toujours est-il que le terme de verset est présent dans la critique et qu'il est employé par Senghor lui-même : ainsi, sans prétendre pouvoir trancher sur la définition et la description de cette forme contestée, nous souhaitons revenir sur quelques éléments qui permettent de la caractériser et, surtout, de comprendre l'usage senghorien. Or il nous semble impossible de comprendre la naissance et la présence du verset dans la théorie littéraire sans avoir résolu un problème lexicologique que le mot pose aussi bien en diachronie qu'en synchronie[10].

1.1 Une question lexicologique

D'après le *Trésor de la langue française*, « verset » est un mot polysémique dont on distingue aujourd'hui quatre acceptions :

1. « Petit paragraphe numéroté, de quelques lignes, présentant le plus souvent un sens complet, divisant certains textes sacrés » : depuis la fin du XIII^e^ siècle, on atteste le sens de « petite division d'un chapitre de la Bible », c'est-à-dire des paragraphes, qui sont attestés depuis les manuscrits hébraïques, mais qui seront modifiés dans la Vulgate de Saint-Jérôme au IV^e^ siècle, qui adopte un découpage *per cola et commata* (par unité de sens et de souffle), tandis que la numérotation ne sera introduite qu'au XVI^e^ siècle ; par ailleurs, le terme de « verset » sera appliqué par analogie à d'autres textes sacrés tels que le Coran (les aya qui

[9] Le constat est fait par Camille Mauclair en réponse à Marinetti : voir Filippo Tommaso Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme*, Milan, Éditions de « Poesia », 1909, p. 65. Il est repris par J.-P. Bertrand, qui range parmi les variations de vers libre des auteurs de versets : « Jacques Roubaud l'avait noté dans *La Vieillesse d'Alexandre* : "le vers libre n'est pas de n'être pas un vers", signalant par là une sorte d'aporie dans l'invention de cette forme qui, effectivement, a donné lieu à des variations depuis la fameuse crise enregistrée par Mallarmé sans jamais véritablement triompher sur l'alexandrin. Ces variétés sont aussi nombreuses que les poètes : Cendrars, Apollinaire, Claudel, Saint-John Perse, Pierre Albert-Birot, Pierre Reverdy, sans parler des dadaïstes et des premiers surréalistes, ont œuvré tour à tour pour la fin du vers, sans pouvoir néanmoins y renoncer tout à fait », Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature : du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015, p. 181-182.

[10] Pour une approche davantage synchronique, bien plus complexe et documentée que la nôtre, voir Carla Van den Bergh, *Le Verset dans la poésie française des XIX^e^ et XX^e^ siècles : naissance et développement d'une forme*, Thèse de doctorat, dirigée par Michel Murat, soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne le 17 décembre 2007, p. 9-20.

composent les sourates) ; enfin, contrairement au *TLF*, Littré ajoute le sens typographique de « signe qui sert à marquer les versets, et qui a la forme d'un *v* barré ».

2. (Liturgie) « Parole tirée de l'Écriture récitée ou chantée à l'office ou à la messe par un ou deux solistes, suivie des répons du chœur » : ce deuxième sens précède chronologiquement le premier, car il est déjà attesté à la fin du XII^e^ siècle, dans le *Roman de Renart*.

3. (Versification) « Division d'un texte poétique composé d'une phrase ou d'une suite de phrases formant une unité rythmique » : ce sens, qui est celui qui nous intéresse prioritairement, est employé de manière très sporadique depuis la fin du XIX^e^ siècle et s'applique à la forme de Paul Claudel, mais il ne devient fréquent qu'à partir des années 1930, si bien qu'il n'a toujours pas fait son entrée dans le dictionnaire de l'Académie, dont la dernière édition complète a paru en 1935.

4. (Musique religieuse) « Courte pièce d'orgue, écrite ou improvisée sous forme d'interlude contrapuntique, destinée à alterner avec le chœur dans l'exécution des messes, des psaumes, des hymnes, du Magnificat ou du Te Deum » : ce dernier sens est attesté depuis la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Si l'on considère les trois premières acceptions, on constate un paradoxe morphologique : il s'agit en effet d'un mot dérivé, construit sur la base *vers* par l'ajout du suffixe diminutif *-et*, comme le mot « livret » est construit sur la base *livre*. Pourtant, contrairement à « livret », qui désigne à l'origine un « petit livre », et à l'exception de quelques emplois hypocoristiques (les *Versetti* de Pietro Metastasio, c'est-à-dire des vers sans importance), de manière générale le mot « verset » désigne moins un vers bref qu'un vers qui se confond avec le paragraphe, le verset biblique tout comme le verset claudélien ayant tendance à dépasser la ligne. Il nous semble, en effet, que l'emploi du suffixe diminutif ne doit pas être compris à partir du sens contemporain du mot « vers », celui de l'unité métrique ou rythmique unilinéaire, mais à partir d'un deuxième sens, désuet, qui existait en ancien français, à savoir celui de « chanson, couplet, tirade, laisse, strophe »[11] : à l'origine, le verset n'est donc pas un vers bref, mais la partie d'une unité textuelle plus large[12] que l'on tend à isoler au moyen de la typographie pour des raisons de sens et de prosodie. Enfin, les deux sens les plus anciens et les plus fréquents du mot permettent de saisir deux contenus

[11] Pour ce deuxième sens du mot « vers », voir la rubrique étymologique du *Trésor de la langue française*, ainsi que le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Frédéric Godefroy (Vol. 8, p. 203).
[12] Au sujet du mot « verset », Godefroy n'atteste d'ailleurs que le sens politique et militaire de « parti, faction » (Vol. 8, p. 203).

sémantiques qui se retrouveront dans la dénomination de la forme poétique utilisée par Claudel : le rythme, voire le chant, et le sacré, voire la liturgie, deux aspects importants de la poétique senghorienne.

1.2. Revendiquer et renverser une classe généalogique

Paul Claudel n'est pas tout à fait l'inventeur de la forme : Jacques Charpentreau signale qu'il existait déjà au XVIII^e^ siècle des poèmes d'inspiration biblique « qui n'étaient ni des poèmes de forme traditionnelle, ni des poèmes en prose[13] » et cite l'exemple de *L'Homme de désir* de Saint-Martin ; de même, dans un texte comme « Mouvement », bien que dans le manuscrit il semble rester attaché à une disposition unilinéaire, Rimbaud dépasse ponctuellement le nombre de syllabes identifiable comme vers : ces excès rimbaldiens influenceront Walt Whitman et, par la suite, Claudel[14]. Celui-ci n'était pas plus l'inventeur de la forme qu'il ne l'a été de sa dénomination : Remy de Gourmont semble avoir été le premier, en 1898, à employer le terme de « versets lents » pour décrire les vers de *Tête d'or*[15], tandis que, comme le souligne Michèle Aquien, Claudel récuse le terme dans une lettre de 1906[16]. Malgré ces réticences de l'auteur, le verset est rapidement et souvent associé à l'adjectif patronymique « claudélien » : « Le verset claudélien était en effet une grande trouvaille, non seulement originale, non seulement très féconde entre les mains de Claudel, mais parfaitement viable pour fournir à certains un bon instrument poétique », écrit Albert Thibaudet dans les années 1930[17]. Élaboré dans le contexte de la « crise de vers » mallarméenne, le « verset claudélien » s'applique d'abord au théâtre et cherche une forme de musicalité basée sur le rythme de la phrase, mais dissociée de l'alexandrin, encore très employé dans les genres dramatiques à la fin du XIX^e^ siècle, et en général du numérisme syllabique[18]. Du point de vue thématique, dès *Tête d'or*, l'écriture de Claudel est imprégnée d'une symbolique religieuse qui dans certains textes établit des liens intertextuels forts avec

[13] Jacques Charpentreau, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Fayard, 2006, p. 1104.
[14] Désormais admise par la critique, l'influence de Whitman était récusée par Claudel, qui ne cachait pas pour autant son admiration pour le poète américain : voir Nina Hellerstein, « Quelques aspects du rapport entre Claudel et Whitman », Bulletin de la Société Paul Claudel, n° 173, 2004, p. 46-50 ; Betsy Erkkila, *Walt Whitman among the French : poet and myth*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 118 et suiv.
[15] Ajoutons que l'article compare déjà Claudel et Whitman : voir Remy de Gourmont, « Paul Claudel », *Le II^me^ Livre des masques*, gravures de Félix Valloton, Paris, Mercure de France, 1898, p. 164-177.
[16] Voir Michèle Aquien, « Verset », dans Michel Jarrety (dir.), *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Grands dictionnaires », 2001, p. 865.
[17] Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Stock, 1936, p. 554.
[18] M. Aquien considère que *Tête d'or* répond au souhait de Mallarmé de voir apparaître un théâtre qui soit « une sorte d'opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé », et elle analyse en ce sens la distribution du verset dans la pièce : voir Michèle Aquien, « Une forme paradoxale […] », *art. cit.*, p. 83-92.

la liturgie : d'après Didier Alexandre, ce lien avec la liturgie serait au cœur du travail poétique et dramatique de Claudel, au point d'être le fondement de sa légitimation auctoriale[19]. Ainsi comprend-on que c'est par une analogie aussi bien formelle que thématique, voire spirituelle, que les critiques ont associé le vers libre de Claudel aux versets des Écritures et aux chants liturgiques.

En dépit des limites de la dénomination et de la description du verset, et en dépit de réticences de Claudel lui-même, se forme rapidement celle que Jean-Marie Schaeffer appellerait une « classe généalogique[20] » : selon Thibaudet, la forme du « verset claudélien » est reprise sans grande variation par de jeunes écrivains tels que Montherlant et Drieu la Rochelle, et surtout par des écrivains catholiques[21]. Ainsi le terme de verset sera-t-il employé par la critique pour décrire la forme utilisée par un autre dramaturge et poète, Charles Péguy, qui, en plus d'être une figure de proue des intellectuels nationalistes et catholiques, construit son œuvre autour de thèmes liturgiques et va jusqu'à exhumer la forme médiévale du mystère. Toutefois, Péguy n'emploie pas plus que Claudel le terme de « verset » : pour désigner ses œuvres, il parle plus volontiers de vers libre ou de « prose musicale », dans la continuité de Baudelaire[22]. En 1911, en même temps que paraît *Le Porche du mystère de la deuxième* vertu de Péguy, paraît *Éloges*, le premier recueil de Saint-John Perse, le seul poète qui semble s'accommoder de la dénomination du verset, au point d'employer le terme dans une lettre à Jean Paulhan en 1945 et dans le chant liminaire de *Vents*[23]. En dehors de l'influence que Claudel exerça sur la vie et l'écriture de Perse, cette acceptation de la dénomination peut paraître paradoxale dans la mesure où ce dernier est amené à renouveler profondément le verset d'un point de vue tant typographique que rythmique et spirituel : le verset persien s'étale parfois sur plusieurs pages jusqu'à se confondre avec la prose poétique et il préfère au rythme cadencé claudélien un système d'isosyllabisme qui apparaît comme une métrique déguisée ; enfin, par-delà ces aspects formels, Perse parvient à séparer le verset de sa référence biblique. Certes, son discours de Stockholm en 1960 suffit à montrer à quel

[19] Voir Didier Alexandre, « Le poète et la croix : liturgie mimétique et liturgie figurale chez Paul Claudel », dans Martine Bercot et Catherine Mayaux (dir.), *Poésie et liturgie : XIX^e^-XX^e^ siècles*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2006, p. 115-116.
[20] Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 173 et suiv.
[21] Voir Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française…*, *op. cit*., p. 555.
[22] Voir Michel Murat, « La forme du *Porche du mystère de la vertu* », *L'Amitié Charles Péguy*, n° 98, 2002, p. 138.
[23] Voir Carla den Bergh, *Le Verset dans la poésie française…*, *op. cit*., p. 532-532. « Et qui couraient à leur office sur nos plus grands versets d'athlètes, de poètes », Saint-John Perse, *Vents* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1993, p. 11.

point la poésie est pour lui investie d'un rôle sacré — « De l'exigence poétique, exigence spirituelle, sont nées les religions elles-mêmes, et par la grâce poétique, l'étincelle du divin vit à jamais dans le silex humain. Quand les mythologies s'effondrent, c'est dans la poésie que trouve refuge le divin ; peut-être même son relais[24] » —, mais, comme l'affirme Éléonore Coma, « Saint-John Perse, tout au long de son œuvre, construit l'image d'un poète volontiers *panthéiste* et *agnostique*[25] » : dès lors, son idéal sacré relève moins de la liturgie que d'une « dynamique sacrée » qui, oscillant entre l'extase et l'effroi, rappelle ce que Rudolf Otto appelait le numineux.

Bien que cavalier, cet examen du verset, qui tente de relier l'étymologie et la polysémie du mot aux pratiques de trois des premiers poètes qui se sont illustrés, bon gré mal gré, dans l'emploi de cette forme[26], nous permet d'identifier ses deux éléments constitutifs — le chant et le rythme d'une part, la liturgie et le sacré de l'autre –, mais aussi de percevoir que ces éléments ont rapidement été investis par chaque poète d'une manière qui lui était propre, laissant ainsi une certaine marge de manœuvre à Senghor. Ces éléments constitutifs sont, bien sûr, très flous et ne relèvent guère de ces critères formels, par ailleurs très variables, comme nous le verrons, qu'un spécialiste de versification se doit d'examiner s'il souhaite définir le verset, quitte à le considérer comme une variante du vers libre. Or, quand on souhaite comprendre en quoi une forme poétique ou un genre littéraire peut intervenir dans le positionnement d'un auteur dans le champ littéraire, il faut considérer qu'en termes d'effet les éléments constitutifs, aussi imprécis soient-ils, semblent primer sur les critères formels en ce qu'ils sont plus visibles. Par conséquent, peu importe que le verset existe, que Claudel ait récusé cette dénomination ou que les formes biblique, claudélienne, persienne et senghorienne diffèrent largement entre elles, Senghor « choisit le verset » pour produire un effet pragmatique qui repose davantage sur une impression. Notre point de départ rejoint ainsi la conclusion à laquelle parvient Carla Van den Bergh dans son étude, très technique par ailleurs, du verset senghorien :

> [L]e terme de verset pour Senghor est moins un terme technique stylistique qu'un terme axiologique. Ce qu'il retrouve de commun chez Claudel et Saint-John Perse, c'est un souffle de l'éloge, dont les moyens sont secondaires. Il s'agit donc bien de renvoyer à cette qualité épidictique, liturgique de la parole qui célèbre le monde tel qu'il est[27].

---

[24] Saint-John Perse, « Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 445.
[25] Éléonore Coma, « Saint-John Perse et le sacré », dans Agnès L'hermitte et Élisabeth Magne, *L'imaginaire du sacré*, Pessac, PUB, coll. « Eidôlon », 2016, p. 51-57.
[26] Nous n'avons pas mentionné Victor Segalen car Senghor n'y fait guère référence.
[27] Carla den Bergh, *Le Verset dans la poésie française…*, *op. cit*., p. 709.

Si ces remarques constituent notre point de départ, c'est parce que Senghor lui-même semble faire son entrée en littérature sous le signe du verset en donnant cette indication métapoétique dans « Que m'accompagnent kôras et balafong », le poème le plus important de *Chants d'ombre*, son premier recueil publié :

> Mais s'il faut choisir à l'heure de l'épreuve
> J'ai choisi le verset des fleuves, des vents et des forêts
> L'assonance des plaines et des rivières, choisi le rythme de sang de mon corps dépouillé
> Choisi la trémulsion des balafongs et l'accord et l'accord des cordes et des cuivres qui semble faux, choisi le
> Swing le swing oui le swing ! (*CO*, p. 33-34).

En écrivant cela, Senghor s'inscrit aussi bien dans un héritage biblique que dans la lignée de ces poètes français qu'une certaine doxa critique considérait, à tort ou à raison, comme des auteurs de versets, une double filiation qui sera rapidement explicitée par Andrée Patri dans la notice de l'*Anthologie* de 1948 et reprise souvent par la suite :

> Avec *Chants d'ombre*, dont la forme épouse spontanément celle du verset claudélien ou biblique, où la confession personnelle s'unit intimement à la revendication collective, Senghor s'est classé d'emblée au rang des meilleurs poètes d'aujourd'hui, et il a pu le faire, sans cesser, un seul instant, d'être fidèle à lui-même et aux siens[28].

Toutefois, dans son paratexte, Senghor complexifie son rapport avec la classe généalogique à laquelle il appartient en renversant partiellement le rapport entre l'hypertexte et l'hypotexte. Il est vrai qu'il n'a de cesse d'affirmer l'influence radicale que Claudel et Péguy ont eue sur son œuvre et sur le groupe de la Négritude :

> Il y a mieux, quand Césaire et nous avons, avec Alioune Diop et Léon-Gontran Damas, lancé le mouvement de la Négritude, nous ne jurions plus que par Paul Claudel et Charles Péguy. Mieux, nous les avions négrifiés en les représentant comme les modèles des « Poètes nègres » que nous voulions être. Vraiment, nous ne croyions pas si bien dire[29].

Tandis qu'il décrit en ces termes sa découverte de Saint-John Perse :

> Ce fut donc une *révélation* : la révélation de ce que je rêvais d'écrire pour traduire, en français et dans notre *situation*, le ton des poèmes du *Royaume d'enfance*… Le ton des grandes poésies antiques : celles de l'Égypte, de l'Inde, d'Israël, de la Grèce. Et, d'abord, de l'ancien *Royaume du Sine* (*L1*, p. 334).

Sous la plume de Senghor, les trois poètes se trouvent « négrifiés » : cela signifie qu'il ne se limite pas à indiquer une filiation intellectuelle et stylistique, mais qu'il leur prête une intention qui n'était pas nécessairement la leur. Par conséquent, dans sa démarche, non

[28] André Patri, « Léopold Sédar Senghor », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*…, *op. cit*., p. 148.
[29] Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois…*, *op. cit*., p. 210.

seulement ces poètes peuvent-ils permettre de comprendre une partie de la poétique de Senghor et du mouvement de la Négritude, la Négritude en tant que philosophie peut, en retour, expliquer la poétique de ces poètes français, que Senghor considère comme représentatifs de la « Révolution de 1889 », c'est-à-dire ce moment où, grâce à la philosophie bergsonienne et au nouveau lyrisme claudélien, l'Occident aurait mis en cause son rationalisme au profit d'un rapport intuitif au monde :

> Ici et là, c'étaient les premières réactions majeures et convaincantes au Cogito, ergo sum : aussi bien au rationalisme discursif qu'au positivisme matérialiste. Dès sa première pièce, Claudel animait le drame français de ce souffle lyrique, poétique, par lequel il aspirait à l'absolu. Quant à Bergson, remontant jusqu'aux sources spiritualistes de la philosophie grecque, à la *théôria*, il a redonné sa place à la raison intuitive, comme c'était le cas en Égypte, en Afrique, où l'avait retrouvée Platon[30].

De la sorte, l'humanisme occidental postérieur à 1889 serait moderne parce qu'il aurait renoué avec l'intuition originairement « nègre », tandis que la Négritude serait « un humanisme du XX^e^ siècle » (*L3*, p. 69-79) puisqu'elle épouse les mêmes instances que l'humanisme occidental. Dès lors, l'emploi du verset n'apparaît pas comme une simple reprise de Claudel, Péguy et Saint-John Perse de la part de Senghor, mais comme la forme poétique la plus apte à traduire une vision du monde que la Négritude et la modernité auraient en commun[31].

1.3. Afficher le chant et le sacré

De manière quelque peu paradoxale, la modernité senghorienne s'avère à bien des égards antimoderne en ce qu'elle repose, pour les Occidentaux comme pour les Négro-Africains, sur un retour aux sources. L'emploi même de la forme poétique du verset moderne, revendiqué comme tel, s'inscrit dans cette dynamique en raison de son ascendance biblique — quoique discutable d'un point de vue formel — et des deux sémantismes que le mot véhicule en diachronie et en synchronie[32]. Le chant renvoie, en effet, à une culture orale qui précède l'avènement de l'écriture à l'échelle de l'histoire de l'humanité, mais il renvoie également à une pratique vocale de la parole qui suppose la simultanéité de l'inspiration, de

---

[30] *Idem*.

[31] « Vous savez qu'en poésie, cherchant la poésie la plus adaptée à mon tempérament négro-africain, j'ai découvert, avec joie, Claudel, Péguy, Saint-John Perse », confie Senghor à Mohamed Aziza : Léopold Sédar Senghor, *La Poésie de l'action…*, *op. cit*., p. 354. Voir également : Fernando Lambert, « Léopold Sédar Senghor et ses modèles », dans Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.), *Léopold Sédar Senghor : Africanité – Universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », 2002, p. 136.

[32] Au sujet du rapport entre le verset et l'ambition d'un retour aux origines, notamment chez Senghor, voir Nelson Charest, « L'ouverture du verset », *Études littéraires*, Vol. 39, n° 1, « Le verset moderne » (Nelson Charest, dir.), 2007, p. 136.

la production et de la réception, par opposition à la temporalité différée de l'écrit ; de même, le sentiment du sacré relève d'un rapport au monde qui précède le rationalisme, à l'échelle de l'Humanité, ou qui le transcende, à l'échelle de l'individu. Comme le montre l'extrait de « Que m'accompagnent kôras et balafong » cité ci-dessus, la notion qui relie ces deux aspects du verset, à l'instar du souffle chez Claudel, est le rythme : celui de la création, du battement du cœur, du tam-tam et, bien sûr, du poème.

De fait, Senghor n'a de cesse de théoriser le rythme dans ses écrits en le rattachant à l'aspect musical et à la dimension sacrée : « Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transmue le cuivre en or, la parole en *Verbe* » (*L1*, p. 221). Il est vrai que ces propos théoriques correspondent à une recherche rythmique effective à l'intérieur des poèmes. Néanmoins, au-delà de ce qu'il écrit dans son paratexte ou de ce qu'il réalise dans les textes, le poète énonce clairement son rapport au chant et au sacré afin que son positionnement soit aussi explicite que possible aux yeux des lecteurs, des critiques et des autres écrivains : en ce sens, certaines indications péritextuelles jouent un rôle fondamental dans l'explicitation du positionnement.

Sur les 27 titres et intertitres de *Chants d'ombre* (1945), on peut repérer six références aux domaines de la musique et du sacré : « chant(s) », deux occurrences ; « prière », « totem », « kôras et balafong », « Enfant prodigue », une occurrence, mais également deux indications génériques et instrumentales : « guimm pour trois kôras et un balafong » (*CO*, p. 32) et « guimm pour une kôra » (*CO*, p. 45). Sur les 23 titres et intertitres d'*Hosties noires* (1948), on relève quatre références — « prière », deux occurrences ; « hosties » et « chant », une occurrence –, mais les indications instrumentales s'élèvent désormais à quatre : « guimm pour deux kôras » (*HN*, p. 139 et p. 149), « pour un tama » (*HN*, p. 157) et « pour grandes orgues » (*HN*, p. 166). Le cas du troisième recueil, *Éthiopiques* (1956), est plus complexe, car c'est le seul titre qui ne fait pas ouvertement référence au chant ou au sacré ; or Senghor avouera ceci à Mohamed Aziza :

> Bien sûr, ma carrière politique a influencé mon œuvre littéraire du point de vue des thèmes. J'ai eu une vision des problèmes beaucoup moins individualiste, plus collective, plus communautaire. C'est, au demeurant, ce qu'indique le titre d'*Éthiopiques*. En le choisissant, je songeais aux *Olympiques*, aux *Pythiques*, aux *Isthmiques* de Pindare. Les *Éthiopiques*, du *aithiops*, "noir", ce sont en somme, des poèmes qui s'inspirent de la négritude[33].

[33] Léopold Sédar Senghor, *La Poésie de l'action…*, *op. cit*., p. 136-137.

Plus qu'aux *Éthiopiques* d'Héliodore d'Émèse, roman grec dont la popularité s'était atténuée depuis l'âge classique, Senghor choisit son titre en pensant aux odes de Pindare. Bien sûr, nous pouvons comprendre cette référence par le biais de l'analogie entre les jeux panhelléniques d'Olympie, Delphes et Corinthe et la prise de conscience panafricaine que le poète veut susciter dans ce recueil dont le titre renvoie, étymologiquement et anthropologiquement, au berceau de la culture négro-africaine. Néanmoins, Pindare est aussi l'un des poètes lyriques grecs les plus célèbres, connu pour avoir conféré une dimension religieuse à l'hymne triomphal pour l'athlète vainqueur — l'épinicie n'est pas sans rappeler, par ailleurs, les chants gymniques de Marône Ndiaye —, ainsi que pour avoir réalisé une synthèse entre l'art poétique et l'art musical[34]. Enfin, Pindare apparaît comme l'une des sources d'inspiration du verset de Claudel, avec la Bible et Shakespeare, et de Saint-John Perse, qui à l'âge de vingt ans avait commencé à traduire les *Pythiques*[35]. En ce qui concerne les titres des sections et des poèmes, on compte une seule référence religieuse — « *Lætare Jerusalem* » (*E*, p. 266) — et une seule référence au chant : apparemment anodin, « *D'autres chants…* » (*E*, p. 263) est néanmoins le titre d'une section qui comprend huit poèmes et l'emploi du déterminant indéfini « autre » présuppose linguistiquement que les poèmes précédents du recueil relèvent aussi du chant, malgré la forme dramatique de « Chaka » ou la fiction épistolaire des six « Épîtres à la Princesse ». En effet, dans leur péritexte, cinq des sept poèmes de la première section sans titre du recueil — à savoir « Congo », « Le Kaya-Magan », « Messages », « Teddungal » et « L'Absente » — reçoivent la catégorisation générique de *guimm*, que Senghor définira ainsi dans son *Lexique* : « chant, poème. Mot qui vient du *sérère gim*, "chant", poème. C'est la traduction exacte du grec *ôdê*[36] ». De plus, les références au sacré et à la musique diminuent dans les titres, mais les indications instrumentales deviennent systématiques, accompagnent désormais chaque poème et se diversifient[37]. Enfin, le titre du dernier recueil, *Nocturnes* (1961), réunit la liturgie et le chant

[34] Sur le rôle sacré de la poésie et de la musique, voir Jean Defradas, « La religion de Pindare », *Revue des Études grecques*, t. 70, f. 329-330, 1957, p. 132 et suiv.
[35] Voir Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français* [1925], dans *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 13 ; Colette Camelin, « Saint-John Perse lecteur de Pindare », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 91, n° 4-5, 1991, p. 591-611.
[36] Précisons que cette catégorisation générique avait déjà été employée deux fois dans *Chants d'ombre* (« Que m'accompagnent kôras et balafong » et « Le retour de l'Enfant prodigue ») et dans *Hosties noires* (« À l'appel de la race de Saba » et « Prière des Tirailleurs sénégalais »), mais qu'il ne sera plus employé dans *Chants pour Naëtt* (1949), ni dans *Nocturnes*. Par conséquent, le mot ne figure pas dans les premières versions du Lexique, mais seulement à partir de la version de 1984. Voir Léopold Sédar Senghor, *Lexique*, dans *PC*, p. 890.
[37] Au sujet de l'évolution des indications instrumentales, voir Robert Jouanny, *Les Voies du lyrisme dans les « Poèmes » de Léopold Sédar Senghor : étude critique suivie d'un lexique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1986, p. 128 et suiv.

en ce qu'il renvoie à une partie de l'office de nuit qui se compose de Psaumes avec lectures et répons, ainsi qu'à une composition musicale typique de l'époque romantique. À l'exception des cinq élégies finales, les autres textes sont classés sous le titre générique de « chant » : « Chants pour Signare » qui compte 21 poèmes et « Chant de l'initié » qui en compte trois. Aussi, à l'exception de quatre élégies, chaque poème comporte une indication instrumentale.

Les nombreuses références au chant et au sacré, que Senghor énonce dans les péritextes ainsi que dans les textes, constituent sans doute une manière d'inscrire sa pratique poétique dans la classe doublement généalogique du verset, qui le relie aussi bien aux Écritures qu'à Claudel, Péguy et Saint-John Perse. Toutefois, en même temps qu'elles permettent d'identifier une filiation, ces références constituent un lieu de différenciation du poète sénégalais et soulèvent des enjeux tantôt esthétiques tantôt identitaires. Les indications instrumentales, qui deviennent presque systématiques dans *Éthiopiques* et *Nocturnes*, témoignent de la manière la plus évidente du souhait de Senghor d'« africaniser » le verset, car elles concernent pour la plupart des instruments traditionnels. Ponctuellement, ces indications sortent de la tradition africaine et révèlent deux aspects de la pensée senghorienne : d'une part, l'idée d'une nature négro-africaine qui caractériserait aussi bien les Africains que les Afrodescendants des Antilles et des États-Unis, ce qui explique les deux références à l'« orchestre jazz » (*E*, p. 239 ; *N*, p. 342) ; de l'autre, l'idée du métissage des cultures, qui découle de son parcours biographique et qui justifie la référence à des instruments de musique occidentaux, soit seuls — « grandes orgues » (*HN*, p. 166) et « flûtes d'orgue » (*E*, p. 267) — soit avec un instrument traditionnel — « orgue, et tam-tam au loin » (*E*, p. 266) et « clarinettes et balafong » (*N*, p. 347). En ce qui concerne le sacré, la situation de Senghor est complexe car, s'il grandit, enfant, dans un milieu foncièrement animiste, à l'adolescence, il se convertit au catholicisme et, adulte, il devient le président d'un peuple très majoritairement musulman. Sans hésiter à affirmer sa foi, tout au long de son œuvre, Senghor cherche à exprimer un sentiment du sacré qui traduit le syncrétisme religieux des peuples ouest-africains, notamment du peuple sérère, et qui va jusqu'à puiser dans le polythéisme égyptien[38] :

[38] Pour l'instant, nous parlons du sacré au sens étroit de la religion voire de la liturgie. À l'instar du sacré de Saint-John Perse, le sacré se Senghor atténue la distinction avec le profane. Voir Boubacar Camara, « La poïetique de l'élan mystique chez Léopold Sédar Senghor », dans Jean-François Durand (dir.), *L'Écriture et le sacré : Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Montpellier, PULM, coll. « Collection des littératures », 2002, p. 59-78 ; Gabrielle Saïd, « Forme poétique et voix liturgiques dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie*

Mot	Occurrences	Œuvre (occurrences)
Seigneur	38	*CO* (7) ; *HN* (20) ; *E* (3) ; *N* (8)
Dieu	50	*CO* (5) ; *HN* (9) ; *E* (12) ; *N* (10)
Bonne Nouvelle	8	*CO* (1) ; *HN* (1) ; *E* (5) ; *N* (1)
Dieux	8	*CO* (1) ; *HN* (3) ; *E* (2) ; *N* (1)
Esprits	10	*CO* (4) ; *HN* (2) ; *E* (2) ; *N* (2)
Ancêtres	11	*CO* (3) ; *HN* (3) ; *E* (4), *N* (1)
Sacré	6	*HN* (1) ; *N* (5)
Divin	4	*CO* (1) ; *E* (1) ; *N* (2)
Catholique	5	*CO* (1) ; *HN* (5)

Dans son ensemble, le relevé des occurrences ne montre pas de variations considérables dans la présence du sacré dans la poésie senghorienne : la religion chrétienne et le culte des ancêtres sont représentés dans une proportion constante tout au long de son œuvre. Un seul terme fait exception : l'adjectif « catholique ». Dans ses deux premiers recueils, Senghor ne l'emploie pas dans son sens courant, mais il le remotive poétiquement en s'appuyant sur le sens étymologique d'« universel », ce qui permet des associations assez inédites comme « le festin catholique » (*HN*, p. 137), voire oxymoriques comme « la Marseillaise catholique » (*HN*, p. 143). Pourtant, il ne s'agit pas simplement de remplacer « catholique » par « universel », adjectif qui n'apparaît d'ailleurs que deux fois et seulement dans la postface d'*Éthiopiques* : si Senghor l'entend au sens laïc de l'étymon grec, le sens religieux reste dans la mesure où, pour reprendre le cas de la Marseillaise, les valeurs révolutionnaires de « liberté, égalité, fraternité » se trouvent associées au message du Christ. Ainsi, d'après Robert Jouanny, le traitement de cet adjectif « est caractéristique de ce besoin d'enrichir la langue du poème par une sorte de "métissage", ambigu comme tout métissage[39] ». Une telle remotivation frôle néanmoins l'idiotisme et risque fort de ne pas être perçue par une partie importante du lectorat, l'ambiguïté restant par ailleurs douteuse aussi bien pour les lecteurs de gauche que pour les lecteurs musulmans : dès lors, il n'est pas étonnant de constater que

nègre et malgache d'expression française », dans Martine Bercot et Catherine Mayaux (dir.), *Poésie et liturgie : XIXe-XXe siècles*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2006, p. 227-244.

[39] Robert Jouanny, *Les Voies du lyrisme…*, *op. cit*., p. 81-82.

le mot, pourtant si investi par le poète, disparaisse dans les recueils composés après le début de son activité politique[40].

S'il est vrai que Senghor souhaite manifestement s'inscrire dans la forme poétique du verset, il souhaite par la même occasion se l'approprier, ce qui revient souvent à l'« africaniser » : deux remarques s'imposent, néanmoins, au sujet de cette africanisation du verset. D'une part, il nous semble qu'elle ne soit pas réalisée avec une intention polémique, comme l'affirme Alioune Sow, pour « bouscule[r] les stéréotypes poétiques occidentaux » ou « pour aller à l'encontre des canons poétiques occidentaux[41] » : les références aux chants et aux instruments africains, tout comme les références aux griots et aux dyâlis, permettent plutôt de déterritorialiser un élément constitutif du verset moderne que les poètes français avaient pu exploiter à leur manière. De l'autre, s'il est vrai que l'africanisation du verset est un enjeu identitaire qui repose sur un principe de différenciation de la forme par rapport à certains modèles occidentaux, il ne faudrait pas confondre, trop hâtivement, différenciation et singularisation : la disparition de l'adjectif « catholique » montre, en effet, que pour « africaniser » son écriture en termes de positionnement, Senghor doit atténuer la référence à un aspect de son identité religieuse et sacrifier un mot important de son lexique poétique.

2. Une question de typographie

On l'a vu, le chant et le sacré constituent deux critères définitionnels du verset, ou du moins deux critères par rapport auxquels Senghor définit sa pratique du verset. Il y a néanmoins deux limites : d'une part, l'œuvre poétique senghorienne, tout comme celle d'autres poètes qui composent des versets, ne relève pas tout entière de ces deux critères ; de l'autre, ceux-ci ne sont pas propres au verset moderne, puisque la poésie religieuse et la lyrique musicale existaient bien avant la fin du XIX^e^ siècle. Pour parvenir à une définition du verset moderne, il faut ajouter à ces critères thématiques des critères formels et techniques qui, toutefois, ne s'avéreront pas nécessairement plus stables que les premiers : le premier de ces critères est sans doute la typographie. Il s'agit de comprendre comment le texte se distribue sur la page d'un point de vue visuel, autrement dit comment le poète gère le blanc :

[40] *Hosties noires* ne paraît qu'en 1948, mais le recueil est prêt depuis 1945 et Senghor souhaite qu'il soit publié à peine quelques mois après *Chants d'ombre*.
[41] Alioune Sow, « Le "verset des fleuves" de Léopold Sédar Senghor : héritage culturel ou négation d'une forme poétique occidentale ? », *Études littéraires africaines*, n° 50, « Formes fixes et identités noires » (Pierre Leroux et Thomas Vuong, dir.), 2020, p. 80 et 86.

« Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc. Avant le mot une certaine intensité, qualité et proportion de tension spirituelle[42] », écrit Claudel. Avant d'examiner la manière dont le blanc intervient dans l'énonciation et la syntaxe du poème, deux aspects visuels doivent être examinés : la mise en page et la longueur du verset.

2.1. La mise en page

La critique s'accorde à dire que, d'un point de vue formel, le verset emprunte tantôt à la poésie tantôt à la prose tout en se différenciant de l'une et de l'autre. D'après Gérard Dessons, l'un des traits par lesquels il se différencie de la poésie, et en particulier du vers libre, est l'alinéa : « La définition du verset est donc d'ordre typographique *et* rythmique. Typographiquement, le verset est marqué par le retrait d'alinéa ; en cela, il ne se distingue pas du paragraphe. Mais le verset n'est pas le paragraphe de la poésie[43] ». Or, si l'on compare des échantillons de Claudel, Péguy, Saint-John Perse et Senghor, on s'aperçoit que cette gestion de l'alinéa n'est pas tout à fait partagée. Voici quatre incipits où nous adaptons notre mise en page à celle des éditions de poche :

[1] Les Neuf Muses, et au milieu Terpsichore !
Je te reconnais, Ménade ! Je te reconnais, Sibylle !
Je n'attends avec ta main point de coupe ou ton sein même
Convulsivement dans tes ongles, Cuméenne dans le tourbillon des feuilles dorées ![44]

[2] La foi ça ne m'étonne pas.
Ça n'est pas étonnant.
J'éclate tellement dans ma création.
Dans le soleil et dans la lune et dans les étoiles.
Dans toutes mes créatures.
Dans les astres du firmament et dans les poissons de la mer[45].

[3] *J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de mulet,*

[42] Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, *op. cit*., p. 7.
[43] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2005 [1991], p. 105.
[44] Paul Claudel, « Les Muses » (Première Ode), *Cinq grandes Odes* [1911] suivies d'un *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* et *La Cantate à trois voix*, éd. Jean Grosjean, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1992, p. 17.
[45] Charles Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* [1911], éd. Jean Bastaire, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994, p. 17.

J'ai un chapeau en moelle de sureau
couvert de toile blanche[46].

[4] C'est Dimanche.
J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre.
De ma tour de verre qu'habitent les migraines, les Ancêtres impatients
Je contemple toits et collines dans la brume
Dans la paix – les cheminées sont graves et nues[47].

Le retrait de la première ligne et l'alignement à la marge gauche pour les lignes suivantes constituent des éléments de la mise en page que choisit Paul Claudel [1] et qu'adopte également Saint-John Perse [3], ce dernier se rapprochant encore plus du paragraphe et de la prose par la forme compacte de certains versets dont le statut poétique peut être parfois mis en doute[48]. Par ailleurs, comme le remarque Ildikó Szilagyi, certains auteurs de versets choisissent une mise en page spéculaire, où le verset débute à la marge gauche, conformément à l'usage poétique, tandis que les lignes suivantes se trouvent en retrait[49] : c'est la mise en page qu'avait déjà adoptée Charles Péguy [2] et qu'adopte aussi Senghor [4] dès son premier recueil. Plutôt que le retrait de l'alinéa, ce qui diffère de l'usage poétique chez ces quatre poètes, c'est la gestion de la marge : le dépassement de la première ligne n'est pas aligné à droite et précédé d'un crochet ouvrant, mais simplement justifié. On ne peut plus conventionnelle en prose, en poésie, la justification du texte n'est pas tout à fait propre au verset, puisqu'on la retrouve chez nombre d'auteurs de « vers libres longs ».

Un autre élément typographique par lequel on peut essayer de décrire les usages du verset est l'emploi de la majuscule : conformément aux conventions poétiques, Claudel [1], Péguy [2] et Senghor [4] commencent chaque verset par une majuscule, indépendamment de la présence d'un signe de ponctuation forte (point, point d'exclamation, point d'interrogation ou points de suspension) à la fin du verset précédent[50]. Ce n'est pas le cas, en revanche, de Saint-John Perse [3] qui peut commencer ses versets par une minuscule

[46] Saint-John Perse, « Écrit sur la porte », *Éloges* [1911] suivi de *La Gloire des Rois*, *Anabase* et *Exil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1992, p. 10.
[47] Léopold Sédar Senghor, « In memoriam », *Chants d'ombre* [1945], dans *Œuvre poétique*, *op. cit*., p. 11 (*CO*, p. 11).
[48] Voir Ildikó Szilagyi, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », *Études littéraires*, Vol. 39, n° 1, « Le verset moderne » (Nelson Charest, dir.), 2007, p. 95.
[49] *Idem*.
[50] Cela écarte le verset de la prose car, à l'exception de certaines licences contemporaines, tout paragraphe de prose est censé se terminer sur un signe de ponctuation forte, qui, à l'exception de l'aposiopèse, coïncide avec la fin de la phrase. Le cas de Péguy est particulier, car il ponctue chaque fin de verset bien qu'il ne coïncide pas avec une fin de phrase, ce qui crée, selon M. Murat, un effet de signature : voir Michel Murat, « La forme du *Porche du mystère de la vertu* », *art. cit*., p. 140.

même si le verset précédent ne comporte pas un signe de ponctuation forte, comme le font par ailleurs nombre de poètes du XX^e^ siècle. En effet, si l'on considère les poètes de l'*Anthologie* de 1948, on constate que, en plus de Senghor, seulement cinq poètes se conforment à l'usage poétique de la majuscule (Gilbert Gratian, Étienne Léro, Paul Niger, Léon Laleau et David Diop), tandis que dix poètes, et parmi eux les plus connus, peuvent commencer un vers avec une minuscule : Léon-Gontran Damas, Aimé Césaire, Guy Tirolien, Jacques Roumain, Jean-F. Brière, René Bélance, Birago Diop, Jean-Joseph Rabéarivelo, Jacques Rabémananjara et Flavien Ranaivo.

Sans doute le verset est-il une forme poétique qui en raison de la longueur et de la justification du texte se différencie de la poésie et se rapproche de la prose. Néanmoins, en considérant les deux critères de la gestion des marges et de la majuscule, nous pouvons conclure que Senghor choisit un type de mise en page qui se conforme aux usages traditionnels de la poésie. Ainsi, contrairement aux formats qu'adoptent par exemple Saint-John Perse, Max Jacob, Paul Éluard ou Aimé Césaire, d'un point de vue typographique, l'ambiguïté entre prose et poésie est somme toute limitée dans les versets de Senghor. En d'autres termes, s'il choisit la forme poétique du verset moderne, dont on connaît la souplesse et que l'on considère comme inclassable, Senghor ne tient pas moins à ce que la nature résolument (et visuellement) poétique de ses textes ne soit pas mise en doute. Enfin, la mise en page qu'adopte le poète contribue à créer un « effet de signature » : son format ressemble à ceux de Claudel, Péguy et Saint-John Perse, mais s'en différencie aussi par quelques traits[51] ; ce format apparaît, de plus, depuis *Chants d'ombre* et restera inchangé tout au long de son œuvre poétique. À défaut d'être un mètre régulier comme l'alexandrin ou une forme fixe comme le sonnet, la régularité de cette mise en page permet d'identifier un « verset senghorien », comme on avait identifié un « verset claudélien », c'est-à-dire de reconnaître un auteur au format de ses textes.

2.2. La longueur et la recherche de l'isolinéarité

Un autre élément qui a trait à la typographie et à travers lequel Senghor semble réaliser un « effet de signature » est la longueur. Il s'agit sans doute du critère définitionnel du verset le plus partagé par les poètes comme par les critiques : « Le mot "verset" […] s'utilise depuis le début du XX^e^ siècle pour parler d'un segment typographique plus long que

[51] La mise en page de Senghor n'est pas unique pour autant : elle est identique à celle qu'emploie Jules Supervielle dans certains poèmes de *Gravitations* (1925).

le vers, qui obéit comme ce dernier au principe du retour à la ligne[52] ». Néanmoins, s'il est vrai que les auteurs de versets dépassent souvent la ligne, ils ne le font pas toujours ; de même, dans un cadre de libération du vers, les vers-libristes peuvent parfois composer des « vers libres longs » qui dépassent la ligne sans s'aligner nécessairement à droite. De ce fait, Gérard Dessons refuse ce critère définitionnel : « N'étant pas tenu au retour à la ligne, le verset n'a pas la longueur comme paramètre distinctif. Il peut donc être égal, supérieur, ou inférieur à la ligne[53] ». Ainsi préfère-t-il faire reposer la définition du verset sur un principe rythmique-accentuel[54], mais celui-ci ne nous semble ni plus facile à déterminer ni plus spécifique au verset qu'au vers libre, voire au poème en prose et à la prose poétique.

Il est vrai, toutefois, que la longueur est un paramètre variable : d'une part, on peut tout à fait repérer des versets unilinéaires ; de l'autre, la ligne ne peut pas constituer un critère mathématique, à l'instar du décompte syllabique, puisque son occupation et son dépassement dépendent de plusieurs facteurs typographiques (police, caractère, marges, espaces, interlettrage, crénage…) qui peuvent bien sûr varier d'une édition à l'autre. Prenons ce verset unilinéaire de Claudel :

> Ô observatrice, ô guide, ô inscriptrice de notre ombre ![55]

Il est constitué de 56 caractères (espaces comprises), mais il tient sur une ligne, malgré le retrait d'alinéa, dans la collection de poche de Gallimard. Prenons, en revanche, ce verset de Senghor :

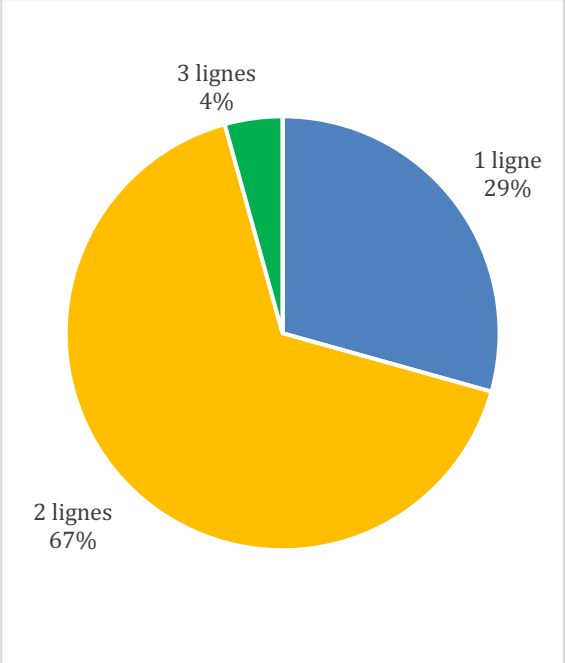
> Des griffes paraphent d'éclairs son dos de nuages houleux[56]

Même sans le retrait d'alinéa, et bien qu'il ne comporte que 57 caractères, ce verset dépasse la ligne dans l'édition originale d'*Éthiopiques* de 1956 et dans l'*Œuvre poétique* de 1990 : il n'occupe, en revanche, qu'une seule ligne dans l'*Anthologie* de 1948, dans les *Poèmes* de 1964 et dans la *Poésie complète* de 2007. En dépit de ces fluctuations éditoriales, il nous semble que nous pouvons tout de même conserver la ligne comme unité de mesure de la longueur des versets et qu'elle nous permet d'avoir un ordre de grandeur des longueurs les plus utilisées par un poète : la ligne reste ainsi préférable à la notion typographique de

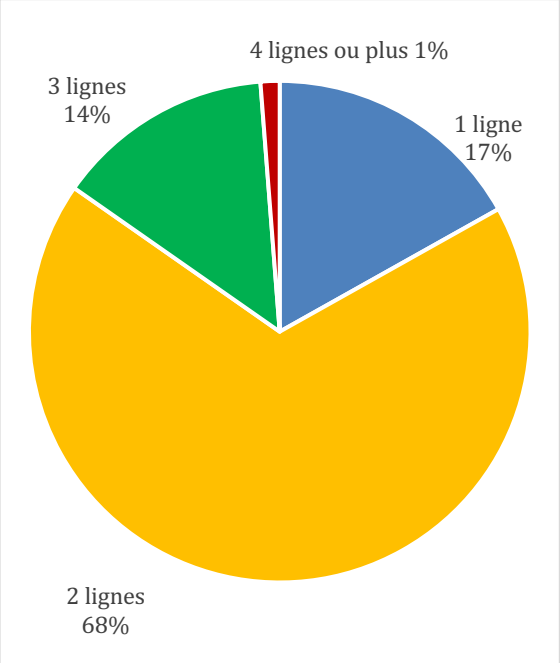
[52] Brigitte Buffard-Moret, *Précis de versification : avec exercices corrigés et supplément sur la chanson populaire française*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2018 [2001], p. 63.
[53] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit*., p. 105.
[54] *Ibid*., p. 106.
[55] Paul Claudel, « Les Muses » (Première Ode), *Cinq grandes Odes*, *op. cit*, p. 23.
[56] Léopold Sédar Senghor, « L'homme et la bête », *Éthiopiques*, Paris, Seuil, 1956, p. 8 ; ainsi que dans *Œuvre poétique*, *op. cit*., p. 104 (*E*, p. 225).

nombre de caractères, qui ne peut pas être perçu immédiatement par l'œil du lecteur, ainsi qu'à la notion métrique de syllabe, imperceptible pour l'auditeur ou l'oreille interne du lecteur au-delà d'un certain nombre de syllabes. Enfin, l'alternance qui se crée entre la ligne et le blanc fait apparaître un véritable rythme visuel, comme l'appelle Ildikó Szilagyi[57], qui s'ajoute aux phénomènes de rythme auditif : au demeurant, bien que Senghor n'ait de cesse de se qualifier avant tout d'« auditif », cette dimension visuelle du rythme n'est pas sans rappeler sa propre théorie du rythme qui, dans son texte fondateur « Ce que l'homme noir apporte » de 1939, a été élaborée à partir de la sculpture africaine[58].

Nous avons répertorié 2.586 versets dans *Chants d'ombre*, *Hosties noires*, *Éthiopiques* et *Nocturnes* à partir de l'*Œuvre poétique* de 1990, qui constitue l'édition définitive de l'œuvre poétique senghorienne et dont le format de mise en page se trouve à mi-chemin entre les éditions originales de chaque recueil, où la ligne contient moins de caractères, et l'édition des *Poèmes* de 1964 ou de l'édition posthume de la *Poésie complète* de 2007, où la ligne contient en revanche plus de caractères :



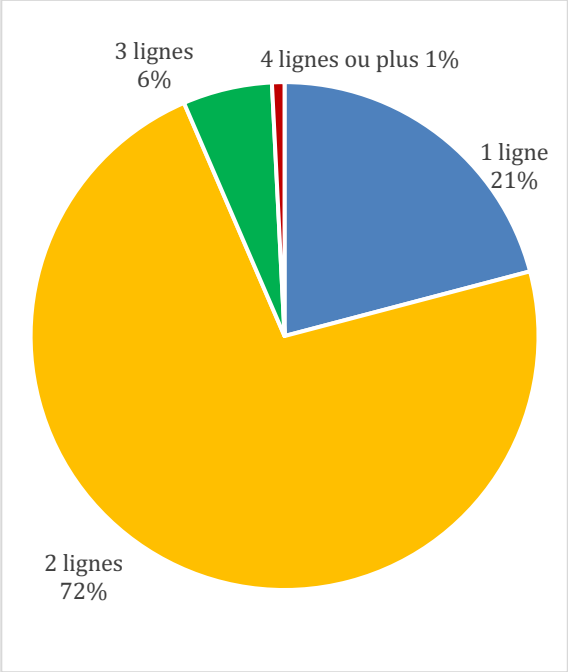
Graphique 1 : Répartition des versets dans *Chants d'ombre* (1945).



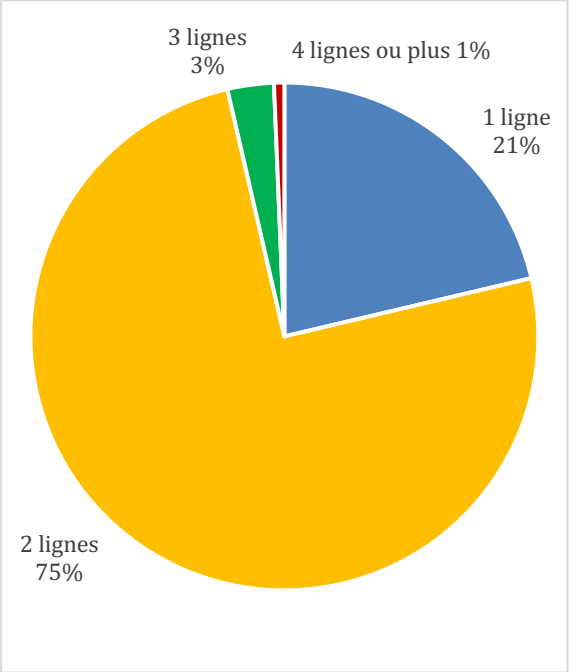
Graphique 2 : Répartition des versets dans *Hosties noires* (1948).

[57] Voir Ildikó Szilagyi, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », *art. cit.*, p. 94.

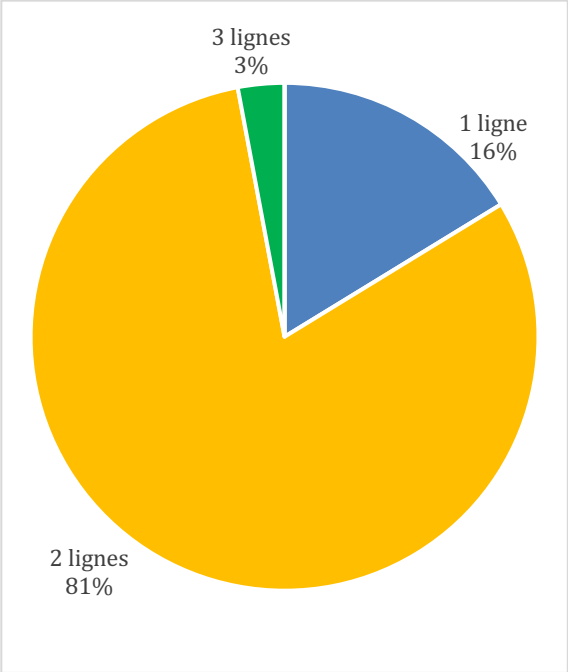
[58] « Cette force ordonnatrice qui fait le style nègre est le rythme. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art, comme la respiration de la vie ; la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou psalmodique, suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion. Tel est le rythme primitivement, dans sa pureté, tel il est dans les chefs-d'œuvre de l'art nègre, particulièrement de la sculpture. Il est fait d'un thème – forme sculpturale – qui s'oppose à un thème frère, comme l'inspiration à l'expiration, et qui se reprend » (*L1*, p. 35).



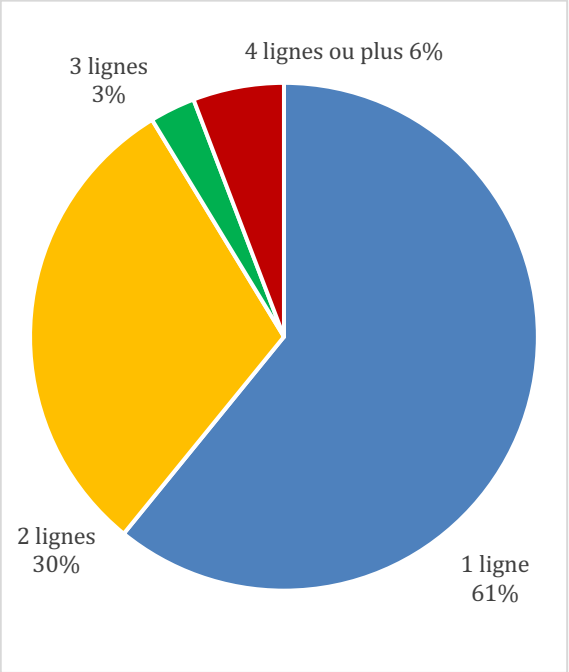
Graphique 3 : Répartition des versets dans *Éthiopiques* (1956).



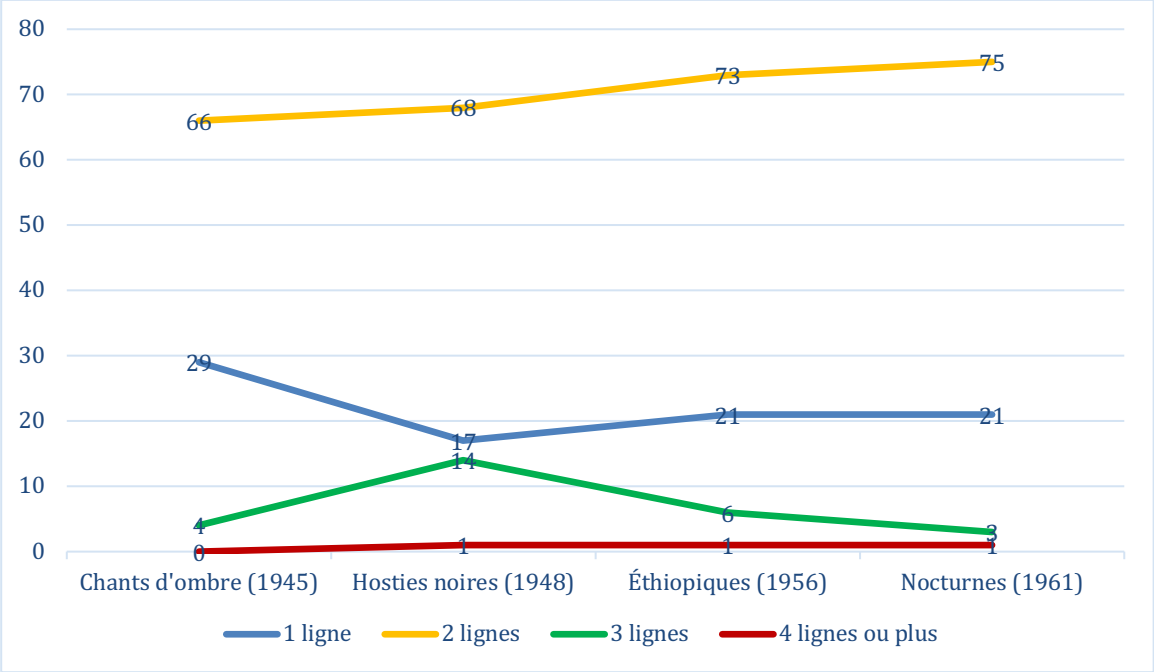
Graphique 4 : Répartition des versets dans *Nocturnes* (1961).



Graphique 5 : Répartition des versets dans *Nocturnes* (1961), hormis l'« Élégie pour Aynina Fall ».



Graphique 6 : Répartition des versets dans l'« Élégie pour Aynina Fall ».



Graphique 7 : Évolution de la répartition des versets (en pourcentage) dans les quatre recueils.

Dans *Chants d'ombre* [Graphique 1], nous comptons 191 versets unilinéaires (29 %), 432 versets se développent sur deux lignes (66 %) et seulement 28 versets atteignent trois lignes (4 %) : dans ce premier recueil, composé majoritairement avant la Seconde Guerre mondiale, l'abondance de versets unilinéaires montre que Senghor reste encore assez proche du format habituel du vers libre et le fait qu'il ne développe que très rarement ses versets au-delà de deux lignes montre, en revanche, qu'il hésite encore à concevoir un verset ample comme il le fera après la découverte de Saint-John Perse pendant les années 1940[59]. Du point de vue de la longueur des versets, *Hosties noires* est le recueil le plus hétéroclite [Graphique 2]. Rédigé principalement pendant la guerre et prêt pour une publication dès 1945, à seulement quelques mois d'écart de *Chants d'ombre* bien qu'elle ait finalement été retardée[60], le deuxième recueil est celui qui a été le moins retravaillé par le poète : « C'est le recueil intitulé *Hosties noires* qui me plaît le moins. Sans doute parce qu'il a été de circonstance et que mes impressions n'ont pas eu le temps de se sublimer, ni d'abord, de

[59] La datation de la découverte de Saint-John Perse n'est pas aisée : dans la postface d'*Éthiopiques*, il affirme l'avoir lu pour la première fois après la Libération (*L1*, p. 218), tandis qu'il l'aurait lu pendant l'occupation d'après son article « Saint-John Perse, ou la poésie du Royaume d'Enfance » de 1962 (*L1*, p. 334).
[60] Les raisons de ce retard éditorial dépendent de la pénurie de papier à la Libération : en avril 1946, Paul Flamand, directeur des Éditions du Seuil, sollicite même le Ministre de la France d'Outre-Mer afin que soit publié « cet ouvrage d'un auteur dont le rayonnement croît rapidement et qui peut porter au-delà des mers le témoignage des résultats de la culture française diffusée parmi les indigènes ». Voir Ruth Bush, *Publishing Africa in french*…, *op. cit.*, p. 1-2.

s'approfondir. Maintenant, je vis mes poèmes pendant des mois ; parfois pendant des années », confiera Senghor à Renée Tillot[61]. Dans ce recueil, le verset qui se développe sur deux lignes reste le plus représenté avec 386 occurrences (68 %), mais le verset d'une ligne et celui qui se développe sur trois lignes sont maintenant présents presque en égale mesure : respectivement 96 fois (17 %) et 80 fois (14 %), ce qui comporte une baisse remarquable du premier et une augmentation drastique du second ; de plus, on voit apparaître sept versets qui atteignent quatre lignes (1 %). Le dépassement assez fréquent du verset de deux lignes coïncide peut-être avec la lecture de Saint-John Perse, mais il correspond surtout à la recherche d'une éloquence tout oratoire :

> Oh ! 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 sueur nègre est fumier.
> Qu'elle aussi a porté 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 les résistants de bandits, et craché sur les têtes-aux-vastes-desseins.
> Oui Seigneur, pardonne à la France qui dit bien la voie droite et chemine par les sentiers obliques
> Qui m'invite à sa table et me dit d'apporter mon pain, qui me donne de la main droite et de la main gauche enlève la moitié[62].

La longueur des versets correspond à une ampleur de la période qui reflète bien le contenu politique et la visée exhortative de certains poèmes : les versets longs apparaissent en particulier dans « Appel à la race de Saba » (24 sur 66), « Prière des Tirailleurs sénégalais » (8 sur 47) et surtout « Prière de paix » (25 sur 60). À partir d'*Éthiopiques* [Graphique 3], le rapport de Senghor à la versification et au rythme est globalement moins instinctif : ses versets dépassent très rarement deux lignes, puisqu'on compte seulement 48 versets qui se développent sur trois lignes (6 %) et 6 versets sur quatre (1 %) ; on compte 158 versets unilinéaires (21 %) et le verset qui se développe sur deux lignes — le plus représenté depuis *Chant d'ombre* — apparaît 549 fois (73 %). La longueur de ce verset d'environ une ligne et demie apparaît clairement comme une signature de Senghor : sa récurrence est encore plus importante dans le dernier recueil, *Nocturnes* [Graphique 4], où il apparaît 458 fois et atteint

[61] Renée Tillot, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor,* Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979, p. 115.
[62] Léopold Sédar Senghor, « Prière de paix », *Hosties noires*, dans *Œuvre poétique*, *op. cit*., p. 98 (*HN*, p. 167-168). Notre mise en page reproduit celle de l'édition de 1990.

ainsi 75 % des occurrences, tandis que le verset unilinéaire reste stable à 21 % (130 fois), que le verset sur trois lignes se réduit à 3 % (18 occurrences) et qu'on ne compte que quatre versets de quatre lignes ou plus (1 %). De plus, si l'on regarde de plus près le recueil *Nocturnes* et que l'on exclut du calcul le dernier poème, l'« Élégie pour Aynina Fall », on constate que Senghor avait systématisé encore plus son écriture du verset en généralisant sa recherche de ce que l'on pourrait qualifier d'« isolinéarité », par analogie avec l'isométrie et l'isosyllabisme, [Graphique 5] : le verset sur trois lignes apparaît 16 fois (3 %), le verset unilinéaire apparaît 88 fois (16 %), tandis que le verset sur deux lignes, avec 437 occurrences, représente 81 % du total des versets et est la seule longueur employée dans un tiers des poèmes.

La recherche d'isolinéarité dépasse par ailleurs la production poétique de Senghor au sens strict. En 1961, en plus de *Nocturnes*, paraissent dans la monographie illustrée d'Armand Guibert des poèmes africains de la tradition orale que Senghor avait collectés et traduits en 1945 pendant un séjour de recherche en vue de la préparation de sa thèse. Alors que l'ouvrage est imprimé sur un format carré dont la largeur de 16 cm comporte un nombre important de caractères pour chaque ligne, dans la section des traductions, les marges sont particulièrement larges, le nombre de caractères se réduit et, par conséquent, les poèmes présentent le plus souvent cette même longueur d'une ligne et demie qui caractérise le verset senghorien :

> Feu que les hommes regardent dans la nuit,
> dans la nuit profonde,
> Feu qui brûles et ne chauffes pas, qui brilles
> et ne brûles pas,
> Feu qui voles sans corps, sans cœur, qui ne
> connais case ni foyer,
> Feu transparent des palmes, un homme sans
> peur t'invoque.
> Feu des sorciers, ton père est où ? Ta mère est
> où ? Qui t'a nourri ?
> Tu es ton père, tu es ta mère, tu pas-
> ses et ne laisses traces.
> Le bois sec ne t'engendre, tu n'as pas les
> cendres pour filles, tu meurs et ne
> meurs pas.
> L'âme errante se transforme en toi, et nul ne
> le sait.
> Feu des sorciers, Esprit des eaux inférieu-
> res, Esprit des airs supérieurs,
> Fulgore qui brilles, luciole qui illu-
> mines les marais,
> Oiseau sans ailes, matière sans corps,
> Esprit de la force du Feu,

Écoute ma voix : un homme sans peur
t'invoque[63].

Dans cette première édition des traductions, l'isolinéarité est forcée par un maniement inhabituel du retour à la ligne, qui se sert de la coupure de mot : cela permet d'obtenir onze versets sur deux lignes et un verset sur trois lignes. On repère, par ailleurs, les mêmes éléments de mise en page qui constituent la signature senghorienne : majuscule en début de verset, alignement à gauche de la première ligne et retrait à partir de la deuxième ligne. Aussi pourrait-on ajouter des éléments plus proprement stylistiques de la poésie de Senghor, que nous aborderons par la suite : l'utilisation abondante des signes de ponctuation — et en particulier de la virgule — à l'intérieur du verset, l'ellipse du sujet, ou encore l'emploi métonymique du mot « palme » au lieu de « palmier ». En d'autres termes, la traduction montre (typographiquement et stylistiquement) une continuité entre le chant de la tradition orale et les poèmes de Senghor, ce qui laisse planer une certaine ambiguïté : suivant une logique chronologique, le lecteur aura en effet tendance à penser que le poète-traducteur s'inscrit formellement dans la tradition orale qui le précède, alors que ces aspects typographiques et stylistiques sont plutôt des choix qui ont été plaqués par le poète-traducteur à un texte oral en langue bantoue afin de créer une ressemblance avec ses propres œuvres. Bien sûr, il n'est pas rare que la traduction d'un poème ne se limite pas à la langue, mais qu'elle concerne aussi la versification en se conformant aux règles de la langue cible : dans sa traduction de l'*Odyssée* de 1604, Salomon Certon, comme bien d'autres après lui, choisit l'alexandrin rimé pour transposer l'hexamètre grec. Toutefois, dans un contexte de libération du vers, la traduction du chant bantou ne s'adapte pas tant à des normes en vigueur dans la versification française, et partagées par d'autres poètes, qu'à une versification personnelle : la typographie du verset senghorien.

2.3. Dérégulation de l'isolinéarité

La comparaison des quatre recueils montre une certaine recherche d'isolinéarité qui fait du verset d'environ une ligne et demie une signature de Senghor : d'un recueil sur l'autre, sa présence s'affirme de plus en plus jusqu'à conditionner la traduction et à dominer dans *Nocturnes* [Graphique 7]. S'il est vrai que cette longueur se systématise particulièrement dans ce dernier recueil, pourquoi le conclure par l'« Élégie pour Aynina Fall » qui fait éclater

[63] Léopold Sédar Senghor, « Chant du feu (*chant bantou*) », dans Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 189-190. Le retour à la ligne disparaît dans les éditions suivantes. Voir Léopold Sédar Senghor, *Traductions*, dans *Œuvre poétique*, *op. cit*., p. 417 ; *PC*, p. 851.

le système par la diversité des longueurs de ses versets [Graphique 6] ? On aurait tendance à insister sur l'abondance de versets unilinéaires dont on compte 42 occurrences (61 %) et d'envisager une sorte de retour à la longueur traditionnelle du vers : en réalité, cela dépend de l'enchaînement de répliques dans une élégie qui prend la forme d'un « poème dramatique à plusieurs voix », autrement dit de la stichomythie, qui caractérise déjà, même si dans une moindre mesure, le poème « Chaka » dans *Éthiopiques*, où l'on compte 69 versets unilinéaires sur 191. Ce qui nous intéresse le plus, c'est plutôt l'abondance de versets de plus de deux lignes, et surtout le fait qu'à trois reprises le verset atteigne la longueur, inédite chez Senghor, de six lignes. Voici deux exemples contigus :

> [Aynina Fall] arriva. Quand le virent les cynocéphales, ils se mirent à ricaner, secouant, dans leurs racines, tous les baobabs du Cayor et du Baol.
> Il était là, les bras croisés les lèvres calmes. Son front sans ride leur faisait honte. Sa poitrine de bronze leur faisait envie, et sa prestance comme un monolithe autour duquel se rassemble le Peuple quand surgit l'événement. Ses yeux de soleil au zénith leur baissaient les yeux. Sa présence leur était souffrance.
> Les cynocéphales se jettent sur lui, lui plantent leurs crocs dans le dos. Les chacals aboient. Le sang ruisselle de ses blessures profondes, qui arrosent la terre d'Afrique. Comme lion du Ferlo, d'un bond il est hors d'atteinte et, de ses yeux de foudre, tient l'Adversaire à distance.
> Mais son cœur sans haine avait été touché – pas son bras[64].

Dans son ensemble, cet extrait montre que souvent, dans cette dernière élégie de *Nocturnes*, le verset se rapproche du paragraphe. La version préoriginale du poème, parue dans la revue *Présence Africaine* en 1956, montre une mise en page du verset, unique chez Senghor, qui se rapproche du verset de Saint-John Perse, et donc du paragraphe, avec le retrait d'alinéa, la justification du texte et l'emploi de l'italique :

> *Il arriva. Quand le virent les Cynocéphales, ils se mirent à ricaner, secouant, dans leurs racines, tous les baobabs du Cayor et du Baol.*
>
> *Il était là, les bras croisés, les lèvres calmes. Son front sans ride leur faisait honte. Sa poitrine de bronze leur faisait envie, et sa prestance comme un monolithe autour duquel se rassemble le Peuple quand surgit l'événement. Ses yeux de soleil au zénith leur baissaient les yeux. Sa présence leur était souffrance.*
>
> *Les Cynocéphales se jettent sur lui, lui plantent leurs crocs dans le dos. Les Chacals aboient. Le sang ruisselle de ses blessures*

[64] Léopold Sédar Senghor, « Élégie pour Aynina Fall », *Nocturnes*, dans *Œuvre poétique*, *op. cit*., p. 215 (*N*, p. 363).

profondes, qui arrosent la terre d'Afrique. Comme le Lion du Ferlo, d'un bond, il est hors d'atteinte et, de ses yeux de foudre, tient l'Adversaire à distance.
Mais [s]on cœur sans haine avait été touché – pas son bras[65].

Ce n'est pas seulement en raison de la longueur et de la mise en page que ces versets se rapprochent du paragraphe, mais aussi en raison de la ponctuation et de la distribution thématique. Comme nous le verrons par la suite, le propre du verset est la possibilité d'enjamber : or, ici, chaque verset se termine par un point ferme, qui coïncide avec la fin de la phrase et qui empêche l'enjambement. Aussi, pour reprendre les éléments de la typologie textuelle de Jean-Michel Adam, on peut considérer que l'extrait constitue dans son ensemble une séquence narrative répartie en quatre versets (ou paragraphes) qui isolent quatre sous-séquences[66] : la première, narrative, expose la réaction des cynocéphales à l'arrivée d'Aynina Fall ; la deuxième, descriptive, décrit sous la forme de l'ekphrasis la prestance du personnage ; la troisième, également descriptive, décrit sous la forme de l'hypotypose la lutte ; la dernière clôt l'ensemble de la séquence narrative avec un élément argumentatif. Un tel traitement du verset, qui se rapproche du paragraphe et de la prose, ne s'explique pas seulement à partir de la dominante narrative de la séquence, mais aussi de la recherche d'une simplification formelle qui coïncide avec une simplification du message, ouvertement politique, que certains commentateurs anglo-saxons ont par ailleurs reproché à Senghor[67]. Par-delà l'objectif rhétorique, la dérégulation de l'isolinéarité dans cette élégie qui clôt le recueil semble aussi révélatrice du besoin de Senghor de ne pas être réduit par cette forme qu'il prend pourtant soin de systématiser. Il s'agit moins de la renier à la fin du recueil que de montrer une sorte d'ouverture, qu'il est capable d'écrire autre chose et autrement.

Cette hypothèse nous invite alors à reconsidérer, d'un point de vue plus qualitatif que quantitatif, d'autres exemples de dérégulation de l'isolinéarité. Considérons ces versets issus de la deuxième « épître à la Princesse », dans *Éthiopiques* :

[1] Princesse belle, repose-t-elle ta prestance cette nuit ?
[2] et tes jambes longues frisées d'or blanc ? [3] et tes lèvres fleurant les forêts de sapins ?
[4] Font-elles comme hier flamber têtes et bras des ambassades ?[68]

[65] Léopold Sédar Senghor, « Élégie à Aynina Fall », *Présence Africaine*, n° 11, 1956, p. 104.
[66] Cette conception stratifiée des typologies textuelles est exposée dans : Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes…*, *op. cit*., 1992, p. 19 et suiv.
[67] Voir « Notices et notes » de Jean-René Bourrel : *PC*, p. 421.
[68] Léopold Sédar Senghor, « Ambassadeur du peuple noir », *Éthiopiques*, dans *Œuvre poétique*, *op. cit*., p. 141 (*E*, p. 255).

Nous avons deux versets : le premier sur trois lignes, longueur rare (6 %) ; le second sur deux, la longueur la plus fréquente (73 %). Or rien ne semble justifier cette distribution du texte : [1] constitue en effet une question complète, tandis que [2] et [3] sont les sujets du verbe *faire* dans [4] ; cela signifie que [2], [3] et [4] constituent ensemble une question unique qui se développe sur deux versets, mais qui est segmentée aussi bien par le retour à la ligne que par l'abondance de points d'interrogation. La syntaxe et le souci d'isolinéarité de Senghor auraient dû faire privilégier un autre découpage : [1] aurait dû constituer un verset unilinéaire (la deuxième longueur la plus représentée dans l'œuvre poétique) ; [2] et [3] auraient dû constituer un verset d'une ligne et demie, tout comme [4]. Bien que Senghor tienne à créer un effet de signature qui repose sur la mise en page et sur l'isolinéarité, il tient également à dérégler cette dernière. Nous interprétons ce choix en regard du positionnement comme le souhait de créer un verset senghorien qui soit à la fois reconnaissable et non « banalisable », mais il peut aussi être interprété comme un trait esthétique, sinon « ethnique » :

> Le rythme nègre se rencontre dans tous les arts, quels qu'ils soient. Par des procédés divers, combinant le parallélisme et l'asymétrie, l'accentuation et l'atonalité, les temps forts et les temps faibles, introduisant la variété dans la répétition. Le rythme naît, se renforce, règne en maître et exprime la tension de l'être dans sa démarche d'essentialisation (*L3*, p. 97).

S'il est vrai que la mise en page permet de créer un rythme visuel qui s'ajoute au rythme auditif, chez Senghor et selon sa conception « nègre » du rythme, celui-ci ne peut pas reposer uniquement sur la répétition de versets isolinéaires. Le verset d'environ une ligne et demie constitue la longueur de base des poèmes et sa répétition relève du parallélisme, mais Senghor ajoute à cette longueur de base des effets d'asymétrie assurés par les versets unilinéaires et surtout par les versets qui se développent sur trois lignes et plus.

3. Une question d'enjambement

La définition de l'enjambement est apparemment simple : « Procédé rythmique consistant dans une non-coïncidence de l'unité de syntaxe et de l'unité de vers, la phrase ou la proposition débordant la rime et s'achevant sur l'une des premières syllabes du vers suivant[69] ». En examinant de plus près cette définition que propose Henri Morier, on repère

[69] Henri Morier, « Enjambement », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989 [1961], p. 416.

toutefois plusieurs problèmes. Le premier est sans doute que le phénomène qu'il décrit n'est, en réalité, qu'un type de non-coïncidence, à savoir le rejet, mais qu'il en existe d'autres. Ensuite, si l'on considère l'« unité de vers » du point de vue métrique et donc en tant que vers régulier, il est vrai que l'enjambement peut être considéré avant tout comme un procédé rythmique, mais dans le cadre du vers libre et du verset la part syntaxique et typographique du phénomène semble prendre le dessus. Aussi, même en admettant un accord sur l'idée d'« unité de vers », l'idée d'« unité syntaxique » est bien trop vague : or l'idée de non-coïncidence varie selon que l'on réfléchit à l'échelle du syntagme, de la proposition ou de la phrase complexe. Se pose ainsi le problème de la perception, du classement et de l'analyse de l'enjambement.

3.1. Enjambement et positionnement

Nommé ainsi par Ronsard, mais déjà présent dans les poèmes homériques, plus ou moins bien toléré selon le goût des époques et des courants littéraires, l'enjambement n'existe *a priori* que parce qu'il y a une contrainte métrique, c'est-à-dire une limite syllabique, arbitraire mais conventionnelle, à laquelle sont censés se soumettre le sens et la syntaxe du poème. Dès lors que les contraintes métriques sont levées, comme c'est le cas dans le vers libre, l'enjambement devrait pouvoir disparaître, et cela devrait être d'autant plus vrai dans le cas du verset, qui ne se soucie guère de dépasser la limite de la ligne. En ce sens, un théoricien du vers libre tel que Gustave Khan a proscrit l'usage de l'enjambement, le considérant comme un « trompe-l'œil[70] » : il constituait certes une prise de liberté métrique, mais ne restait pas moins lié au respect du vers régulier, alors que le vers libre devait se constituer comme une unité de sens et de syntaxe autonome.

Quelque peu radicale, la théorie de Kahn semble « jeter le bébé avec l'eau du bain » et nombreux sont les vers-libristes qui ont continué d'employer l'enjambement. D'une part, il faut considérer que, dans un contexte de brouillage des frontières génériques entre la poésie et la prose, l'enjambement constitue un essor qui reste certainement propre à la première. Ainsi, dans le cas du verset, si la mise en page se rapproche du paragraphe, la possibilité de retourner à la ligne indépendamment de la fin de la phrase — et donc d'enjamber, au sens large — est précisément l'élément formel qui le différencie de la prose[71] : cette disposition

[70] Voir la reprise partielle d'un article de 1888 paru dans *La Revue Indépendante* : Gustave Kahn, *Le Vers libre*, Paris, Eugène Figuière et Cie, coll. « Vers et Prose », 1912, p. 20.
[71] Voir Ildikó Szilagyi, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », *art. cit.*, p. 98. Selon certains théoriciens, l'enjambement serait même le critère constitutif de la poésie : « La conscience de l'importance de cette

non seulement linéaire et horizontale, mais également verticale du discours permet de le considérer, avant tout, comme une forme poétique. De l'autre, une fois que les contraintes métriques sont levées, l'enjambement ne peut plus être soupçonné de trahir une incompétence du versificateur, mais devient un choix. Il s'agit, dès lors, d'une liberté que le poète ne s'octroie plus en regard du mètre, à l'instar des romantiques, mais en regard de la langue même, en jouant de la syntaxe, comme le feront les symbolistes et leurs successeurs[72]. Il s'agit également d'écrire avec le blanc, et non de le subir à la fin du mètre : dans une écriture poétique qui se débarrasse progressivement de la ponctuation, le blanc devient à son tour un signe à part entière qui structure (ou déstructure) une syntaxe verticale et qui crée de véritables effets de sens[73]. Ces effets de sens tendent à produire des effets de mimétisme : la disposition du texte permet de visualiser et d'entendre son contenu sémantique[74]. Ainsi, chez Senghor, comme chez nombre de poètes, l'enjambement se trouve très souvent associé à trois champs sémantiques que le blanc permet de rendre visibles et audibles, c'est-à-dire d'exemplifier, en contribuant à la constitution d'une isotopie[75] :

– L'absence, qui comprend la perte, la mort, le silence, le vide, le désert…, puisque le blanc de la page est évidemment une absence de texte : « nos gorges plus que citernes au désert / Vides » (*E*, p. 236) ; « comme une fourmilière de silence / Au travail » (*E*, p. 246) ; « *lætare* mon cœur / Vide et vaste » (*E*, p. 266).

– L'attente, mais également l'effet d'attente qui permet de créer la surprise, puisque le blanc crée une séparation entre deux blocs de la phrase qui est, généralement, marquée par une pause lors de la lecture : « chante le silence qui annonce / Le gong d'ivoire du Soleil-levant » (*N*, p. 349) ; « j'épaule patiemment / Dans un désir vertigineux » (*N*, p. 351).

---

opposition entre segmentation métrique et segmentation sémantique a amené certains chercheurs à énoncer la thèse (que je partage) selon laquelle la possibilité de l'*enjambement* constitue le seul critère qui permet de différencier la poésie de la prose. […] On appellera donc poétique le discours où cette opposition est, au moins virtuellement, possible, et prosaïque celui où elle ne peut pas avoir lieu », Giorgio Agamben, « La fin du poème » [1996], *Po&sie*, n° 117, 2006, p. 171.

[72] Sur l'évolution du rapport à la syntaxe, voir Lucien Victor, « Grammaire et Poésie : trois exemples », *Semen* [En ligne], n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et les réseaux » (Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, dir.), 2007, § 37.

[73] Voir Michel Favriaud, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine », *L'Information grammaticale*, n° 102, « La ponctuation » (Sabine Pétillon, dir.), 2004, p. 18-23.

[74] Le mimétisme justifiait déjà l'enjambement dans le vers régulier : « L'enjambement, loin d'être un défaut, devient une beauté, quand il fait image, c'est-à-dire quand il peint l'objet qu'on se propose de représenter », Louis Carpentier, *Traité de la versification française*, t. I, Paris, Alexandre Hohanneau, 1825 [1822], p. 22-23.

[75] Les notions d'exemplification, proposée par Nelson Goodman, et celle d'isotopie, proposée par Greimas, se rejoignent sur le lien qu'elles permettent d'établir entre le dit et le dire. Voir Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, « Atouts Lettres », 2005, p. 184-185.

– Le mouvement, puisque dans l'enjambement le blanc comporte aussi un mouvement de l'œil qui va chercher la suite de la phrase à l'alinéa d'après : « la marche / Solennelle de mes peuples patients ! » (*E*, p. 229) ; « et dans le paquebot / Qui m'emportait » (*E*, p. 254) ; « J'ai dessein de faire retraite / Loin des guerriers » (*E*, p. 254) ; « j'ai promené ma quête inquiète / Aux sables du Levant à la Pointe-du-Sud » (*N*, p. 343).

En vertu de ces enjeux et des effets, il nous semble que, dans l'analyse d'un corpus de vers libres et de versets, contrairement aux habitudes de l'analyse des vers réguliers, l'enjambement doit être considéré prioritairement comme un phénomène syntaxique et typographique, qui a aussi des répercussions sur le rythme. Analyser l'enjambement à partir du rythme serait mal poser la question, surtout s'il s'agit essentiellement, comme le fait Jean Mazaleyrat[76], de retrouver un semblant de vers métrique que le retour à la ligne aurait dissimulé.

Qu'on le considère comme rythmique ou syntaxique et typographique, l'enjambement reste un phénomène transhistorique. Comment peut-on alors évaluer son lien avec le positionnement ? Pour les romantiques, enjamber, c'est effectivement se positionner contre les règles métriques de l'âge classique : ainsi Théophile Gautier considère-t-il le célèbre « escalier / Dérobé » dans les deux premiers vers d'*Hernani* de Victor Hugo (1830) comme un « enjambement audacieux, impertinent même » qui donne « une pichenette sur le nez du classicisme pour le provoquer en duel[77] ». Avec les symbolistes, l'enjambement est l'un des phénomènes dont les poètes disposent pour s'opposer à la norme linguistique en déstabilisant la syntaxe. Néanmoins, à partir des premières décennies du XX^e^ siècle, quand le discours poétique semble désormais affranchi aussi bien des contraintes métriques que de la norme linguistique, l'enjambement perd son caractère subversif et ne peut plus être considéré, en tant que tel, une manière de se positionner dans le champ littéraire. Il reste néanmoins, dans la poésie contemporaine, que la discordance du vers et de la syntaxe, échappant à la linéarité du discours, constitue un phénomène relativement voyant qui est « *nécessairement créateur d'effet*[78] », pour reprendre les termes de Mazaleyrat : dans ses analyses, celui-ci n'a de cesse d'affirmer, à juste titre, que, par-delà les questions de rythme, de syntaxe et de typographie, l'enjambement est une question de sens et de style. Par

[76] Voir Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1990 [1974], p. 130 et suiv.
[77] Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, suivie de *Notices romantiques* et d'une *Étude sur la poésie française (1830-1868)*, Paris, Charpentier, 1874, p. 107-108.
[78] Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, *op. cit*., p. 121.

conséquent, si l'enjambement ne constitue plus un outil stylistique de positionnement en tant que tel, les occurrences d'enjambement s'avèrent tout de même des lieux où se manifestent certains traits thématiques ou stylistiques de la poétique d'un auteur, même s'il semble difficile de reconduire les différentes occurrences à une vision unitaire et cohérente. C'est sans doute vrai pour les poètes qui en font un usage important, mais ce ne l'est pas moins pour ceux qui en font un usage plus modéré, comme Senghor. Prenons à titre d'exemple un extrait de « L'homme et la bête » :

> Je te nomme Soir ô Soir ambigu, feuille mobile je te nomme.
> Et c'est l'heure des peurs primaires, surgies des entrailles d'ancêtres.
> Arrière inanes faces de ténèbre à souffle et mufle maléfiques !
> Arrière par la palme et l'eau, par le Diseur-des-choses-très-cachées !
> Mais informe la Bête dans la boue féconde qui nourrit tsétsés stégomyas
> Crapauds et trigonocéphales, araignées à poison caïmans à poignards (*E*, p. 225).

Première laisse du premier poème du recueil *Éthiopiques*, cet extrait apparaît comme un pacte de lecture. En plus de la référence aux ancêtres, typique de la Négritude, ou à la nuit, typique de la poésie senghorienne, on reconnaît le verset isolinéaire d'une ligne et demie (dans l'édition de 1956), ainsi que le rythme binaire à peu près isosyllabique dans les cinq premiers versets : enfin, les quatre premiers versets constituent une véritable unité de sens, de syntaxe et de rythme. Cette régularité est néanmoins mise à mal à partir du cinquième verset : le verbe *nourrir* régit en effet six COD, tantôt coordonnés, tantôt juxtaposés, avec ou sans la virgule, qui sont tous des substantifs pluriels sans article, mais qui dans deux cas comportent une expansion (« à poison » et « à poignards »). Les deux premiers COD se trouvent à la fin du cinquième verset, tandis que les quatre autres occupent la totalité du sixième verset, mais forment un rythme ternaire (8 syllabes + 6 syllabes + 6 syllabes) bien que, comme dans les versets 1, 2 et 4, il n'y ait qu'une seule virgule. Comme nous l'avons dit au sujet du dérèglement de l'isolinéarité, l'enjambement permet de dérégler, ne serait-ce que légèrement, ce verset senghorien qui se montre si régulier par ailleurs : délivré des contraintes métriques, le poète déroge à ce même système de versification qui permet de l'identifier. Enfin, le dérèglement de la syntaxe que comporte l'enjambement semble justifié, car il vise à exemplifier le contenu même de ces deux versets où l'on décrit une sorte de soupe primordiale « informe », habitée par des créatures monstrueuses, ainsi que l'état d'âme du poète, qui affrontant les « peurs primaires » oscille entre la maîtrise de la parole — l'acte de nomination — et son dérèglement.

3.2. Percevoir, définir et classer l'enjambement

Si les effets stylistiques que l'enjambement produit dans le verset sont tout à fait analogues à ceux qu'il produit dans le vers libre ou dans le vers régulier, l'association de ces deux notions semble poser un double problème. D'une part, la notion de verset moderne s'est construite sur la base d'une analogie avec le verset biblique, qui constitue une unité typographique, syntaxique et sémantique, qualité que certaines définitions prêtent aussi au verset moderne : or il va de soi que le dépassement de la syntaxe que comporte l'enjambement constitue en même temps un dépassement du sens. Ainsi, par sa possibilité d'enjamber, le verset moderne se différencie du modèle biblique[79]. De l'autre, n'ayant ni le mètre ni la ligne comme limite, et étant lié à une idée — plus idéale que factuelle — d'unité, le verset semble inviter à penser l'enjambement à une autre échelle, qui n'est pas seulement celle du syntagme et de la proposition, mais aussi celle de la phrase complexe. C'est ce que fait Michèle Aquien dans son analyse de *Tête d'or* de Claudel, où elle identifie un ensemble de douze versets enjambés, alors que « les coupures se font à des endroits qui respectent la logique syntaxique, soit entre propositions, soit avant ou après un groupe détaché[80] » : en d'autres termes, elle considère qu'il y a enjambement dès lors qu'un verset ne se termine pas par un signe de ponctuation forte. Ce critère semble discutable, puisque nombreux sont les poètes contemporains qui renoncent à la ponctuation au profit du blanc et que même des poètes qui continuent de l'employer abondamment, comme Senghor, ne se conforment pas toujours à un usage normé, selon lequel la phrase se situe entre une majuscule et un point :

> De l'autre côté de la Mer ont échoué les bruits de leurs querelles intestines
> Que leurs puits sont noyés le bétail abattu, leurs manufactures ruinées et leurs palais
> Que le grain fait défaut. Et des vers comme de Guinée travaillent l'intime des cœurs (*E*, p. 255).

S'il y a bien un point au milieu du troisième verset, l'absence de signes de ponctuation à la fin des premier et deuxième versets crée un flou concernant les bornes et l'interprétation de la phrase, ou des phrases[81]. Le problème est l'interprétation de « Que leurs puits sont noyés le bétail abattu, leurs manufactures ruinées et leurs palais » et de « Que le grain fait défaut », car deux interprétations sont possibles. D'une part, on peut considérer qu'il s'agit de propositions subordonnées complétives : elles sont alors complément du nom « les bruits »,

[79] Voir Ildikó Szilagyi, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », *art. cit.*, p. 99.
[80] Michèle Aquien, « Une forme paradoxale : le verset claudélien dans *Tête d'Or* », *art. cit*, p. 88.
[81] Sur les effets de la déponctuation ou de la sous-ponctuation sur la segmentation floue de la phrase dans la poésie contemporaine, voir Stéphanie Thonnerieux, « Frontières de phrases dans la poésie du XX^e^ siècle : flottement et autonomie syntaxiques », *L'Information grammaticale*, n° 165 « Syntaxe et poésie au XX^e^ siècle » (Stéphanie Thonnerieux, dir.), 2020, p. 24-25.

le morphème *que* est une conjonction et la modalité de phrase est assertive. De l'autre, on peut considérer qu'il s'agit de phrases indépendantes : dans ce cas, le morphème *que* est un adverbe avec le sens de « combien » et la modalité de phrase est exclamative, même si elle n'est pas marquée par le point d'exclamation, ce qui n'est pas rare chez Senghor[82]. Les deux interprétations relèvent de tournures peu ordinaires : dans un cas, « le bruit que » est une tournure moins explicite que « le bruit selon lequel », d'autant plus que le substantif a déjà un complément du nom (« de leurs guerres intestines ») et la première interprétation comporterait un zeugma syntaxique. Dans l'autre, l'emploi exclamatif de *que* est plus rare et sans doute moins explicite que « comme », d'autant plus que l'ellipse du verbe et l'hyperbate (« et leurs palais ») rendent la deuxième interprétation moins immédiate, bien qu'elle corresponde tout à fait à l'état d'âme d'un locuteur inquiet pour l'état de son pays. Bien sûr, il s'agit moins de choisir entre l'une et l'autre interprétation que de percevoir les deux : le retour à la ligne et l'emploi fluctuant de la ponctuation entretiennent une ambiguïté syntaxique que Dumarsais appelait « équivoque », ou « louche »[83].

Penser l'enjambement à l'échelle de la phrase complexe, comme le fait Aquien, peut permettre de percevoir des phénomènes intéressants et il est vrai que le verset encourage ce changement d'échelle : s'étendant à toute forme de retour à la ligne, la notion risque néanmoins de devenir trop englobante, et donc équivoque. Ainsi, qu'il s'agisse du verset, du vers libre ou du vers régulier, nous préférons considérer l'enjambement à partir de la définition que propose Jacques Dürrenmatt et qui repose sur la perception d'un écart :

> [L]'enjambement devient un véritable fait de style à partir du moment où existe le sentiment que le blanc de fin de vers constitue une rupture qui va contre les règles de la langue, en l'occurrence contre la constitution d'unités qui dans le cadre de l'énoncé sont généralement considérées comme insécables dans les grammaires tant intuitives que normatives. À partir de là, on aura compris que la longueur des groupes a en réalité moins d'importance que la mise en danger de la cohésion syntaxique […]. Cette rupture de la cohésion des groupes explique la difficulté que rencontre le lecteur (ou l'acteur) à l'oral selon qu'il choisit de la reconstituer contre l'unité vers ou de la marquer au risque d'une plus ou moins dangereuse anormalité grammaticale[84].

---

[82] Sur l'emploi sobre de la ponctuation chez Senghor, voir Jean-Louis Joubert, « Senghor et le bon usage de la majuscule », dans AA.VV., *Mémoire Senghor : 50 écrits en hommage aux 100 ans du poète-président*, Éditions UNESCO, coll. « Profils », 2006, p. 77-81.

[83] « Toute construction ambiguë, qui peut signifier deux choses en même tems, ou avoir deux raports diférens, est apelée *équivoque*, ou *louche. Louche* est une sorte d'équivoque, souvent facile à démêler. *louche* est ici un terme métaphorique : car come les persones louches paroissent regarder d'un côté pendant qu'elles regardent d'un autre, de même dans les constructions louches, les mots semblent avoir un certain raport, pendant qu'ils en ont un autre ; mais quand on ne voit pas aisément quel raport on doit leur doner, on dit alors qu'une proposition est équivoque, plutot que de dire simplement qu'elle est louche », César Chesneau Dumarsais, *Traité des tropes : des tropes ou des diférens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, Vve J.-B. Brocas, 1730, p. 223-224.

[84] Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit*., p. 152.

La définition posée, s'ensuit une autre question : celle du classement. Morier propose un classement sur la base de l'effet produit et finit par répertorier plus d'une dizaine de types d'enjambement avec une terminologie inutilement précise puisqu'elle établit des différences qui sont parfois contestables[85] : avoir presque autant de types qu'il y a d'enjambements est un problème méthodologique majeur qui vient d'une confusion entre l'identification d'une forme et l'analyse d'une occurrence. Développant les travaux de Wilhelm Theodor Elwert, Mazaleyrat propose un classement des « phénomènes de discordance » à partir de la longueur et de l'emplacement du dépassement : le rejet est « un élément verbal bref » en début de vers ou d'hémistiche qui est étroitement lié au vers qui précède[86] ; spéculaire, le contre-rejet un élément verbal bref en fin de vers ou d'hémistiche qui est étroitement lié au vers qui suit[87] ; basés sur la brièveté de l'élément rejeté, ces phénomènes comportent une mise en exergue que n'aurait pas l'enjambement, défini comme « un simple débordement des groupements de la phrase par rapport à ceux du mètre, sans mise en vedette d'aucun élément particulier[88] » puisqu'il ne comporte pas une disproportion syllabique. Cette idée vient, encore une fois, d'une conception rythmique de l'enjambement : que dire, en effet, d'un cas comme celui-ci ?

> Que je respire l'odeur de nos Morts, que je recueille et redise leur voix vivante, que j'apprenne à
> Vivre avant de descendre, au-delà du plongeur, dans les hautes profondeurs du sommeil (*CO*, p. 17).

D'une part, « Que j'apprenne à », où l'on compte quatre syllabes ; de l'autre, « Vivre avant d(e) descendr(e) », où l'on compte cinq ou six syllabes. Il n'y a pas de disproportion entre les deux éléments, mais la mise en exergue du verbe *vivre* au moyen de la suspension et de la majuscule est évidente. Au-delà des phénomènes de sens, la force de cet enjambement dépend plutôt de la dissociation de la préposition et de l'infinitif, qui va à l'encontre de la construction des groupes syntaxiques et prosodiques. En ce sens, J. Dürrenmatt préfère envisager une gradualité de l'enjambement « selon le degré d'inacceptabilité » : la dissociation de la préposition et de l'infinitif constitue ainsi un enjambement plus fort que la dissociation du sujet et du verbe[89].

---

[85] Henri Morier, « Enjambement », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, *op.cit*., p. 418 et suiv.
[86] Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, *op. cit*., p. 119.
[87] *Ibid*., p. 123.
[88] *Ibid*., p. 127.
[89] Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit*., p. 152 et suiv.

Tout en prenant en compte ces différentes approches au cours des analyses, nous proposons un autre principe de classement : il repose sur ce sentiment de rupture de la cohésion syntaxique dont parle J. Dürrenmatt dans sa définition, mais nous l'envisageons plutôt en regard du temps de la lecture ou de la diction du poème, en distinguant deux types d'enjambement. D'une part, un *enjambement déversif*, où la structure syntaxique et sémantique du premier vers est perçue, d'emblée, comme incomplète : le premier vers se « déverse » donc sur le second. De l'autre, un *enjambement réversif*, où le second vers fait percevoir *a posteriori* l'incomplétude de la structure syntaxique et sémantique du premier vers, qui paraissait pourtant achevé : le second vers « renverse », d'une manière plus ou moins brusque, la perception qu'on avait eue du premier.

Voici un extrait qui présente les deux types d'enjambement, l'un à la suite de l'autre :

> Au Pèlerin dont les yeux sont lavés par le jeûne et les cendres et les veilles
> Apparaît au Soleil-levant, sur le suprême pic, la tête du Lion rouge
> En sa majesté surréelle. Ô Tueur ! Ô Terrible ! et je cède et défaille (*N*, p. 351).

L'intérêt de la phrase qui se développe sur ces trois versets repose sur plusieurs phénomènes d'emphase, dont le principal consiste à associer une perturbation de l'ordre des mots par des effets d'inversion à l'amplification par l'ajout de compléments et adjectifs. Si l'on ne considère que les deux premiers versets, une version « non emphatique » de la phrase donnerait ceci : « La tête du Lion rouge [sujet] apparaît [verbe] au Pèlerin [COI] ». Or, dans le poème, le COI se trouve en première position et son amplification au moyen de la subordonnée relative crée un effet de sustentation, le lecteur attendant de découvrir le verbe et le sujet. Comme le COI occupe la totalité du premier verset, celui-ci se « déverse » sur le second et l'enjambement fait apparaître, justement, le verbe *apparaître*, selon un principe mimétique bien connu depuis l'âge classique. L'attente est redoublée par le fait que le sujet est postposé au verbe et qu'ils sont séparés par deux compléments circonstanciels : le verbe et le sujet sont mis en relief grâce à leurs positions, aux extrémités du verset, et la phrase semble achevée. Le troisième verset commence néanmoins par un élément relativement bref, rejeté, qui est étroitement associé aux deux versets précédents. L'enjambement de « en sa majesté surréelle » renverse la perception de cette phrase que l'on croyait complète, mais il ne s'agit pas seulement d'un effet d'amplification sur l'axe syntagmatique. D'une part, l'enjambement réversif oblige le lecteur à revenir en arrière pour chercher une cohérence syntaxique et l'antécédent du déterminant possessif *sa* : ce retour à la ligne précédente met en relief le « Lion rouge », un symbole de force qui n'est pas anodin, puisque Senghor l'insèrera également dans le premier couplet de l'hymne sénégalais. De l'autre, ce nouvel

élément oblige le lecteur à remonter jusqu'au verbe et à s'interroger sur sa polysémie : dès lors, *apparaître* n'a plus le sens de « se rendre visible » (qui a pour pendant le substantif *apparition*), mais le sens de « se manifester d'une certaine manière » (qui a pour pendant le substantif *apparence*). C'est également *a posteriori* que l'on perçoit que l'enjambement redouble une sorte de tmèse, c'est-à-dire une disjonction par l'ajout de mots (les compléments circonstanciels et le sujet) du verbe employé dans une construction attributive et du syntagme prépositionnel avec la fonction d'attribut du sujet. D'une lecture déjà assez complexe à cause des phénomènes d'inversion et d'amplification, ainsi que du premier enjambement déversif, cette phrase s'avère aussi syntaxiquement « louche » — au sens de Dumarsais — par l'effet du deuxième enjambement réversif.

3.2. L'enjambement déversif

La perception de l'enjambement déversif repose sur un principe de prévisibilité phrastique qui s'appuie sur des éléments tantôt sémantiques tantôt syntaxiques et que tout lecteur, en tant que locuteur d'une langue, a assimilée[90]. Prenons le cas du verbe *annoncer* :

> Ô chante la lumière élémentale et chante le silence qui annonce
> Le gong d'ivoire du Soleil-levant, clarté sur ma mémoire enténébrée (*N*, p. 349).

L'effet d'attente dépend de la valence du verbe *annoncer*, qui se construit toujours avec un COD et éventuellement avec complément d'objet second (COS) : quelqu'un annonce quelque chose à quelqu'un ; le COD est dissocié par le biais de l'enjambement. Néanmoins, la langue poétique entretient un rapport complexe avec cette idée de prévisibilité et, bien qu'ils s'en servent pour créer des effets, les poètes cherchent souvent à déconstruire les habitudes linguistiques : c'est ce que fait aussi Senghor dans ses versets. Dans l'exemple ci-dessus, après l'enjambement, la phrase est syntaxiquement acceptable, mais il reste un problème sémantique : on repère, en effet, un oxymore dans l'association du sujet (le silence) et du verbe, tandis que le COD reste opaque d'un point de vue référentiel.

Ailleurs, Senghor se sert de la prévisibilité et la déjoue d'un point de vue syntaxique et, partant, sémantique :

> Elle fuit elle fuit par les blancs pays plats, lorsque j'épaule patiemment
> Dans un désir vertigineux. Prend-elle la brousse des jeux (*N*, p. 351).

[90] Sans s'intéresser à l'enjambement, M.-A. Watine définit les phénomènes de « prévisibilité référentielle » et de « prévisibilité syntaxique » pour les appliquer à un corpus littéraire : voir Marie-Albane Watine, « Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline », dans Laure Himy-Piéri, Jean-François Castille et Laurence Bougault (dir.), *Le Style, découpeur de réel : faits de langue, effets de style*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2014, p. 303-313.

L'association du verbe *épauler* et de l'adverbe de manière *patiemment* semble assez ordinaire, puisque la patience est sans doute une qualité nécessaire si l'on veut épauler quelqu'un : tellement ordinaire qu'elle en devient douteuse… Encore une fois, c'est la valence du verbe *épauler*, dans son sens le plus fréquent, qui nous fait percevoir l'enjambement déversif : en l'absence d'un pronom personnel antéposé renvoyant à *elle* (« lorsque je *l'*épaule patiemment »), le lecteur s'attend à un syntagme nominal avec la fonction de COD désignant quelqu'un d'autre. Au lieu de cela, il trouve un syntagme prépositionnel avec la fonction de complément circonstanciel (« dans un désir vertigineux ») : de plus, en raison de la préposition *dans*, celui-ci ressemble à un complément de lieu alors qu'il s'agit plutôt d'un complément de manière ou de moyen, qui serait introduit de préférence par la préposition *avec*. Or le problème syntaxique est en même temps un problème sémantique : d'abord parce que le complément entretient une relation antithétique avec l'adverbe *patiemment* ; puis parce que, d'après le *Trésor de la langue française*, le verbe *épauler* n'est intransitif (ou monovalent) que dans le sens d'« effacer une épaule vers l'arrière en avançant l'autre vers le public », mais ce sens chorégraphique est incompatible avec le contenu du poème. Ce n'est donc pas dans les emplois normés, ou répertoriés, de la langue qu'il faut trouver le sens précis du verbe *épauler* : en raison de cet emploi absolu, le sens devient opaque et il importe seulement de percevoir que Senghor envisage l'action d'*épauler* comme une action qui engage avant tout le sujet, indépendamment de l'objet, qui dans le poème « fuit ».

Si la perception de l'enjambement déversif repose toujours sur la prévisibilité phrastique, celle-ci n'est pas systématiquement déjouée : elle peut être seulement suspendue quand le poète cherche à obtenir un effet particulier, dont l'un des plus fréquents est l'emphase. La mise en relief peut concerner l'élément attendu, qui se trouve donc au début du second verset :

> Le ciel de ton esprit, le pays haut de ta prestance, la nuit bleue de ton cœur
> Me seront fêtes à la fin de l'Initiation. Tu es mon univers (*E*, p. 257).

À moins de songer à une phrase nominale, le premier verset annonce un verbe, qui apparaît au début du second, mais précédé d'un datif éthique. Le pronom atone *me* se trouve au milieu de la phrase, mais, grâce à l'enjambement, il devient plus visible et plus audible à la fois :

plus visible car il est en tête de verset, plus audible car, en vertu de cette position, il peut recevoir un accent mineur, alors que les proclitiques en sont généralement dépourvus[91].

À l'inverse, la mise en relief peut concerner l'élément qui annonce une suite et qui se trouve à la fin du premier verset :

> Aux yeux droits et froids de poignards. Sous l'ombrage lilial d'Amboise, poétesse
> Tu m'as filé souvent des *blues*. Ah ! la voix de lumière et son halo de sang ! (*N*, p. 343).

« Poétesse » est une apostrophe ou une apposition, c'est-à-dire un constituant non essentiel de la phrase. En position de contre-rejet, elle est plus isolée qu'elle ne le serait au moyen d'une simple virgule et occupe une place privilégiée, la fin de verset : de plus, l'apposition retient quelque peu l'attention du lecteur en ce que celui-ci ne connaît pas encore le terme auquel elle se rapporte, à savoir bien sûr le pronom *tu* dont elle est dissociée. En même temps qu'elle est valorisée par la position et la légère incertitude syntaxique, l'apposition prépare la suite en fournissant au lecteur une information importante[92] : « Tu m'as filé souvent des *blues* », une phrase dont le sens est équivoque, mais qui est au cœur du lexique senghorien et, partant, de sa poétique. L'équivoque vient de l'emploi du verbe *filer*, dont le sens argotique de « donner » par analogie avec « refiler » est attesté depuis le XIX^e^ siècle, et du mot *blues*, dont le sens familier de « cafard, mélancolie » n'est lexicalisé que pendant la deuxième moitié du XX^e^ siècle, bien que le nom du genre musical soit une abréviation de l'expression anglaise « *blue devils* », qui date du XVIII^e^ siècle et désigne les « idées noires » : au demeurant, cette expression était à la mode en France à l'époque romantique avant de tomber en désuétude[93]. On serait donc tenté de lire : « Tu m'as souvent donné des idées noires », voire dans une variante plus argotique « Tu m'as souvent foutu le cafard ». Or l'apposition précise bien que l'allocutaire est « poétesse » : ainsi, *blues* est bien employé au sens de cette musique afro-américaine caractérisée par le ton mélancolique et les thématiques sociales, tandis que *filer* est le calque d'un verbe sérère qui emploie l'image du tissage pour désigner la composition d'une chanson ou d'un poème, calque que Senghor utilise trois fois dans *Nocturnes*[94]. Autrement dit : « Poétesse, tu m'as souvent chanté des chansons tristes ».

---

[91] Sur les effets prosodiques du blanc typographique, voir Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit*., p. 111.

[92] Dans son classement des phénomènes de discordance, Mazaleyrat propose la notion de « contre-rejet de présentation » : Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, *op. cit*., p. 124.

[93] Au sujet de la lexicalisation des deux expressions, voir « Blues », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I A-L, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000 [1993], p. 253 ; « Filer », *ibid*., p. 853.

[94] Voir la note 15 de Jean-René Bourrel (*PC*, p. 377). Les deux autres occurrences de cet emploi du verbe *filer* sont : « Je t'ai filé une chanson douce comme colombe à midi » (*N*, p. 338) ; « Je romprai tous les liens

Nous percevons, néanmoins, derrière ces syllepses la richesse non seulement stylistique, mais aussi idéologique que devait avoir cette phrase équivoque aux yeux du théoricien de la Négritude : en une phrase simple, il parvient à réunir la culture du Royaume d'enfance et celle de la diaspora africaine des Amériques. Considérons, enfin, qu'à partir des années 1940, aux États-Unis, on commence à parler de plus en plus de « *Rhythm and Blues* » pour remplacer le terme connoté de « *Race music* » : en raison de cette nouvelle terminologie musicale, le mot « blues » semble convoquer naturellement, bien qu'implicitement, le mot « rythme », notion qui, on le sait, occupe une place importante dans la théorie et l'esthétique de Senghor.

À partir de ce dernier exemple, on comprend aisément que, souvent, le phénomène de l'emphase ne concerne pas uniquement le mot qui est mis en exergue par sa position et son accentuation, puisque cette saillance a des répercussions sur l'ensemble de la phrase, voire du texte. Sans jouer le même rôle sémantique que le contre-rejet du mot « poétesse », dans « L'Absente », l'enjambement et l'emphase qu'il comporte structurent l'ensemble de la deuxième laisse :

> Jeunes filles aux longs cous de roseaux, je dis chantez l'Absente la Princesse en allée.
> Ma gloire n'est pas sur la stèle, ma gloire n'est pas sur la pierre
> Ma gloire est de chanter le charme de l'Absente
> Ma gloire de charmer le charme de l'absente, ma gloire
> Est de chanter la mousse et l'élyme 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 et l'odeur des charniers.
> Toutes choses frêles dans la lumière des armes, toutes choses très belles dans la splendeur des armes
> Ma gloire est de chanter la beauté de l'Absente (*E*, p. 235).

Le blanc entre le quatrième et le cinquième verset sépare le sujet « ma gloire » du verbe « est ». Sans modifier la construction syntaxique, cet enjambement déversif rompt la monotonie visuelle de l'anaphore rhétorique du sujet qui se trouvait en tête de verset, voire de demi-verset : cette rupture du rythme visuel ne constitue pas moins un effet de rythme, puisque cette disposition crée un chiasme au sein du quatrième verset — « Ma gloire / charmer / charme / ma gloire ». En dépit de cet effet, l'intérêt de l'enjambement concerne moins le sujet que le verbe *être*, qui se trouve ainsi en tête du cinquième verset. Sans comporter un effet sémantique sur le verbe lui-même, la rupture de l'anaphore rhétorique fait apparaître une sorte de texte vertical : « Jeunes filles / Ma gloire / Ma gloire / Ma gloire /

d'Europe pour filer le poème sur cuisses de sable » (*N*, p. 348). Précisons qu'en plus du verbe *filer*, depuis *Éthiopiques*, Senghor emploie le verbe *tisser* dans le même sens.

Est / La poussière des vagues / Toutes choses vaines / Toutes choses frêles / Ma gloire ». Du point de vue de la disposition, ce texte vertical constitue une forme d'acrostiche ; du point de vue du contenu, nous pouvons le considérer comme une forme d'expolition qui répète le contenu du poème, à savoir le refus des honneurs publics. Néanmoins, contrairement aux formes habituelles d'expolition, que l'on repère surtout dans la disposition horizontale de la prose et notamment dans des discours persuasifs, il ne s'agit pas simplement de dire à nouveau, en d'autres termes et de manière plus brève, la même chose : il s'agit de montrer que le discours du *dyâli* se structure profondément autour de cette vérité fondamentale qui s'énonce dans l'acrostiche et qui se déploie dans le poème.

À côté de l'emphase, il est un autre cas où les poètes n'ont pas vraiment besoin de déjouer le principe de prévisibilité phrastique, à savoir quand l'enjambement déversif est employé à des fins mimétiques : il s'agit de représenter par la mise en page et par la lecture ou la diction ce que le poème dit[95]. Ce mécanisme général de l'enjambement est bien connu, mais il nous semble qu'il faut distinguer deux cas légèrement différents, qui devraient rendre compte non seulement de l'opposition entre *dictum* et *modus*, mais aussi de leur articulation. D'une part, le texte peut représenter le contenu :

> Grâces à la Princesse qui se faisait loisirs de mes récits, pleurant aux malheurs de ma race :
> Les guerres contre l'Almamy, la ruine d'Élissa et l'exil à Dyilôr du Saloum
> La fondation du Sine. Et le désastre
> Quand les Guelwârs furent couchés sous les canons comme des gerbes lourdes. Les cavaliers désarçonnés
> Tombèrent debout aux yeux grands ouverts au chant des griots (*E*, p. 256-257).

Les critiques considèrent que Senghor fait un usage modéré de la discordance entre l'unité du verset et l'unité de la syntaxe : ce n'est pas le cas de ces versets, à l'exception du premier. Les versets 3 et 4, en particulier, se déversent sur les suivants : chute de la parole, l'enjambement mime les catastrophes de l'Histoire, la chute de la dynastie des Guelwar et la chute, physique, des cavaliers pendant la bataille. En ce sens, l'enjambement est un phénomène prosodique qui reflète les actions décrites. De l'autre, le texte peut représenter un état d'âme du poète qui affecte son élocution :

> Ah ! ces éclairs soudains dans la nuit d'hivernage – je pouvais lire ton visage
> Et je buvais ton visage terrible à longs traits altérés qui incendiaient ma soif
> Et dans mon cœur qui s'étonnait, dans mon cœur de silence qui n'en pouvait mais
> Cette rafale d'aboiements là-bas, qui l'éclataient comme grenade (*N*, p. 345).

[95] Bien entendu, emphase et mimétisme ne sont pas incompatibles.

Le troisième verset se déverse sur le quatrième avec une rupture de la cohésion syntaxique particulièrement forte : la séparation de la conjonction de coordination *mais* de la proposition qu'elle introduit. Ce haut « degré d'inacceptabilité » de la disjonction accentue l'emploi absolu — si ce n'est inacceptable —, du verbe *pouvoir* : la perte de la maîtrise de la syntaxe et de la versification mime la perte de moyens que procure le regard de la femme sur l'amant. En ce sens, l'enjambement est moins un reflet du délocuté qu'une incarnation de l'énonciation même.

Précisons, toutefois, que si Senghor se sert de l'enjambement pour obtenir des effets particuliers qui illustrent des aspects thématiques ou stylistiques de sa poétique, ces mécanismes mimétiques ne lui sont pas propres : à titre d'exemple, au XIII^e^, la femme aimée avait déjà fait enjamber Guido Cavalcanti, l'un des inventeurs de la lyrique amoureuse moderne[96]. En ce sens, il y a moins une spécificité du verset senghorien qu'une conformation de celui-ci à une conception poétique du langage qui repose en partie sur la verticalité du texte, par opposition à une certaine linéarité de la prose. Si tous les écrivains peuvent exploiter la déstabilisation de la syntaxe à des fins mimétiques, l'enjambement est une ressource spécifique aux poètes : ceux-ci exploitent le blanc et la disposition verticale des vers, réguliers ou libres, pour faire du texte une expérience logique grâce aux effets sémantico-syntaxiques, auditive grâce aux effets de rythme et visuelle grâce aux effets que produit la mise en page.

3.3. L'enjambement réversif

Contrairement à l'enjambement déversif, l'enjambement réversif ne repose pas sur le principe d'une prévisibilité phrastique, puisque la rupture de la cohésion syntaxique n'est perçue que rétrospectivement. Si les deux types que nous avons distingués diffèrent du point de vue de leur fonctionnement linguistique, ils peuvent produire des effets tout à fait analogues, si bien qu'il existe des cas où le cumul des deux enjambements permet de poursuivre un même objectif stylistique :

> Belborg Belborg ! Belborg Belborg ! Ainsi murmurait ma mémoire, et dans le paquebot
> Qui m'emportait, les machines rythmaient ton nom Princesse, et l'*Afrique* nocturne (*E*, p. 254)

[96] « Qui est celle qui vient, que tout homme admire, / qui fait trembler de clarté l'air / et emmène avec elle Amour, *si bien que parler / nul homme ne peut*, mais chacun soupire ? » (Nous traduisons le premier quatrain du sonnet « Chi è questa che vèn » assez littéralement et nous soulignons l'enjambement).

Dans ces deux versets, le repérage de l'enjambement dépend de l'échelle à laquelle nous examinons le texte. À l'échelle de la proposition, nous remarquons un enjambement déversif qui comporte un degré d'inacceptabilité fort puisque la conjonction de coordination *et* est séparée de la proposition qu'elle introduit, moins par l'antéposition du complément circonstanciel de lieu, dont la place est mobile, que par le blanc typographique et le retour à la ligne. En revanche, à l'échelle du syntagme « dans le paquebot qui m'emportait », nous remarquons un enjambement réversif qui comporte un degré d'inacceptabilité somme toute faible puisque la disjonction ne concerne que le substantif et la subordonnée relative adjective, une expansion qui n'est pas indispensable du point de vue sémantique, en dépit de sa fonction d'épithète[97]. En d'autres termes, à l'échelle de la proposition, le lecteur perçoit une forme d'incomplétude dès la fin du premier verset, tandis qu'à l'échelle du syntagme prépositionnel il ne prend conscience de l'incomplétude qu'après avoir lu le début du second : par conséquent, au lieu de poursuivre l'énoncé en permettant enfin au lecteur de donner un sens à la conjonction *et*, le début du second verset lui impose de revenir en arrière. Ce double enjambement simultané semble produire un effet mimétique assez évident : il intervient dans une isotopie du mouvement en représentant le voyage du paquebot et l'oscillation des vagues. Néanmoins, cette hésitation à avancer, ce retour en arrière ou ce mouvement circulaire — peu importe comment nous souhaitons le qualifier — que produit le double enjambement simultané semble révélateur de quelque chose de plus profond si nous l'associons à la suite de la proposition. Dans le bruit des machines, le poète entend en effet aussi bien le nom de la Princesse de Belborg, qui est restée en Europe et à laquelle il adresse son épître, que les rythmes de l'Afrique, où le conduit le paquebot. S'agissant des deux premiers versets de la section « Épîtres à la Princesse », le mouvement contradictoire que comporte la présence simultanée de l'enjambement déversif et de l'enjambent réversif donne le ton d'une série de poèmes où s'exprime un *je* partagé entre deux continents, deux cultures et deux amours. Dès lors, le manque de linéarité qu'impliquent ces enjambements semble mimétique de la face moins euphorique de son métissage : la nostalgie du lieu où il n'est pas et le sentiment d'une non-appartenance totale au lieu où il se trouve.

En plus de pouvoir contribuer à produire des effets mimétiques, l'enjambement réversif peut également contribuer aux procédés d'emphase. Selon le contexte, et bien qu'il

[97] Dans l'analyse logique des subordonnées relatives adjectives qui ont pour antécédent un syntagme nominal défini, on considère comme *déterminatives* (et donc non supprimables) celles qui ont la fonction d'épithète, tandis que l'on considère comme *explicatives* (et donc supprimables) celles qui ont la fonction d'apposition.

ne soit pas toujours aisé de trancher, la mise en relief peut concerner aussi bien l'élément qui se trouve à la fin du premier verset que celui qui se trouve au début du second. Prenons un exemple du premier cas de figure, qui intervient, par ailleurs, dans une isotopie du mouvement :

> Pour tous ceux-là qui sont entrés par les quatre portes sculptées – la marche
> Solennelle de mes peuples patients ! leurs pas se perdent dans les sables de l'Histoire
> (*E*, p. 229).

« La marche solennelle de mes peuples patients » constitue un syntagme nominal où l'on distingue deux unités constitutives isosyllabiques. La première correspond au groupe constitué par l'article, le substantif et l'adjectif, et comporte six syllabes : [la/maʁ/ʃə/so/la/nɛl]. Le second correspond au syntagme prépositionnel complément du nom et comporte également six syllabes : [də/me/pœ/plə/pa/sjɑ̃]. L'enjambement qui sépare le premier syntagme comporte deux effets rythmiques : d'une part, il empêche la formation de l'alexandrin ; de l'autre, il redistribue les accents. En effet, dans [la/maʁ/ʃə/so/la/nɛl], c'est sur l'adjectif épithète postposé que tombe l'accent majeur (en gras), tandis que le substantif peut au mieux recevoir un accent mineur d'attaque (souligné)[98]. Ainsi, le rôle de l'enjambement est moins de mettre en relief l'adjectif « solennelle » en début de verset que d'isoler le substantif « marche » (déjà isolé en amont par le tiret), en lui faisant porter un accent majeur. De plus, celui-ci est en quelque sorte renforcé par la disproportion entre l'unité rythmique précédente [ki/sɔ̃/tɑ̃/tʁe/paʁ/le/ka/tʁ(ə)/pɔʁ/t(ə)/skyl/te], qui compte entre dix et douze syllabes, et cette unité rythmique isolée, qui ne compte plus que deux syllabes, puisque le *e* muet n'est pas prononcé en fin de verset : [la/maʁʃ].

Dans d'autres cas, la mise en relief concerne davantage l'élément qui se trouve au début du second verset. À cet égard, on remarque, dans *Éthiopiques*, un travail intéressant autour de l'adjectif « vide » :

> [1] Rien que le Vent d'Est dans nos gorges plus que citernes au désert
> Vides. Mais cette rumeur dans nos jambes, ce surgissement de la sève (E, p. 236).

> [2] *Lætare Jerusalem et*… Je dis bien *lætare* mon cœur
> Vide et vaste comme une pièce froide – mais larmes Seigneur dans tes mains calmes
> (E, p. 266).

Dans les deux cas, la présence du blanc contribue à façonner une isotopie de l'absence qui ne se limite pas à créer un « vide typographique » avant l'adjectif *vide* lui-même : [1] est issu du long poème « L'Absente » et l'on voit que le blanc suit le mot « désert » ; dans [2],

[98] Sur l'accent d'attaque, voir Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit*., p. 100.

le cœur du *je* n'est pas seulement qualifié de « vide et vaste », il est aussi comparé à une « pièce froide » qui reprend les sémantismes des deux adjectifs tout en ajoutant un troisième sémantisme. Nous parlons d'enjambement réversif parce que l'ajout de l'adjectif « vide » n'était pas prévisible d'un point de vue syntaxique à la lecture des premiers versets : « citernes au désert » et « *lætare* mon cœur » constituent des syntagmes suffisants. Les deux cas sont donc tout à fait semblables si nous examinons l'emphase sur l'axe paradigmatique, comme un procédé de mise en relief : l'adjectif « vide » se trouve en tête du second verset et prend une majuscule. Ils diffèrent, en revanche, si nous examinons l'emphase sur l'axe syntagmatique, comme un procédé de dilatation de la phrase, ce qui nous semble tout à fait pertinent en regard de l'enjambement réversif. Dès lors, il apparaît que dans [1] l'emphase se réalise au moyen de la *brevitas*, c'est-à-dire par l'ajout d'un élément bref en position de rejet : le mot monosyllabique isolé dit et montre une absence. Dans [2], en revanche, l'emphase se réalise plutôt au moyen de la *copia*, c'est-à-dire par l'ajout d'un élément d'une longueur syllabique égale si ce n'est supérieure à l'unité qu'elle complète[99]. Cette expansion du groupe nominal « mon cœur » combine deux adjectifs coordonnés et une comparaison, ce qui sert à dire de manière insistante le vide plutôt qu'à le montrer : néanmoins, si nous considérons cette expansion d'un point de vue phonétique [vi/de/vas/t(ə)/kɔ/my/n(ə)/pjɛ/s(ə)/fʁwad], la répétition des sons [v], [i]/[j], [d], [a], [s] et éventuellement [ə] semble produire un effet d'écho, typique des grands espaces vides.

Comme, dans de nombreux cas, l'enjambement réversif consiste à disjoindre au moyen du blanc un élément non attendu et, souvent, non indispensable en regard de l'acceptabilité syntaxique et sémantique de la phrase, ce procédé coïncide parfois avec l'hyperbate, que l'on considère moins comme une perturbation de l'ordre de mots que comme une figure de rallonge de la phrase[100]. Prenons deux exemples semblables, issus des « Épîtres à la Princesse » :

> [3] Ils étaient de noble lignage, et maîtres de langage. J'en ai lu les feuillets qui pouvaient être lus

[99] Au sujet de l'opposition entre l'amplification paradigmatique (comme mise en relief ou saillance) et l'amplification syntagmatique (comme dilatation phrastique), ainsi que sur les concepts de *copia* et *brevitas*, voir Stéphane Macé, « L'emphase : un point de rencontre entre rhétorique, syntaxe et stylistique », dans Mathilde Levesque et Olivier Pédeflous (dir.), *L'Emphase :* copia *ou* brevitas *? (XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2010, p. 21-35.

[100] Au sujet du sens ancien de l'hyperbate (inversion) et du sens qui s'impose dans les études rhétoriques et stylistiques contemporaines (ajout), voir Georges Molinié, « Penser l'hyperbate », dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate : aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2011, p. 19-23. Au demeurant, M. Aquien analyse l'usage de l'hyperbate en poésie et ses effets stylistiques à partir du temps de la lecture et de la diction et s'intéresse également à l'enjambement : voir Michèle Aquien, « L'esprit de l'escalier : poétique de l'hyperbate », *ibid*., p. 337-346.

Réservant pour la veille ceux qui sont les plus délicats, comme la bosse du grand mâle
Et secrets. Et ce fut honneur à mon nom (*E*, p. 256).

[4] Elle a parlé elle s'est tue elle n'est plus.
Elle repose maintenant, grande et très droite
Et belle, ivoire mûr en sa robe de neige au parfum d'oranger (*E*, p. 261).

Dans les deux cas, l'enjambement concerne un adjectif qui, précédé de la conjonction de coordination *et*, s'ajoute à une phrase que l'on croyait terminée. Contrairement aux habitudes de la prose contemporaine, l'hyperbate n'est pas marquée par la virgule[101] : ce sont plutôt le blanc et le retour à la ligne qui assurent cette dissociation, mais ils ne manquent pas de soulever un paradoxe car, en même temps qu'il est expulsé du verset comme une sorte d'excorie, l'ajout est mis en relief par sa position en tête de verset. Dans [3], ce mécanisme paradoxal correspond à une volonté mimétique du contenu, puisque le secret n'est pas seulement dit, mais également montré par cet ajout enfoui dans le verset successif, ainsi que par une syntaxe louche : en raison de l'homonymie du substantif et de l'adjectif, ainsi que de la construction elliptique, le lecteur peut hésiter entre deux interprétations — à savoir « les plus délicats, comme la bosse du grand mâle et [comme les] secrets » et « les plus délicats, comme la bosse du grand mâle[,] et [les plus] secrets » — qui ne sont pas tout à fait satisfaisantes. Dans [4], l'ajout détonne en revanche pour sa banalité, tantôt syntaxique, puisqu'il n'y a pas d'ambiguïté possible, tantôt sémantique, puisqu'il n'est rien de plus ordinaire que de qualifier la femme aimée de « belle » : ainsi, à l'instar de certains emplois des points de suspension, l'hyperbate semble reproduire l'hésitation du poète à employer ce mot à la fois banal et sincère. Autre paradoxe de l'usage senghorien de l'hyperbate : dans les deux cas, l'ajout sert moins à achever véritablement la phrase qu'à la relancer, soit à l'intérieur de ses limites au moyen d'une métaphore en apposition comme dans [4], soit au-delà du point comme dans [3] au moyen d'une annexe qui, débutant par la conjonction de coordination *et* alors qu'elle constitue une phrase indépendante, montre son lien avec la phrase précédente.

Nous avons dit que la perception, dès le premier vers, de l'enjambement déversif repose sur la prévisibilité phrastique, mais que les poètes prennent souvent soin de la déjouer dans le second en complétant la phrase au moyen d'un élément inattendu. L'enjambement réversif ne fonctionne pas de la même manière puisque l'élément ajouté repose toujours sur

[101] Au sujet de la ponctuation de l'hyperbate, qui ne se limite pas à la virgule, voir Jacques Dürrenmatt, « Ponctuer l'hyperbate », *ibid*., p. 117-126.

un effet de surprise, dont le degré est plus ou moins fort selon la construction du syntagme ou de la phrase et le sens. Ainsi, en raison de la capacité du substantif à régir une expansion adjectivale, l'ajout de la subordonnée relative dans « le paquebot / qui m'emportait » semble moins surprenant que l'hyperbate « et belle », qui s'ajoute à un couple d'adjectifs (« grande et très droite ») que l'on croyait achevé en raison de la première conjonction *et* qui les coordonne. Or, comme l'enjambement déversif peut exploiter la prévisibilité pour la déjouer, l'enjambement réversif peut pousser plus loin l'effet de surprise en créant des effets de louche qui rendent discutable le repérage même de l'enjambement :

> J'emprunterai la flûte qui rythme la paix des troupeaux
> Et tout le jour assis à l'ombre de tes cils, près de la Fontaine Fimla
> Fidèle, je paîtrai les mugissements blonds de tes troupeaux (*N*, p. 335).

En vertu de sa position, on aurait tendance à considérer que l'adjectif « fidèle » est une apposition de *je* et qu'il n'y a pas d'enjambement. Néanmoins, en raison de l'absence de ponctuation à la fin du deuxième verset et de la nature épicène de l'adjectif, l'adjectif peut tout aussi bien être une épithète du syntagme nominal précédent, « la Fontaine Fimla », ce qui constituerait un cas d'enjambement réversif : d'ailleurs, le *f* majuscule d'un point de vue graphique et la répétition des sons [f], [i], [ɛ] et [l] d'un point de vue phonétique font en sorte que l'adjectif renvoie au syntagme nominal. Or l'ambiguïté d'un tel cas n'est que syntaxique : en regard du sens, le fait que « fidèle » puisse se rapporter tantôt à ce qui précède tantôt à ce qui suit est en effet le signe de l'homogénéité entre le sujet lyrique et le paysage, entre l'homme et le Royaume d'enfance, entre le poète et les sources ancestrales[102].

L'ambiguïté syntaxique que comporte la présence, contestable par ailleurs, de l'enjambement réversif ne conduit pas toujours à ces visions iréniques :

> Chamelier maure, te voici donc dressé à ma mesure – c'était au siècle de l'honneur
> Guerrier, à la hauteur de mon courage.
> À tes ruses obliques, opposer la droiture de ma lance – elle porte l'éclair comme un poison
> À ta ruse, mon élan sans couture (*N*, p. 357).

Nous transcrivons cet extrait de l'« Élégie des *Saudades* » tel que nous pouvons le lire dans l'édition définitive, qui a comporté deux suppressions non négligeables. En effet, dans l'édition originale de *Nocturnes* de 1961, les versets 1 et 3 étaient délimités à la fin par un

[102] Fimla (aujourd'hui orthographié Fimela) est un village du Sine Saloum, proche de Djilor et de Joal, où a grandi Senghor. La fontaine de Fimla figure déjà dans « Appel à la race de Saba » : « Et devisent à son ombre lunaire les épouses de l'Homme de leurs voix graves et profondes comme leurs yeux et les fontaines nocturnes de Fimla » (*HN*, p. 140). Elle n'est pas sans rappeler la fontaine de Simal, un peu plus dans l'arrière-pays, où, d'après la légende, s'abreuvent les lamantins (*E*, p. 264).

tiret[103]. Si l'on prend en compte ce signe de ponctuation, il ne fait aucun doute que les versets 2 et 4 constituent des parallélismes avec les versets qui les précèdent, bien que leur reconnaissance soit quelque peu brouillée par l'ellipse : « Guerrier, [te voici donc] à la hauteur de mon courage » et « À ta ruse, [opposer] mon élan sans couture ». Sans ce signe de ponctuation, néanmoins, l'interprétation de cet extrait s'avère bien moins unanime : « guerrier » peut être non pas un substantif, coréférent de « chamelier maure »[104], mais un adjectif, épithète de « l'honneur » ; « à ma ruse », en revanche, peut être un COS du verbe *porter* au verset précédent, et non un COS antéposé du verbe *opposer*, sous-entendu dans le parallélisme elliptique. L'édition définitive crée donc la possibilité de percevoir deux enjambements réversifs : recherché par Senghor bien des années après la parution de l'édition originale, cet effet de louche n'est pas gratuit. Dans son ensemble, l'« Élégie des *Saudades* » est un poème où Senghor découvre l'origine portugaise de son nom et le métissage de sa généalogie : la découverte de soi correspond à une portion de l'histoire collective de l'Afrique de l'Ouest. Ainsi, bien qu'il s'exprime à la première personne dans le passage qui nous occupe, selon Jean-René Bourrel[105], Senghor parle des affrontements entre les Sérères et les Maures : il remonte à une époque lointaine, dont la datation est incertaine, tout comme les sources historiques. L'ellipse ne semble pas suffisante à traduire les silences de l'Histoire, les croisements de sa généalogie et le brouillage entre l'individuel et le collectif auxquels fait face le poète. Qu'il comporte ou non des effets de louche, l'enjambement réversif semble représentatif du vertige de la quête de Senghor, un nouvel élément se cachant là où l'on croyait avoir mis un point :

> *Saudades* des amours anciennes, *saudades* de mes *saudades*
> Du vide immense et rouge de l'Imerina (*N*, p. 358).

Bien qu'il finisse par remonter une fois de plus aux sources de sa Négritude, dans l'« Élégie des *Saudades* », Senghor fait moins l'expérience de l'homogénéité rassurante de la Fontaine Fimla que celle tout élégiaque du vague, du vide et de l'informe : « mon cœur est toujours en errance, la mer illimitée » (*N*, p. 258).

[103] Voir les notes génétiques *a* et *b* : *N*, p. 357.
[104] Précisons que « chamelier » ne désigne pas la personne chargée du soin des chameaux, mais plutôt le conducteur de la caravane, voire le soldat monté à dos de chameau.
[105] Voir *PC*, p. 410.

4. Une question de rythme

Jusqu'à présent, nous avons examiné la pratique senghorienne du verset à partir de quelques aspects thématiques et formels qui semblent constitutifs de cette forme poétique hybride : les thèmes du sacré et du chant permettent de situer les textes à l'intérieur d'une classe généalogique ; les éléments typographiques de la mise en page et de la longueur différencient le verset tantôt de la prose tantôt de la poésie, mais sans exclure complètement l'une et l'autre ; l'enjambement est en revanche un élément syntaxique, à la fois typographique et rythmique, par lequel le verset se différencie de la prose, sans toutefois se différencier du vers. Aucun de ces aspects ne permet, singulièrement, de définir le verset, mais, considérés ensemble, ils permettent d'envisager l'existence d'une forme particulière, en dépit des différences d'un poète à l'autre : cela n'est guère étonnant si l'on considère que, depuis la période romantique et *a fortiori* dans l'écriture contemporaine, le respect des genres et des formes importe moins que la définition d'une poétique individuelle. Il reste une dernière question à traiter, que nous isolons bien qu'elle ait déjà été mentionnée dans l'examen des paramètres précédents : la question du rythme.

Bien qu'il soit souvent évoqué (et sans doute précisément parce qu'il est souvent évoqué), le rythme constitue une notion fort incommode à analyser, car on en perçoit mal les limites. Comme l'a démontré Émile Benveniste, le rythme n'a jamais désigné en grec le mouvement régulier des flots, contrairement à ce que prétend une étymologie fantaisiste fort répandue. Dérivé du verbe *rhéo* (« couler »), le mot *rythme* a longtemps désigné la disposition, mais à la différence du mot *skhêma*, il désignait plutôt une disposition « sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer[106] ». C'est en associant ce sens à celui de *métron* (« mesure ») et en parlant dans un contexte chorégraphique de la forme du mouvement du corps que Platon propose une première définition de ce que nous entendons aujourd'hui par « rythme », terme qui s'applique à « tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés[107] ». Déjà vaste, cette définition que propose Benveniste ne semble pas en mesure, toutefois, de résoudre l'ambiguïté fondamentale entre l'idée de répétition et l'idée de vitesse, ni bien sûr de rendre compte de la polysémie de cette notion, que l'on retrouve dans tous les arts, voire

[106] Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 333.
[107] *Ibid*., p. 335.

dans tous les domaines de la vie (« rythme de travail » et « rythme des saisons »). Cette polyphonie constitutive de la notion crée une sorte de flou concernant son emploi littéraire : des phénomènes prosodiques, typographiques, syntaxiques et sémantiques sont susceptibles d'être considérés comme des phénomènes rythmiques et leur analyse s'appuie souvent sur les phénomènes rythmiques d'autres domaines artistiques, sans prendre en compte les spécificités du médium.

En dépit de ce flou, le travail du rythme est souvent présenté comme une caractéristique fondamentale du verset, mais force est de constater que les critiques ne sont pas toujours d'accord sur les phénomènes à examiner et peuvent avoir des logiques fort différentes[108]. Ainsi, tout en la présentant comme « discutable », Michèle Aquien repropose une distinction entre trois types de versets sur la base de la gestion du rythme : le « verset métrique » repose sur une forme de régularité syllabique proche du mètre (Saint-John Perse et Senghor) ; le « verset cadencé » repose sur la distribution croissante ou décroissante des groupes syntaxiques (Claudel) ; le « verset amorphe », enfin, « ne présente pas de distribution notable de ses éléments » mais « se désigne plutôt comme différent de la prose par la fréquence des alinéas et le principe même d'une écriture qui n'est pas discursive[109] » (Léon-Paul Fargue). Si nous ne tenons pas à mettre en cause sa typologie, qui permet effectivement de percevoir les grands traits de trois manières d'écrire des versets, il est pour le moins étrange que des mécanismes aussi différents que l'isosyllabisme et la cadence, ainsi que l'absence d'une quelconque unité rythmique dans le verset amorphe, relèvent tous du rythme. En niant le critère typographique de la longueur, tout en récusant la typologie d'Aquien, Gérard Dessons propose, quant à lui, de croiser le critère typographique du verset biblique et le critère accentuel du verset hébraïque en finissant par « considérer un seul verset, de nature rythmique-accentuelle[110] ». Néanmoins, sa description du rythme qui caractérise le verset moderne reste pour le moins vague : « Comme il n'intègre pas dans sa spécificité cette idée de "ligne", caractéristique du vers, [le verset] doit son unité à son organisation rythmique, qui nécessite donc d'être plus "serrée" que celle du vers[111] ». Or, de toute évidence, les versets ne comportent pas tous ce resserrement et le cas de l'enjambement déversif suffit à le démontrer, puisque la suspension de l'unité syntaxique comporte en toute

[108] Au demeurant, le *Gradus* considère que le « mot [verset] désigne un vers souvent plus long, irrégulier et d'un rythme moins raffiné » : Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1994 [1984], p. 473.
[109] Voir Michèle Aquien, *La Versification*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011 [1990], p. 38.
[110] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit*., p. 105.
[111] *Idem*.

logique une suspension de l'unité prosodique[112]. À l'inverse, les haïkus, les chants gymniques sérères, ou encore les poèmes unilinéaires d'Apollinaire ou d'Ungaretti, pour ne citer que des exemples d'extrême brièveté, sont des formes poétiques qui reposent sur une concision évidente alors qu'elles sont à l'opposé du verset ; de plus, le resserrement peut également caractériser le genre poétique de la fable ou des formes plus prosaïques telles que les aphorismes ou les énoncés proverbiaux. Enfin, le resserrement ne constitue qu'une manière de rythmer le discours, mais les autres manières ne sont pas moins rythmiques pour autant. Compte tenu de ces réserves, peut-on vraiment considérer le travail du rythme comme le trait caractéristique du verset alors que celui-ci le partage avec le vers régulier, le vers libre et même la prose ?

Définir l'esthétique dite négro-africaine sur une base rythmique, comme le fait Senghor, pose un problème analogue, que les critiques soulèvent rarement. Considérer le rythme comme un critère distinctif de l'esthétique négro-africaine implique, en effet, que ce même critère serait sans influence dans l'esthétique « albo-européenne ». Or, s'il est vrai que la poésie occidentale a longtemps été pensée à partir du mètre, qui constitue au demeurant un phénomène rythmique particulier[113], depuis l'abolition des contraintes métriques à la fin du XIX^e^ siècle, le rythme, considéré dans un sens plus large, est devenu « une composante essentielle du poème[114] », mais également de la théorie littéraire : élargie à l'extrême par Henri Meschonnic, la notion deviendra même une composante essentielle de l'énonciation en tant qu'inscription du sujet dans le discours[115]. Dès lors, le rythme ne semble pas le propre de l'esthétique négro-africaine, pas plus qu'il ne l'est du verset. Malgré ces réserves, notre objectif ne sera pas de minimiser l'importance du rythme dans l'écriture senghorienne, mais de réorienter le questionnement vers son potentiel de différenciation en adoptant une approche moins essentialiste que pragmatique.

4.1. Rythme et positionnement

Dans l'élaboration théorique de Senghor, la notion de rythme apparaît, soulignée par l'italique, dès le texte « Ce que l'homme noir apporte » de 1939 :

> Cette force ordinatrice qui fait naître 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

[112] G. Dessons considère le verset moderne à partir de ses ancêtres biblique et hébraïque, qui constituent une véritable unité de sens : de ce fait, il ne prend pas en compte l'enjambement.
[113] Voir Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit*., p. 121.
[114] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit*., p. 108.
[115] Voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 71.

> première et le signe de l'art, comme la respiration de la vie ; la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou psalmodique, suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion. Tel est le rythme primitivement, dans sa pureté, tel il est dans les chefs-d'œuvre de l'art nègre, particulièrement de la sculpture. Il est fait d'un thème — forme sculpturale — qui s'oppose à un thème frère, comme l'inspiration à l'expiration, et qui se reprend. Ce n'est pas la symétrie qui engendre la monotonie ; le rythme est vivant, il est libre (*L1*, p. 35).

On voit déjà que l'intérêt du rythme repose moins sur sa pertinence dans la description rigoureuse d'un élément stylistique de la sculpture africaine que sur la polysémie du terme : s'appliquant aussi bien au domaine de l'esthétique qu'à celui de la biologie, le rythme permet de décrire le vitalisme de l'art nègre[116]. Dès ce premier texte, comme le souligne Souleymane Bachir Diagne, il s'agit moins de proposer une esthétique du rythme qu'une ontologie.

Après l'avoir appliquée à la sculpture, Senghor appliquera la notion de rythme aux autres arts, et notamment à la poésie :

> Mais la qualité essentielle du style poétique nègre est le rythme – la mélodie y tient une place secondaire, je ne dis pas insignifiante. Plus souvent que la rime, l'assonance, et librement. Plus souvent que l'assonance, l'allitération, très librement.
>
> Le rythme, pour y revenir, est l'élément le plus vital du langage : il en est la condition première et le signe. Comme la respiration de la vie, la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou psalmodique, suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion […].
>
> Ce rythme explique que la plupart des poèmes soient faits pour être déclamés ou chantés […].
>
> Vous le sentez, rien de codifié dans ce rythme, rien de rigide : il est libre comme le vers. Sa seule loi est d'être un accompagnement à l'émotion – comme la batterie d'un jazz. Ce qui peut donner une impression de monotonie, c'est qu'il y a de continuelles reprises. Mais reprise n'est pas redite, non plus que répétition. Le mot est repris avec une variante, à une autre place, dans un autre groupe. Il prend un autre accent, une autre intonation, un autre timbre. L'effet d'ensemble en est intensifié – non sans nuance (*L1*, p. 111-112).

Dans ce texte de la conférence sur « La poésie négro-américaine » de 1950, Senghor s'appuie à nouveau sur la polysémie du rythme et reprend telle quelle la comparaison avec la respiration. À cet égard, il est important de remarquer que cette comparaison ne constitue pas un ornement du discours qui permet d'élucider un point abstrait ou technique au moyen d'une analogie qui serait plus familière pour le lecteur : concevoir le rythme esthétique *comme* (au sens aussi bien d'« à l'instar de » que d'« en tant que ») rythme biologique est le

[116] Selon S. B. Diagne, la notion de rythme aurait été inspirée par l'ouvrage de Paul Guillaume et Thomas Murno sur la sculpture africaine ; Diagne retrace ensuite l'évolution de la notion dans la pensée senghorienne, et son application aux autres arts. Voir Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie, op. cit*., p. 37 et suiv.

cœur véritable du propos senghorien[117]. C'est pourquoi, selon Pius Ngandu Nkashama, la rythmique de Senghor relève d'une poétique de l'émotion, qui ne parvient pas à « instituer une méthodologie explicite d'analyse[118] ».

Certes, par rapport au premier texte, Senghor mentionne ici quelques phénomènes textuels par lesquels le rythme se concrétiserait : les poètes contemporains privilégient l'assonance et surtout l'allitération à la rime ; ils ne respectent pas un schéma métrique ; ils reprennent des éléments, mais « avec une variation », ce qu'il appellera plus tard « parallélisme asymétrique ». Ce qui reste discutable, toutefois, c'est la spécificité « négro-africaine » de ces phénomènes stylistiques, qui sont les fondements mêmes du vers libre d'après l'un de ses théoriciens, Gustave Kahn :

> Nos jeunes confrères indiquent dans leur désir d'un instrument rythmique plus libre qu'il est inutile d'attribuer un sexe aux rimes, ils expliquent comment on peut dissoner sur les vieilles habitudes en prolongeant les masculines sur les féminines pour résoudre au gré de l'alternance classique, mais au moment choisi par le poète, ce qui donne un effet agréable de surprise euphonique ; ils citent les allitérations et les arabesques de voyelles, et signalent l'existence d'équilibres phonétiques, plus curieux parfois que l'allitération et l'assonance pure (l'allitération qui n'a pas l'air d'allitérer)… bref tous moyens employés pour remplacer une symétrie au métronome, dure et pesante, par une symétrie très complexe, consistant non point dans la répétition régulière en coups de marteau de forge des mêmes sonorités, mais dans des effleurements ingénieusement variés des sonorités semblables à des intervalles dictés non plus par l'arithmétique, ou plutôt la numération, mais par un instinct de musicien qui manierait tantôt des leitmotiv, tantôt des rappels de timbre[119].

De même, considérant que le vers libéré des contraintes métriques se rapprocherait de « l'impulsion de l'émoi générateur », Robert de Souza invite à penser le rythme en dehors de la symétrie : « Il n'y a pas de "liberté" que pour aller plus profondément au fond des choses ; et cette liberté n'est point "désordre" comme certains veulent le croire, mais un "ordre vital" qui s'organise contre "l'ordre abstrait" : la symétrie[120] ». Ce parallélisme entre le théoricien de la Négritude et les théoriciens vers-libristes permet de déduire que ce que Senghor signale comme une spécificité de l'esthétique négro-africaine est en réalité parfaitement conforme à l'esthétique contemporaine en général : bien qu'il revendique un

[117] Voir Daniel Laroche, « Fonctions et ambiguïtés du rythme chez Senghor », *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique*, t. 84, n° 3-4, « Senghor, poète d'abord », 2006, p. 61-62.
[118] Pius Ngandu Nkashama, *Négritude et poétique : une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 89.
[119] Gustave Kahn, *Le Vers libre*, *op. cit*., p. 35-36.
[120] Réponse de Robert de Souza, dans Filippo Tommaso Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre…*, *op. cit*., p. 99. De Souza a également affirmé : « Tant qu'il y a symétrie, il n'y a pas rythme […]. Le rythme naît d'une rupture, des inégalités perçues sur la ligne de la durée », cité dans Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit*., p. 109.

principe de différenciation culturelle et esthétique, l'« essentialisme stratégique » senghorien, pour reprendre l'expression de S. B. Diagne, énonce en réalité une forme de similitude. Il ne s'agit pas d'un contresens, mais d'une stratégie argumentative complexe qui sert à faire participer la « civilisation négro-africaine » de la « Civilisation de l'Universel », tout en évitant le risque de l'assimilationnisme. Senghor en était parfaitement conscient, non seulement parce qu'il dit dans cette conférence de 1950 que « [ce rythme] est libre comme le vers », mais aussi parce que dans des textes successifs il fera découler les innovations philosophiques et littéraires contemporaines de la Révolution de 1889, dont l'inspiration pourrait se résumer à une phrase de Rimbaud : « Je suis une bête, je suis un nègre[121] ».

Le texte de la conférence fait émerger une autre difficulté au sujet de la conception du rythme, que Senghor partage avec les théoriciens du vers libre : le rapprochement entre les rythmes de la poésie et de la musique, alors que la différence radicale entre les deux médiums empêche, selon Meschonnic, de proposer une définition du rythme qui soit commune aux deux formes artistiques et, par conséquent, de repérer des phénomènes comparables[122]. Senghor considère que le rythme fondamental des poètes négro-africains, y compris ceux de la diaspora états-unienne, est celui du tam-tam :

> Voici les Africains sollicités par, pris dans les ondes du tam-tam, que l'Afrique, depuis toujours, adresse aux quatre coins du monde. Le tam-tam qu'au fond des cases, noyées dans la nuit et la brume, entendent, au loin, les cœurs qui veillent. Leurs poèmes répondent aux ondes du tam-tam, les épousent : rêves objectivés, ils sont tam-tams (*L1*, p. 144).

Bien sûr, il existe des cas où le poète affiche son intention d'imiter le rythme du tam-tam : c'est le cas du célèbre incipit du *Cahier d'un retour au pays natal*, « Au bout de ce petit matin », répété à plusieurs reprises au cours du poème. Il serait néanmoins excessif d'étendre cette interprétation à l'ensemble des phénomènes rythmiques d'un poème, voire à l'ensemble de l'œuvre d'un poète. Aussi faudrait-il être prudent, comme le dit Daniel Delas, au sujet des exécutions musicales des poèmes que Senghor, comme de nombreux critiques, juge probantes[123]. L'exécution musicale reste, en effet, extérieure au texte et, en ce sens, il est difficile de présupposer l'existence d'un rythme verbal qui se concrétiserait en musique,

---

[121] Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer* [1873], préf. de René Char, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 1999, p. 182. S. B. Diagne précise que, chez Senghor, les citations rimbaldiennes sont souvent le produit d'une sélection partielle et arbitraire qui aboutit « à une relecture nègre de l'auteur des *Illuminations* » : voir Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie, op. cit*., p. 72 et suiv.

[122] Voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme…*, *op. cit*., p. 122.

[123] Voir Daniel Delas, *« L'Absente » de Léopold Sédar Senghor : lecture blanche d'un texte noir*, Paris, Temps actuels, coll. « Entaille/s », 1982, p. 77 et suiv.

si bien qu'un compositeur ou un interprète peut aussi bien choisir un rythme qui se trouve être dans les intentions du poète qu'un rythme qui lui est tout à fait étranger. À titre d'exemple, les adaptations musicales des poèmes de Baudelaire sont légion et l'on peut énumérer des genres — et par conséquent des rythmes — aussi différents que les mélodies avec piano de Claude Debussy, la chanson française à la Léo Ferré, le jazz façon Serge Gainsbourg, le reggae du groupe québécois Les Colocs ou le heavy metal du groupe français Misanthrope : même si toutes ces adaptations sont possibles, on ne peut pas prétendre — cela va sans dire — que ces rythmes musicaux appartiennent aux textes des *Fleurs du Mal*.

Bien qu'elle échoue à décrire des phénomènes textuels, à différencier techniquement la poésie négro-africaine ou encore à définir une poétique de la négritude qui soit réellement différente des autres courants poétiques occidentaux, contemporains voire précédents, cette référence au rythme à la fois poétique et musical, et notamment au rythme du tam-tam, reste toutefois un outil de positionnement efficace par référence à une tradition culturelle non occidentale[124]. Le rythme est, selon l'expression de Ngandu Nkashama, un « principe identificateur[125] », tandis que, « du fait qu'il est étranger à la culture acquise, [le tam-tam] est ressenti dans l'imaginaire africain comme une expression authentique de la négritude[126] », écrit Robert Jouanny. Or l'affirmation de cette identité africaine relève effectivement d'une différence culturelle plus profonde de la pratique littéraire. Delas considère qu'en Europe la poésie et la musique ont longtemps été pratiquées ensemble : le divorce aurait eu lieu entre le XIV^e^ et le XV^e^ siècle, quand certains progrès techniques auraient permis à la musique de s'affranchir de la parole pour s'affirmer comme une forme artistique autonome. Réduite à une seule « musique de bouche », selon l'expression d'Eustache Deschamps (*L'Art de dicter*, 1393), la poésie aurait codifié davantage sa dimension sonore avec des règles de versification de plus en plus strictes et aurait abandonné les motifs récurrents au profit d'une poétique de l'image et de la figure : à partir d'une époque plus récente, la poésie aurait enfin exploité les ressources typographiques de la mise en page.

[124] « *[E]n tant que projet* la poétique de la négritude est parfaitement comparable à celui d'autres poétiques plus ou moins contemporaines qui ont toutes pour objet de lutter contre une fossilisation de l'écriture poétique imposée par l'idéologie bourgeoise et propagée avec une inquiétante rapidité par l'école de la République […]. La différence est que la poétique de la négritude fait appel pour ressourcer une poésie de langue française à des éléments linguistiques et culturels non-français, ce qui, bien entendu, pose un problème tout à fait capital », *ibid*., p. 75.
[125] Pius Ngandu Nkashama, *Négritude et poétique*…, *op. cit*., p. 123.
[126] Robert Jouanny, *Senghor, « le troisième temps » : documents et analyses critiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2002, p. 77.

Cela ne signifie pas que la dimension sonore de la poésie occidentale soit secondaire[127], mais que s'est développée une pratique de la poésie dissociée de la musique, là où la culture africaine, comme dans nombre de sociétés traditionnelles, a continué de penser les deux arts ensemble[128]. Dès lors, indépendamment des résultats textuels dans son œuvre écrite en français, se référer au rythme signifie pour Senghor évoquer un autre univers culturel, dans lequel il existe en effet une pratique de la parole poétique majoritairement performée et associée à la musique : dans un tel contexte, le rythme verbal et le rythme musical doivent fonctionner à l'unisson.

Si, au vu de sa prégnance dans la critique, ce discours senghorien sur le rythme s'est avéré fort efficace pragmatiquement, on perçoit néanmoins ses limites épistémiques. Comme tout discours essentialiste, il repose sur une simplification qui concerne aussi bien la culture qu'il souhaite définir que celle de « l'Autre », par rapport à laquelle il se définit. En l'occurrence, le discours de Senghor, tout comme l'excursus historique de Delas d'ailleurs, relève d'une réduction de la culture occidentale à une certaine vision canonique et écrite de la poésie. Si l'on considère la culture populaire, il existe de nombreuses pratiques folkloriques où un texte poétique est déclamé ou chanté avec un accompagnement musical. Aussi la distinction entre poésie et chanson semble-t-elle quelque peu académique : elle s'avère bien plus poreuse si l'on songe aux rapports étroits entre ces deux formes artistiques dont rendent compte les travaux de Brigitte Buffard-Moret, au cas exemplaire de Pierre-Jean de Béranger dont Chateaubriand dira que « [s]ous le simple titre de *chansonnier*, un homme est devenu un des plus grands poètes que la France ait produits », ou encore au cas plus récent et controversé de la nobélisation de Bob Dylan. Dans le domaine de la culture officielle, il suffit de penser à l'opéra pour constater que l'art poétique et l'art musical peuvent coopérer étroitement : de plus, les exemples de mise en musique de textes littéraires ou inversement de mise en texte de morceaux de musique sont nombreux. En plus de positionner la poésie négro-africaine par rapport à une conception finalement très étroite de la poésie occidentale, le discours senghorien sur le rythme la positionne d'un point de vue idéologique et culturel, mais échoue dans la désignation de différences techniques et formelles.

---

[127] Senghor qualifie, par exemple, Victor Hugo de « Maître du tam-tam » et de « Maître du rythme » (*L1*, p. 126).

[128] Voir Daniel Delas, *« L'Absente » de Léopold Sédar…*, *op. cit.*, p. 69 et suiv. ; « Senghor – Musique, rythme et poésie », dans Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.), *Léopold Sédar Senghor : Africanité – Universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », 2002, p. 127-128.

Cela nous invite à examiner la question du rythme comme un argument qui permet de réaliser un certain positionnement, mais où la recherche épistémique de la vérité reste secondaire par rapport à la recherche pragmatique d'un effet. Or concevoir le rythme comme un facteur de positionnement ne signifie pas évacuer la question ni écarter des aspects textuels, même s'il s'agit d'adopter une autre perspective[129]. Si l'on considère que, dans le cadre d'une versification contemporaine en français, le rythme négro-africain est plus un idéal qu'un trait stylistique clairement identifiable, il semble superflu de chercher à confirmer ou à invalider la théorie senghorienne sur la base de ses réalisations textuelles en français pour déterminer si l'esthétique négro-africaine se différencie véritablement d'autres esthétiques contemporaines. Il paraît, en revanche, plus important de percevoir la manière dont cet enjeu discursif, qui consiste à se différencier au moyen du rythme, a des répercussions sur les œuvres. Au regard de la réception, on peut déjà constater que l'espace associé a fortement influencé la lecture de l'espace canonique. Au regard de la production, l'œuvre de Senghor montre cette conception et ce souci du rythme qui, à défaut d'être juste d'un point de vue épistémique en tant qu'élément de différenciation stylistique, existe tout de même réellement du point de vue de la réalisation textuelle.

4.2. Une poésie auditive

Comme en vertu de sa polysémie le mot se trouve associé au rythme biologique du corps et de la nature, insister sur le rythme poétique est une manière de mettre en avant le vitalisme et la sensorialité de la poésie négro-africaine par opposition à une conception très normée et rationnelle de la poésie française. Il s'agit une fois de plus de revendiquer la place de l'émotion par opposition à la raison, selon la formulation très contestée « *l'émotion est nègre, comme la raison hellène* » (*L1*, p. 24). La concrétisation poétique de cette thèse consiste à considérer que l'émotion n'est pas tant engendrée par le contenu sémantique du mot ou du discours, auquel le lecteur accède grâce à un processus naturel mais tout de même rationnel d'association d'un objet linguistique à un référent extralinguistique, que par le

[129] A. Herschberg Pierrot considère que la prosodie et le rythme sont des aspects stylistiques « hors champs de l'analyse du discours » : voir Anne Herschberg Pierrot, « La question du style », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles : théories de la littérature », 2003, p. 339. D. Maingueneau démontrera par la suite que des phénomènes tels que la diérèse et l'hiatus peuvent jouer un rôle important dans le positionnement d'un auteur ou d'une poétique au sein du champ littéraire : voir Dominique Maingueneau, *Trouver sa place*…, *op. cit*., p. 44 et suiv.

matériau sonore, auquel tout un chacun accède grâce au sens de l'ouïe. Ainsi, à plusieurs reprises, Senghor se considère avant tout comme un « auditif » :

> Je le confesse, je suis un *auditif*. Ce qui me frappe, ce qui m'enchante d'abord, dans un poème, ce sont ses qualités sensuelles : le *rythme* du vers et du verset, et sa *musique*. Saint-John Perse me comblait (*L1*, p. 335).

Bien entendu, selon Senghor, ce rapport auditif à la poésie peut s'appliquer aussi à certains poètes français tels que Saint-John Perse ou les surréalistes, puisque l'idée semble être tirée d'un passage de *Silence d'or* d'André Breton, cité dans la postface d'*Éthiopiques* : « Les grands poètes ont été des "auditifs", non des visionnaires » (*L1*, p. 222). La qualité auditive est ensuite présentée comme le trait caractéristique des poètes négro-africains, aussi bien traditionnels que contemporains, et comme l'embryon du poème[130] :

> 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. Je me souviens des poètes gymniques de mon village. Les plus *naïfs* ne pouvaient composer, ne composaient que dans la transe des tam-tams, soutenus, inspirés, nourris par le rythme des tam-tams. Pour moi, c'est d'abord une expression, une phrase, un verset qui m'est d'abord soufflé à l'oreille, comme un leitmotiv, et quand je commence d'écrire, je ne sais ce que sera le poème (*L1*, p. 222).

Encouragée par la théorisation même de Senghor, la critique s'est beaucoup intéressée aux phénomènes de répétition, et notamment à la répétition de mots, c'est-à-dire aux figures de style qui relèvent du parallélisme : l'antanaclase, l'anadiplose, l'épanadiplose, l'épiphore et surtout l'anaphore[131]. Bien qu'elle soit très présente dans la poésie senghorienne, il est néanmoins difficile de considérer l'anaphore comme une figure de construction où l'audition l'emporte véritablement sur le contenu : l'anaphore permet certes de créer un rythme litanique, mais elle sert avant tout à structurer l'ensemble du poème, généralement à travers une forme de progression à thème constant[132], comme le montre l'exemple de la répétition de « Ma gloire » dans « L'Absente » (*E*, p. 235). De plus, en tant que système de structuration simple du discours, l'anaphore est une figure importante aussi bien pour la poésie que pour la rhétorique, si l'on songe au rôle qu'elle peut jouer dans le discours politique : la tant débattue et parodiée anaphore « Moi président de la République »,

---

[130] Renée Tillot, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 17 et suiv.

[131] Sur la répétition, voir entre autres les travaux suivants : Robert Jouanny, *Les Voies du lyrisme…*, *op. cit*., p. 131-132 ; Georges Molinié, « Poéticité de Senghor : les "parallélismes asymétriques" », *L'Information grammaticale*, n° 32, 1987, p. 26-28 ; Yves-Alain Favre, « Rythme et sonorité : une écriture du sacré », *SUD : revue littéraire bimestrielle*, n° 63, « Léopold Sédar Senghor » (Daniel Leuwers, dir.), 1988, p. 13 et suiv. ; Renée Tillot, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 77 et suiv.

[132] Au sujet de la progression à thème constant, voir Bernard Combettes, *Pour une grammaire textuelle : la progression thématique*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duclot, coll. « Pratiques : théorie, pratique, pédagogie », 1983, p. 95 et suiv.

prononcée par François Hollande en 2012, en est un exemple récent. Enfin, qu'on la considère comme un phénomène rythmique ou argumentatif, l'anaphore ne semble pas une figure de construction spécifiquement négro-africaine : elle constitue en effet l'une des figures les plus utilisées et les plus connues. Il nous semble en revanche qu'il existe dans la poésie senghorienne d'autres phénomènes qui, bien plus que le parallélisme, permettent d'établir un rapport davantage sensoriel au langage puisqu'ils négligent ostensiblement le rôle du signifié au profit de celui du signifiant.

Ce maniement du langage qui relève d'approche « auditive » de la poésie apparaît dès *Chants d'ombre* :

> Je ne fus pas toujours pasteur de têtes blondes sur les plaines arides de vos livres
> Pas toujours bon fonctionnaire, déférent envers ses supérieurs
> Bon collègue poli élégant — et les gants ? — souriant riant rarement (*CO*, p. 34).

Le troisième verset comporte deux répétitions phonétiques. La première est une reprise à l'identique du groupe de sons [elegɑ̃], tandis que la seconde est plus complexe : on voit que dans [su**ʁjɑ̃**/**ʁjɑ̃**/ʁaʁm**ɑ̃**] à l'homéotéleute de la nasale [ɑ̃] dans les trois mots s'ajoute une figure dérivative qui comporte une homéotéleute de la syllabe [ʁjɑ̃] dans les deux premiers. Les deux répétitions ne diffèrent pas seulement du point de vue phonétique, mais aussi du point de vue du sens, car la seconde reste tout à fait « rationnelle » dans la mesure où elle exploite des signifiants semblables pour montrer un glissement sémantique : elle oppose la politesse du sourire à l'éclat excessif et incontrôlé du rire. La première est, en revanche, un calembour qui semble tout à fait dénué d'effets de sens et se présente comme un pur jeu de sonorités : l'effet comique repose précisément sur la gratuité d'un calembour qui détonne au point de se démarquer du reste du poème par la variation prosodique que comporte le passage de l'assertion à l'interrogation.

Certes, les calembours, tout comme les effets comiques, sont rares dans la poésie de Senghor. On peut toutefois repérer de nombreux cas où l'ajout d'un mot n'apporte pas grand-chose au contenu du poème, mais permet de créer des répétitions sonores qui témoignent de l'écriture « auditive » du poète. Nous limiterons nos analyses à un cas particulièrement représentatif, celui de l'emploi de l'adjectif « beau » (nous soulignons) :

> [1] Toutes choses vaines sous le van, toutes choses vaines dans le vent et l'odeur des charniers
> Toutes choses frêles dans la lumière des armes, toutes choses très *belles* dans la splendeur des armes (*E*, p. 235).

> [2] Doucement elles m'ont chanté dans l'ombre le chant de l'Absente, comme on berce le *beau* bébé de sa chair brune (*E*, p. 236).

[3] Princesse *belle*, repose-t-elle ta prestance cette nuit ? et tes jambes longues frisées
d'or blanc ? et tes lèvres fleurant les forêts de sapins ? (*E*, p. 256).

[4] Que me sont les *beaux* los des bouches, et d'êtres rameau fané ô pluies vertes ! (*N*,
p. 347).

[5] Bon comme un père au large dos
Beau comme une épée nue (*N*, p. 363).

Depuis l'école primaire, on est invité à faire un usage modéré de cet adjectif ordinaire, imprécis et subjectif. Senghor, dont on connaît la richesse lexicale, n'est pas sans savoir que l'emploi de l'adjectif « beau » risque de paraître banal : d'ailleurs, comme nous l'avons vu dans l'étude de l'enjambement réversif, il ne l'utilise dans « La mort de la princesse » (*E*, p. 261) que dans une hyperbate qui révèle son hésitation. En revanche, à des degrés différents, les cinq cas cités ci-dessus montrent que l'adjectif « beau » fait l'objet d'un emploi poétique qui ne repose pas sur une éventuelle remotivation du contenu sémantique, mais sur l'exploitation du matériau sonore afin de créer des homophonies à l'intérieur d'un verset ou entre deux versets. Dans [5], la paronomase entre les sons [bo] et [do] permet de créer une assonance et l'enchaînement vertical en début de verset des adjectifs monosyllabiques « bon » et « beau » ajoute aussi bien une reprise visuelle du *b* qu'une allusion au concept grec de la kalokagathie (de *kalòs kai agathòs*, littéralement « beau et bon »), auquel Senghor avait fait allusion plus ouvertement dans « Chaka »[133]. Dans [1], le son [b**ɛl**] crée une homéotéleute avec le son [fʁ**ɛl**] en amont dans le même verset, un phénomène d'écho qui reprend la structure binaire du verset précédent, où l'on trouve la répétition du mot *vaines*, prononcé [**v**ɛn(ə)], et l'homophonie entre les mots *van* et *vent*, tous deux prononcés [**v**ɑ̃]. Révélateurs de l'intérêt de Senghor pour le parallélisme et pour les répétitions phonétiques, ces deux cas ne comportent pas un usage pour ainsi dire abusif de l'adjectif « beau », car il possède une fonction prédicative.

Ce n'est pas le cas dans [2], [3] et [4], où l'adjectif constitue un ajout non nécessaire, montrant ainsi à quel point l'écriture poétique senghorienne est soumise à des prérogatives auditives. Dans [2], l'expression « beau bébé » est tellement familière qu'elle ne semble pas avoir sa place dans un texte poétique, mais elle permet de créer une allitération du son [b] à l'intérieur du syntagme nominal [bobebe], ainsi qu'avec le verbe *bercer* en amont et l'adjectif *brune* en aval. Si le renforcement de l'allitération par l'ajout de l'adjectif « beau »,

[133] La nuit et la fiancée de Chaka sont qualifiées de « bonne-et-belle » (*E*, p. 123, 130).

qui imite le balbutiement de l'enfant, peut paraître une solution facile, on remarquera toutefois la finesse de Senghor dans la gestion des sons vocaliques : le choix apparemment inapproprié du substantif « chair » au lieu de « peau » dans le syntagme prépositionnel « de sa chair brune » évite la répétition du son [o] dans [bo] et [po] ; le syntagme « sa chair » est ainsi emphatisé car, en plus de détonner d'un point de vue sémantique, il détonne d'un point de vue phonétique : sa prononciation [saʃɛʁ] comporte, en effet, une ouverture vocalique, qui nous fait passer des sons [ə], [o] et [e] dans [ləbobebedə] aux sons [a] et [ɛ], ainsi qu'un changement du point d'articulation consonantique, qui nous fait passer des occlusives [b], [d] et l'attendue [p] de [po] aux fricatives [s] et [ʃ]. Dans [3] aussi, l'emploi de « belle », épithète postposée de « Princesse », serait sanctionné par un stylisticien normatif : l'adjectif n'a pas une fonction prédicative, il ne se trouve pas dans une position complexe telle que l'hyperbate et il manque pour le moins d'originalité au vu de la qualification de la personne aimée. Sans réel apport sémantique, l'emploi apparemment maladroit de l'adjectif affiche la dimension auditive de l'écriture senghorienne en vertu des répétitions sonores qu'il comporte dans [p**ʁ**ɛ̃**s**ɛ**s**<u>**(ə)**</u>b**ɛl**/**ʁ**əpoz<u>**(ə)**</u>t**ɛl**] : en plus de répétitions phonétiques identiques (en gras), on remarque une homéotéleute assez longue mais imparfaite (soulignée), car il s'agit de deux suites semblables de cinq sons, à savoir la consonne fricative alvéolaire sourde [s], suivie du *e* muet, de l'occlusive bilabiale [b] et du son [ɛl] dans la première unité sonore, et la consonne fricative alvéolaire sonore [z], suivie du *e* muet, de l'occlusive dentale [t] et du son [ɛl] dans la seconde unité sonore. Dans [4], enfin, on ne peut qu'être frappé par l'écart entre la banalité de l'adjectif « beau » et la rareté du substantif « los », vieilli par rapport à ses synonymes « louange » ou « éloge ». Du point de vue sémantique, l'emploi de l'épithète semble un pléonasme dans la mesure où les éloges sont rarement « laids » ; du point de vue phonétique, il semblerait que ce soit précisément en vue de l'assonance entre l'adjectif, prononcé [bo], et le substantif, prononcé [lo], que Senghor ait porté son dévolu sur ce mot vieilli plutôt que sur « louange ». Dans le cadre de la versification libre du verset senghorien, sans contraintes de mètre et de rime, l'emploi de certains mots tels que l'adjectif « beau », dont l'apport sémantique est fort limité, s'apparente à une sorte de « cheville » non pas métrique, pour atteindre un nombre prédéterminé de syllabes, mais rythmique, pour créer des répétitions sonores qui structurent un ou plusieurs versets[134].

[134] « Si aucune liaison ne se fait par un système d'homophonies finales, en revanche les répétitions forment une structure cohérente qui joue dans tout le poème, aussi bien de verset à verset qu'à l'intérieur du verset », Michèle Aquien, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010 [1993], p. 37. Au demeurant, R. Jouanny avait déjà remarqué que « [t]out un jeu de sonorités et de phénomènes qui se font

4.3. Une syntaxe auditive

Il nous semble qu'il est possible de tenir un discours semblable au sujet de la syntaxe : certains mots semblent perdre leur fonction grammaticale au profit d'une fonction rythmique. Comme plusieurs linguistes, Senghor remarque que l'une des différences fondamentales entre les langues indo-européennes et les langues négro-africaines concerne la syntaxe : les premières établissent des liens logiques entre les constituants de la phrase et développent la subordination entre les propositions, tandis que les secondes se soucient moins d'établir une hiérarchie en privilégiant la juxtaposition et la coordination. Il n'est pas pour Senghor de jugement de valeur dans cette différence linguistique, car, en même temps qu'il considère l'hypotaxe des langues indo-européennes comme l'une des raisons qui expliquent « l'expansion du français hors de l'hexagone » et « la naissance de la *Francophonie* » (*L3*, p. 359), il considère l'asyndète et la parataxe des langues négro-africaines comme une syntaxe du concret et de l'émotion, par nature poétique :

> Parce que pourvu d'un vocabulaire abondant, grâce, en partie, aux réserves du latin et du grec, le français est une langue concise. Par le même fait, c'est une langue précise et nuancée, donc claire. Il est, partant, 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. À preuve que les intellectuels noirs ont dû emprunter ces outils au français pour *vertébrer* les langues vernaculaires. À 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 (*L3*, p. 360).

Dans l'« Élégie des circoncis », l'avènement du poète véritable et de la « cité de demain » coïnciderait même avec la désintégration de la syntaxe et la disparition des « mots-ciments » au profit du rythme :

> Ah ! mourir à l'enfance, que meure le poème se désintègre la syntaxe, que s'abîment tous les mots qui ne sont pas essentiels.
> Le poids du rythme suffit, pas besoin de mots-ciment pour bâtir sur le roc la cité de demain (*N*, p. 356).

La syntaxe apparaît comme un élément de différenciation qui oppose, une fois de plus, la « raison hellène » à l'« émotion nègre ». Cette distinction s'avère, néanmoins, délicate

écho se poursuit dans le verset ou le poème, de façon souvent approximative, indépendamment du sens des mots, parfois même avec l'appui exclusivement phonétique des mots sérères », Robert Jouanny, *Les Voies du lyrisme…*, *op. cit*., p. 131.

lorsqu'il s'agit d'examiner un corpus poétique. En effet, si la période est un type de phrase complexe typique de la prose, elle est pour le moins rare dans le discours poétique, dont la syntaxe tend à devenir minimaliste dans l'écriture contemporaine, comme le souligne Lucien Victor :

> Par nature, si on peut dire, la poésie n'est pas un genre hypersyntaxique. Ni argumentation, ni élaboration de la pensée, ni représentation d'un ou plusieurs discours autres n'y font grande figure. Même dans la poésie ancienne et classique, dans la grande poésie issue des recherches de la Pléiade, qui mérite d'ailleurs beaucoup plus d'être appelée discours en vers, discours narratif, discours philosophique, discours didactique, discours argumentatif, le statut et les proportions de la composante syntaxique ne sont pas prédominants ni particulièrement prégnants. Cette situation s'est déséquilibrée davantage encore dans la poésie moderne. En ce que, dans l'ensemble, la composante grammaticale est, moins encore que par le passé, un élément déterminant du dispositif poétique[135].

Même constat chez Daniel Briolet, qui écrit en 1984 :

> Selon les des modalités extrêmement variables suivant les époques et les anciens « genres », le texte poétique tend à supprimer volontiers les « mots-outils » de la grammaire – conjonctions, mots de liaison, notamment, appelés parfois « mots-vides ». Tendance exacerbée par la poésie de notre siècle[136].

Les propos linguistiques de Senghor ne semblent pas suffire à expliquer comment et dans quelle mesure la syntaxe peut intervenir dans la différenciation d'une écriture « négro-africaine » et par conséquent dans le positionnement de l'auteur. Pour vérifier la pertinence de la thèse de Senghor et saisir les spécificités de sa syntaxe, nous avons constitué un tableau qui permet de comparer cinq corpus poétiques en mesurant, en quelque sorte, leur degré de « prégnance syntaxique » :

Corpus / **Mot**	**Baudelaire**	**Claudel**	**Perse**	**Césaire**	**Senghor**	**Taux moyen**
Mais	*143* (38)	**583** (138)	165 (110)	395 (40)	365 (135)	330
Ou	147 (39)	**207** (49)	132 (132)	197 (20)	*89* (33)	154
Et	3.879 (1.028)	3.930 (930)	**4.333** (2.881)	3.431 (347)	*3.081* (1.137)	3.730
Donc	56 (15)	*50* (12)	54 (36)	0	**65** (24)	45
Or	*3* (1)	4 (1)	10 (7)	0	**37** (14)	10
Ni	83 (22)	**181** (43)	117 (78)	*49* (5)	121 (45)	110
Car	49 (13)	**156** (37)	*36* (24)	79 (8)	84 (31)	80

[135] Lucien Victor, « Grammaire et Poésie […] », *art. cit*, § 39.
[136] Daniel Briolet, *Le Langage poétique : de la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, coll. « Nathan recherche : littérature française », 1984, p. 22.

Que	1.135 (301)	**1.293** (306)	*962* (36)	1.186 (120)	983 (363)	1.111
Qui	1.109 (294)	**1.931** (462)	*943* (640)	1.334 (135)	1.149 (424)	1.293
Quand	**196** (52)	177 (42)	63 (627)	*39* (4)	151 (56)	125
Où	**524** (139)	215 (51)	404 (269)	266 (27)	*168* (62)	315
Si	98 (26)	**109** (26)	*45* (32)	49 (5)	70 (26)	74
Parce que	**11** (3)	*0*	*0*	*0*	*0*	2
Puisque	15 (4)	33 (8)	*0*	**49** (5)	5 (2)	20
Alors	18 (5)	25 (6)	40 (27)	**49** (5)	5 (2)	27
Lors	3 (1)	*0*	*0*	*0*	**19** (7)	4
Puis	18 (5)	*4* (1)	21 (14)	**69** (7)	21 (8)	26
Ainsi	168 (43)	**245** (58)	60 (40)	79 (8)	*10* (4)	112
Taux Total	7.655	**9.143**	7.385	7.272	*6.423*	7.575

En nous servant de la base de données Frantext, nous avons pu constituer cinq corpus : celui de Baudelaire se limite aux *Fleurs du Mal*, qui compte 26.498 mots dans l'édition de 1861 ; celui de Claudel se limite aux *Cinq grandes odes* et compte 23.664 mots ; celui de Saint-John Perse rassemble six recueils — *Éloges* (1911), *Anabase* (1924), *Exil* (1945), *Vents* (1946), *La Gloire des Rois* (1948) et *Amers* (1957) — pour un total de 66.489 mots ; celui de Césaire se limite au *Cahier d'un retour au pays natal*, qui compte 10.113 mots dans l'édition de 1947 ; enfin, le corpus de Senghor rassemble *Chants d'ombre*, *Hosties noires*, *Éthiopiques* et *Nocturnes* pour un total de 36.898 mots. Au sein de ces cinq corpus nous avons relevé un certain nombre d'articulateurs du discours qui, cela va sans dire, ne sont pas en mesure de nous renseigner directement sur la juxtaposition, mais qui peuvent nous donner un aperçu de la fréquence avec laquelle sont employées la coordination et la subordination : nous avons relevé les conjonctions de coordination *mais*, *ou*, *et*, *donc*, *or*, *ni* et *car*[137] ; des outils subordonnants tels que *que*, *qui*, *quand*, *où*, *si*, *parce que* et *puisque*[138] ; quelques connecteurs tels que *alors*, *lors*, *puis* et *ainsi*. Précisons que le relevé de ces articulateurs du discours a été réalisé grâce au système de recherche offert par Frantext, qui reste un outil imparfait en dépit de la richesse de son corpus et de la diversité de ses fonctionnalités : si

[137] *Or* comporte une homonymie : il est aussi bien une conjonction de coordination qu'un adverbe de temps dont l'emploi est vieilli. Le relevé n'a pas pris en compte cette homonymie que le lecteur contemporain perçoit difficilement, mais qui, comme nous le verrons par la suite, est importante dans l'écriture senghorienne.

[138] Alors que *parce que* et *puisque* sont nécessairement des outils subordonnants, le maniement des autres est plus délicat : les homonymies et les flottements catégoriels constituent un essor poétique, mais posent un problème de balisage. Lors de notre relevé sur Frantext nous avons précisé la catégorie grammaticale « conjonction de subordination » pour *si*, tandis que, à cause des limites de la base de données, nous n'avons pas précisé la catégorie de *que*, *qui*, *quand* et *où* : il faut par conséquent considérer ces relevés à titre indicatif.

certains relevés peuvent être imprécis, ils nous fournissent tout de même un ordre de grandeur. Bien que chaque corpus constitue un échantillon représentatif, il subsiste des disparités considérables : par conséquent, pour comparer l'emploi des articulateurs du discours, la donnée qui nous intéresse n'est pas tant le nombre d'occurrences, que nous indiquons entre parenthèses dans le tableau, que leur taux sur 100.000 mots, que nous indiquons avant la parenthèse ouvrante. Dans le tableau, pour chaque articulateur du discours, nous indiquons en gras le taux le plus élevé et en italique le taux le moins élevé ; nous surlignons les cas où le taux calculé dans le corpus senghorien est supérieur au taux moyen.

D'après le repérage réalisé dans cet échantillon, certes limité, de cinq corpus poétiques, la thèse senghorienne semble confirmée, car il apparaît que Césaire et Senghor sont effectivement les auteurs qui utilisent le moins d'articulateurs du discours : 4 % en moins par rapport à la moyenne pour le poète martiniquais et 15 % en moins pour le poète sénégalais. Leur écart en dessous de la moyenne reste toutefois inférieur à l'écart au-dessus de la moyenne de Claudel, dont l'usage des connecteurs est 20 % supérieur, alors que dans une conférence prononcée en 1972 Senghor rapproche la syntaxe de l'auteur des *Cinq grandes odes* de celle des langues négro-africaines[139]. Néanmoins, le relevé semble aussi confirmer la thèse de Lucien Victor, car le recours aux outils subordonnants est moins important en regard de l'emploi des conjonctions de coordination et des autres connecteurs : au demeurant, c'est Césaire qui emploie le plus souvent *puisque*. Par conséquent, il semble que, si l'on se penche sur un corpus poétique, la différence entre la syntaxe des poètes français et la syntaxe des poètes africains et antillais francophones ne peut pas être perçue dans le recours à l'hypotaxe mais éventuellement dans le recours à une parataxe polysyndétique.

À cet égard, il s'avère en revanche que, dans le corpus senghorien, le taux d'emploi des conjonctions de coordination *mais*, *donc*, *or*, *ni* et *car* est supérieur à la moyenne. Cela fait apparaître une contradiction entre les propos du poète et son écriture : alors qu'il fait un usage somme toute modéré des « connecteurs énumératifs », à savoir la conjonction *et*, exprimant l'ajout, et la conjonction *ou*, exprimant la disjonction, il fait abondamment recours à ces conjonctions que l'on classe parmi les « connecteurs argumentatifs » et qui servent à

[139] « Quant aux ruptures de construction, elles sont moins sensibles qu'en français. Pour cette raison majeure qu'au lieu d'une syntaxe logique de subordination, nous avons affaire à une syntaxe intuitive de juxtaposition comme le montrent les deux poèmes précédents. Curieusement, d'ailleurs, Claudel a défendu "la juxtaposition et non la déduction logique" » (*L3*, p. 377).

établir des liens logiques. La conjonction *mais* intervient dans l'argumentation en ce qu'elle inverse un point de vue ; *car*, dont le taux dans le corpus senghorien est le second le plus élevé après Claudel, indique une cause et justifie l'énonciation à l'instar de *puisque* ; *or*, dont le taux dans le corpus senghorien est presque quatre fois supérieur à la moyenne, introduit un argument décisif qui est censé conduire à une conclusion logique ; enfin, *donc*, dont le taux est 44 % supérieur à la moyenne chez Senghor, est une conjonction qui marque la conclusion d'une argumentation et semble représentative de la « raison occidentale » puisqu'elle constitue le pivot du célèbre « *cogito ergo sum* » cartésien[140].

Malgré ses limites, ce relevé quantitatif permet de déterminer que, en termes de degré de « prégnance syntaxique », les poètes martiniquais et sénégalais ne semblent pas s'écarter excessivement de Baudelaire et de Saint-John Perse, la véritable exception étant plutôt Claudel. Quant à Senghor, le relevé montre que, s'il emploie peu d'outils subordonnants et de connecteurs énumératifs, il fait souvent recours aux connecteurs argumentatifs, ce qui le rapprocherait plus de la « raison hellène » que de l'« émotion nègre ». Néanmoins, une analyse qualitative de ces emplois montre que cette contradiction entre les propos et l'écriture de Senghor n'est qu'apparente : son usage de *donc*, *mais*, *car* et *or* tend souvent à priver ces conjonctions de leur fonction syntaxique et logique au profit d'un effet rythmique. Cela vient du fait qu'elles se trouvent souvent en début de phrase, après un point, voire en début de laisse (nous soulignons) :

> [1] Que [ma voix] germe dans la mémoire de l'Absente qui règne sur mes horizons de verre
> Mûrisse dans la vôtre ô jeunes filles, comme la farine futile pour nourrir tout un peuple.
> *Donc* je nommerai les choses futiles qui fleuriront de ma nomination – mais le nom de l'Absente est ineffable (*E*, p. 237-238).
>
> [2] Et dans mon cœur veillait comme une lampe ton sourire.
>
> *Car* ta seule rivale, la passion de mon peuple
> Je dis mon honneur. M'appelaient au loin les affaires de l'État (*E*, p. 258).
>
> [3] Plus ne peux supporter la lumière de minuit. La splendeur des honneurs est comme un Sahara
> Un dive immense, sans erg ni hamada sans herbe, sans un battement de cils, sans un battement de cœur.
> *Donc* vingt-quatre heures sur vingt-quatre, et les yeux grands ouverts comme le Père Cloarec

[140] Au sujet du classement et de la description des connecteurs, voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit*., p. 1046 et suiv. Précisons, au demeurant, que, comme Césaire, Senghor parodie souvent le « *cogito ergo sum* » cartésien : « Je sens l'Autre, je danse l'Autre, donc je suis », affirmait-il au Deuxième Congrès des Artistes et Écrivains noirs de Rome en 1959 (*L1*, p. 255).

Crucifié sur la pierre par les païens de Joal adorateurs des Serpents (*N*, p. 353).

[4] Oui nous prendrons aux Conquérants leurs armes comme 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. »
Admirez la locomotive, haute sur pattes, si souple et fine, comme un cheval du Fleuve.
Elle unit Saint-Louis à Bamako, Abidjan à Ouagadougou
Niamey à Cotonou, Fort-Lamy à Douala, Dakar à Brazzaville.
Or voilà notre sceau, et la roue signe de notre destin (*N*, p. 365-366).

Exception faite pour *or*, qui se trouve souvent en début de phrase, cet usage non scolaire des conjonctions fait en sorte qu'elles relient des phrases indépendantes au lieu de coordonner des propositions au sein d'une phrase complexe. De manière encore plus radicale, les conjonctions de coordination peuvent se trouver aussi au début d'une section ou d'un poème autonome (nous soulignons) :

[5] *Or* c'était une nuit d'hiver lorsque dehors mûrit le gel, que les deux corps sont fraternels (*E*, p. 236).

[6] *Mais* je ne suis pas le poème, *mais* je ne suis pas le tam-tam
Je ne suis pas le rythme. Il me tient immobile, il sculpte tout mon corps comme une statue du baoulé (*E*, p. 249).

[7] Tu as *donc* dépouillé la grâce rose du flammant et l'élégance sinueuse de la Svelte (*N*, 340).

En même temps qu'elles perdent leur fonction syntaxique de coordonner deux propositions de même niveau dans une phrase complexe, les conjonctions perdent souvent leur fonction logique au sein de l'agencement du texte. Dans [7], se trouvant dans la première phrase du onzième chant de « Chants pour Signare », *donc* n'exprime pas la conclusion d'un raisonnement : la raison de sa présence semble avant tout phonique dans la mesure où il permet la répétition du son [d] et construit une symétrie entre le groupe de trois syllabes [tyadɔ̃k] formé par le pronom, l'auxiliaire et la conjonction, d'une part, et le participe passé, de l'autre, qui compte également trois syllabes [depuje]. De même, dans [6], *mais* ne remplit pas sa fonction logique d'inversion argumentative : d'un point de vue phonique, néanmoins, la conjonction, prononcée [mɛ], est parfaitement spéculaire à la dernière syllabe du mot de la première proposition *poème*, prononcé [poɛm], et ressemble de près au dernier mot de la seconde proposition, *tam-tam*, qui comporte une voyelle ouverte [a] et la même consonne nasale [m]. Bien qu'elles ne servent pas à créer des répétitions sonores semblables, la conjonction *donc* n'introduit pas la conséquence logique dans [1] et [3], tout comme la conjonction *car* n'introduit pas une cause ou une justification en regard de la phrase

précédente dans [2]. Tout en apparaissant de prime abord comme des connecteurs logiques censées renforcer la cohésion textuelle, ces conjonctions de coordination semblent fonctionner davantage comme des interjections : détournés de leur fonction syntaxique, ces mots monosyllabiques, souvent situés en début de phrase et de verset, reçoivent un accent d'attaque et permettent de ponctuer le poème rythmiquement et, partant, émotionnellement[141]. Dès lors, la conjonction véhicule une signification quelque peu incertaine qui, tout comme pour les interjections, s'actualise en situation : *donc* exprime la réaction face à un événement dans [1] ou l'imposition d'un constat dans [3] ; *mais* devient l'expression du regret dans [6][142] ; *car* marque, dans [2], la transition de l'épanchement lyrique à la prise en compte du devoir et s'avère ainsi révélatrice du tiraillement du poète, partagé entre l'amour pour la femme aimée en Europe et ses obligations politiques en Afrique.

En dépit des similarités dans le traitement, le cas de *or* mérite un discours particulier. En français contemporain, *or* est une conjonction de coordination qui introduit une étape décisive dans le raisonnement, mais le morphème *or* comporte plusieurs homonymes. Il s'agit en effet de l'une des graphies de l'adverbe de temps *or* (ou *ore* ou *ores*), qui signifie « maintenant », « présentement », mais dont l'emploi est qualifié de « vieilli et littéraire » : le *Trésor de la langue française* répertorie, par ailleurs, un emploi interjectif de cet adverbe, notamment quand il précède « sus » ou « ça ». Dans [4], on pourrait accepter cette interprétation — « Maintenant voilà notre sceau » —, bien que la présence d'un déictique temporel à côté du présentatif « voilà » semble quelque peu redondante[143]. Dans [5], en revanche, cette interprétation est inacceptable puisque le verbe *être* est conjugué à l'imparfait de l'indicatif[144] : plutôt que « maintenant », *or* semble plutôt avoir le sens de « à cette époque-là » et serait donc une aphérèse de *alors*, adverbe que Senghor utilise en revanche très peu d'après le relevé. À ces deux homonymes, dont le premier relève de l'archaïsme tandis que le second relève du néologisme, s'ajoute le substantif *or* : dans [4], il est difficile

[141] Précisons que les interjections peuvent fonctionner comme des articulateurs du discours, notamment dans la conversation, même s'il s'agit moins de connecteurs logiques que de connecteurs pragmatiques : voir *ibid*., p. 772. Précisons également que, chez Senghor, l'interjection occupe souvent une place stratégique au vu du rythme : tout comme la conjonction de coordination, elle se trouve souvent en début de verset ou de laisse.
[142] À propos d'un poème de *Nocturnes* qui commence par « mais », L. Victor parle d'un « "Mais" d'attaque [qui] branche d'entrée le texte sur une méditation, sur un discours intérieur » : Lucien Victor, « Étude stylistique du poème 4 des *Chants pour Signare* : "Mais ces routes de l'insomnie" », *L'Information grammaticale*, n° 33, 1987, p. 20.
[143] Pour citer un exemple analogue : « New York ! or voici le temps de la manne et de l'hysope » (*E*, p. 240).
[144] Pour citer un exemple analogue : « Or c'était nuit d'enfance extrême, dense comme la poix » (*N*, p. 355).

de déterminer la catégorie grammaticale et le sens de *or*, entre autres parce que le dernier verset — « Or voilà notre sceau, et la roue signe de notre destin » — semble reprendre les éléments du troisième — « “Une étoile d’or vert sur roue d’acier” » —, où le morphème *or* désigne le métal précieux[145]. Comme pour *mais*, *donc* et *car*, le sens précis importe moins que la capacité qu’a ce mot monosyllabique avec la voyelle ouverte [ɔ] à ponctuer le début d’une phrase ou d’un verset, et les éventuelles répétitions phoniques qu’il peut créer à l’intérieur du verset : dans [5], par exemple, le son [ɔʁs] que l’on entend dans « Or c’était » se retrouve dans « lorsque », prononcé [l**ɔʁs**k], ainsi que dans « les deux corps sont fraternels », prononcé [ledøk**ɔʁs**ɔ̃fʁatɛʁnɛl], tandis que le son [ɔʁ] revient à l’identique dans « dehors » [də**ɔʁ**] ou, avec un changement du point d’articulation, dans « d’hiver » [div<u>ɛʁ</u>] et dans « fraternel » [fʁat<u>ɛʁ</u>nɛl].

En conclusion, nous pouvons considérer que la poésie de Senghor s’écarte de la poésie française moins par un emploi modéré de la polysyndète que par un emploi détourné des conjonctions de coordination : au même titre que l’adjectif « beau », les « mots-ciment » deviennent des chevilles du rythme. L’agrégé de grammaire propose une conception auditive de la syntaxe qui constitue une prise de position : son emploi interjectif des connecteurs montre, en effet, qu’il préfère à l’expression du lien logique, qu’imposerait la « raison hellène », l’expression de la subjectivité, que lui insuffle l’« émotion nègre ».

4.4. Un verset métrique ?

Nous avons vu que Senghor envisage le rythme non comme une notion qui comprend le mètre, qui n’est que l’une de ses manifestations, mais comme une notion qui se base sur l’asymétrie et s’oppose donc à la symétrie des vers réguliers. Pourtant, les spécialistes de versification classent le verset senghorien parmi les versets métriques, à l’instar des versets de Saint-John Perse, et par opposition aux versets cadencés de Claudel ou aux versets amorphes de Fargue[146]. Pour Senghor comme pour Perse, il ne s’agit pas tout à fait de composer des vers réguliers, de revenir à une forme fixe ou de respecter les règles de la métrique classique. Malgré un certain degré d’approximation et de liberté, il s’agit toutefois

[145] La même ambiguïté se trouve dans « Teddungal » : « […] mais nos pieds dans la poussière des morts et nos têtes parées da nulle poudre d’or. / Or les scorpions furent de sable, les caméléons de toutes couleurs. Or les rires des singes secouaient l’arbre des palabres, comme peau de panthère les embûches zébraient la nuit » (*E*, p. 233).
[146] Voir Michèle Aquien, *La Versification*, *op. cit*., p. 37 et suiv ; *La Versification appliquée aux textes*, *op. cit*., p. 34 et suiv.

de composer les versets en constituant des schémas métriques et en se servant de mètres reconnaissables, notamment l'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin :

> Je te nomme Soir ô Soir ambigu, feuille mobile je te nomme.
> Et c'est l'heure des peurs primaires, surgies des entrailles d'ancêtres.
> Arrière inanes faces de ténèbre à souffle et mufle maléfiques !
> Arrière par la palme et l'eau, par le Diseur-des-choses-très-cachées !
> Mais informe la Bête dans la boue féconde qui nourrit tsétsés stégomyas
> Crapauds et trigonocéphales, araignées à poison caïmans à poignards
>
> Quel choc soudain sans éclat de silex ! Quel choc et pas une étincelle de passion.
> Les pieds de l'Homme lourd patinent dans la ruse, où s'enfonce sa force jusques à mi-jambes.
> Les feuilles les lient des plantes mauvaises. Plaine sa pensée dans la brume.
> Silence de combat sans éclat de silex, au rythme du tam-tam tendu de sa poitrine
> Au seul rythme du tam-tam que syncope la Grande-Rayée à sénestre.
> Sorcier qui dira la victoire ! (*E*, p. 225)

Le décompte syllabique des deux premières laisses de « L'homme et la bête » peut être le suivant :

	Première laisse	Seconde laisse
v. 1	9 ou 10 / 6 à 8	9 ou 10 / 11 ou 12
v. 2	7 ou 8 / 7 ou 8	10 à 12 / 10 à 12
v. 3	8 à 11 / 7 ou 8	8 à 10 / 7 ou 8
v. 4	7 ou 8 / 9 ou 10	10 à 12 / 11 ou 12
v. 5	10 à 12 / 8	6 ou 7 / 10 à 12
v. 6	8 / 12 (6 + 6)	8

Gérard Dessons ne cache pas ses réserves quant à l'existence d'un verset métrique. Il est vrai qu'il s'agit d'un « monstre herméneutique » qui va à l'encontre tantôt de la notion de verset, qui n'est pas une forme fixe, tantôt de la notion de mètre, dont la régularité ne peut pas être à peu près respectée, et qui se heurte à l'incertitude du statut du *e* muet dans le décompte syllabique, puisque la versification contemporaine ne suit plus les prescriptions classiques[147]. Il n'empêche que c'est dans le sillage des unités prosodiques de la métrique française que Senghor compose ses versets, comme le montre l'exemple de « L'homme et la bête » et comme le confie le poète lui-même à Sylvia Washington Bâ :

> Dans mes deux premiers recueils de poèmes, *Chants d'ombre* et *Hosties noires*, je me laissais guider presque uniquement par mon inspiration, formant le verset selon une

[147] Lors de la conférence prononcée à l'Université Laval en 1966, Senghor se montre enthousiaste quant au *e* muet : « Mais je n'oublierai pas le jeu des *e* muets, qui achève de donner au mot, à la phrase, au vers, avec ses nuances, la palpitation même de la vie » (*L3*, p. 84). R. Tillot montre que la conception senghorienne du *e* muet ne se conforme guère aux prescriptions classiques et qu'il « obéit à des considérations de prononciation, et aussi à des objectifs qui renforcent la correspondance entre son et sens » : Renée Tillot, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 53.

> sorte d'inspiration ou d'impulsion naturelle. À partir d'*Éthiopiques*, j'ai commencé à organiser ce qui était naturel. Je voulais fonder le verset sur la prosodie française, en respectant ses principes naturels, qui sont l'esprit de la langue française[148].

À l'accentuation de l'isolinéarité entre les vers, que nous avions remarquée à partir d'*Éthiopiques*, correspond l'accentuation de l'isosyllabisme à l'intérieur des versets[149]. Comme le montrent les travaux de Renée Tillot, cette recherche rythmique conduit Senghor à penser la ponctuation en fonction de l'effet binaire qu'il souhaite produire : les recueils publiés ou réédités à partir du milieu des années 1950 font disparaître les virgules en fin de verset, le blanc suffisant à marquer la pause, tandis qu'ils comportent une virgule interne qui scinde le verset en deux[150]. Cela pousse Senghor à se servir d'une ponctuation qu'il qualifie d'« expressive » dans « Comme les lamantins vont boire à la source » :

> Le même poème peut donc être récité — je ne dis pas : déclamé —, psalmodié ou chanté. 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 (*L1*, p. 226).

Il ne s'agit pas d'une ponctuation expressive en ce qu'elle marque un acte de langage comme poser une question pour le point d'interrogation, exprimer l'étonnement pour le point d'exclamation ou montrer l'hésitation pour les points de suspension. La ponctuation expressive de Senghor est constituée essentiellement de virgules qui permettent de scander le verset :

> [1] Voilà pourquoi mon rythme se fait si pressant, que mes doigts saignent sur mon khalam (*N*, p. 337).
> [2] Mais pouvoir annoncer, que ses yeux grands s'embrument au lever de mon souvenir (*N*, p. 344).
> [3] Mais m'emportait irrésistible le courant, vers l'horrible chant des écueils de tes yeux (*N*, p. 345).

Dans *Nocturnes* plus que dans d'autres recueils, l'agrégé de grammaire va jusqu'à s'autoriser quelques licences par rapport aux normes de la ponctuation. Dans les trois exemples cités ci-dessus, l'usage de la virgule n'est pas syntaxique : la séparation du complément circonstanciel de lieu dans [3] ne semble pas nécessaire, tandis que la séparation de deux

---

[148] Nous traduisons la lettre de Senghor du 25 septembre 1967, citée par S. Washington Bâ en anglais : « *In my fist two collections of poems,* Chants d'ombre *et* Hosties noires*, I let myself be guided almost solely by inspiration, shaping the verset according to a sort of natural inspiration or impulse. Starting with* Éthiopiques*, I began to organize what was natural. I wanted to base it on French prosody, respecting the natural principles, that is the spirit of French language* », Sylvia Washington Bâ, *The concept of Negritude in the poetry of Léopold Sédar Senghor*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1973, p. 131.

[149] Si elle s'accentue à partir d'*Éthiopiques*, la tendance à l'isosyllabisme binaire était, en réalité, déjà présente dans les recueils précédents : voir Carla Van den Bergh, *Le Verset dans la poésie française des XIX^e^ et XX^e^ siècles…*, *op. cit*., p. 673.

[150] Voir Renée Tillot, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 57 et suiv.

éléments corrélés dans [1] et la séparation de la subordonnée complétive de son verbe introducteur relèvent d'un usage fautif de la ponctuation. Pourtant, il ne s'agit pas non plus d'une conception orale de la virgule, comme celle, longtemps tolérée, qui faisait séparer le sujet long du groupe verbal. Dans les trois cas, il s'agit d'une ponctuation rythmique qui scande le poème : la virgule permet de visualiser le rythme binaire dans [1] (12/9) et [3] (12/11) ; elle permet en revanche de percevoir un rythme ternaire dans [2], en isolant « Mais pouvoir annoncer » (6 syllabes), « que ses yeux grands s'embrument » (6 syllabes) et « au lever de mon souvenir » (8 syllabes), alors qu'on aurait eu tendance à lire d'une traite les deux premiers.

Une fois de plus, nous faisons face à une contradiction entre l'écriture et les propos de Senghor : il affirme l'importance d'un rythme qui serait propre à l'esthétique négro-africaine par opposition au mètre français, mais force est de constater qu'il est l'un des auteurs de versets qui se soucient le plus de la symétrie de la composition. Nous ne pouvons dépasser cette contradiction qu'en percevant le rythme comme un élément discursif qui permet à Senghor de se positionner et en comprenant les difficultés de la différenciation stylistique dans le contexte d'anomie du discours poétique contemporain en Occident. Nous avons déjà vu, en effet, que la conception rythmique du poète sénégalais ne diffère guère de celle qu'avaient développée des théoriciens du vers libre tels que Gustave Kahn ou Robert de Souza. Dès lors, un rythme qui serait un retour du semblable plutôt que de l'identique, qui se fonderait sur l'asymétrie du parallélisme plutôt que sur la symétrie, qui comporterait une variation plutôt qu'une régularité, ne peut pas différencier objectivement Senghor de ce que font déjà plusieurs poètes occidentaux depuis plus d'un demi-siècle. En revanche, c'est cette même recherche méticuleuse de la symétrie qui permet de mieux percevoir les écarts. Les deux premières laisses de « L'homme et la bête », par exemple, sont constituées de six versets : les cinq premiers versets de chaque laisse sont isolinéaires et comportent un rythme binaire basé sur un certain degré d'isosyllabisme entre la protase et l'apodose. Or le sixième verset de chaque laisse comporte une variation d'autant plus perceptible que les versets précédents avaient constitué un rythme monotone : si l'on se fie à la virgule, le sixième verset du poème — « Crapauds et trigonocéphales, araignées à poison caïmans à poignards » — apparaît binaire et comporte un octosyllabe et un alexandrin, mais au vu de la composition de l'alexandrin et des unités syntaxiques, les deux hémistiches forment dans l'ensemble un rythme ternaire ; le douzième verset — « Sorcier qui dira la victoire ! » — est, quant à lui, un verset unilinéaire de huit syllabes qui diffère donc du reste de la laisse.

En même temps qu'il construit une régularité métrique au sein du verset et du poème, Senghor la déconstruit au moyen d'une variation qu'on ne perçoit que parce qu'elle est isolée. Parmi d'autres formes d'exclamation, les interjections jouent un rôle fondamental dans la versification senghorienne, si bien que Daniel Delas considère qu'elles « fonctionn[ent] comme des bombes destinées à dynamiser la parole[151] » :

> [4] Vert et vert le Printemps au clair mitan de Mai, d'un vert si tendre hô ! que c'est ravissement (*E*, p. 236).
> [5] Quand les brouillards toute la nuit hâ ! ont pesé profond sur mon angoisse (*N*, p. 342).

Dans les deux cas, l'emploi de l'interjection rappelle l'emploi expressif de la virgule en ce qu'il distribue les unités rythmiques du verset. Dans [5], *hâ !* sépare une protase de huit syllabes et une apodose de neuf syllabes ; dans [6], la seconde moitié du verset est répartie en un premier groupe de cinq syllabes et un second de six syllabes au moyen du *hô !* Néanmoins, contrairement à la virgule, l'interjection n'est pas un signe typographique muet, elle est un élément syllabique et, partant, sonore du verset, qui comporte une élévation du timbre de la voix. Or, dans cet emploi senghorien, l'interjection ne se trouve pas au début d'une unité rythmique comme dans le vocatif « Ô temps ! suspends ton vol » de Lamartine : ne pouvant pas être reliée à ce qui précède ou à ce qui suit, elle s'avère une unité autonome et rend dynamique la binarité qu'elle montre à l'écrit et qu'elle fait entendre à l'oral. L'interjection est, dès lors, l'un de ces contretemps qui sont censés rapprocher la symétrie occidentale de l'asymétrie négro-africaine : « Au demeurant, le rythme binaire du vers classique peut rendre le halètement despotique du tam-tam. Il suffit de le bouleverser légèrement pour faire surgir, au-dessus du rythme de base, contretemps et syncopes » (*L1*, p. 363). Remarquons par ailleurs que, en plus de détonner du point de vue phonétique, ces interjections au milieu du verset sont particulièrement voyantes du point de vue graphique, car Senghor choisit une graphie complexe — *h* antéposé et accent circonflexe — qui n'est pas répertoriée dans les dictionnaires et qui n'avait été employée que très rarement avant lui[152]. Enfin, ces interjections semblent relever de l'« émotion nègre » puisque l'émotion

[151] Daniel Delas, « Du silence rythmé au polyrythme dans la poésie de L.S. Senghor », *Protée*, Vol. 18, n° 1, « Rythmes » (Lucie Bourassa, dir.), 1990, p. 22.
[152] D'après un repérage sur la base de données Frantext, *hâ* figure trois fois chez Jean-Jacques Chevalier (XVIII^e siècle), une fois chez Balzac, Corbière et Victor Henry (XIX^e siècle), deux fois chez André Pézard, neuf fois chez Joseph de Pesquidoux et deux fois chez Jules Romains (XX^e siècle).

l'emporte sur la syntaxe[153] : dans [4] *hô !* rompt le système corrélatif, tandis que *hâ !* sépare le sujet et le complément circonstanciel de temps du groupe verbal dans [5].

Face à un discours poétique occidental caractérisé au XX^e^ siècle par l'anomie et l'expérimentation, il est impossible d'identifier dans la poésie francophone un phénomène rythmique qui peut être considéré, techniquement, comme propre à une esthétique négro-africaine. Si la différenciation rythmique ne peut pas être objective, c'est-à-dire par comparaison avec des poètes hexagonaux, l'écriture du poème peut néanmoins mettre en scène, en son sein, l'opposition entre une conception symétrique et rationnelle du rythme, qui relève d'une vision inactuelle, voire stéréotypée, de la poétique occidentale, et une conception asymétrique et émotionnelle, que Senghor relie à l'esthétique négro-africaine[154]. De manière quelque peu paradoxale, il faut que la première typologie rythmique soit présente dans le poème pour que la seconde soit perceptible en tant qu'écart et que le poème senghorien soit perçu comme « nègre » : la face moins antagonique de cette coexistence de la « raison hellène » et de l'« émotion nègre » dans le poème est bien sûr le métissage. On perçoit ainsi à quel point, pour reprendre les termes de Michèle Monte, « [l]e rythme joue un rôle essentiel dans l'identification d'une singularité textuelle en poésie[155] » : s'affichant comme héritier de deux traditions, le rythme du verset senghorien contribue à façonner une identité auctoriale tout aussi métisse de poète africain francophone. En regard du positionnement, ce traitement du rythme se devait de rendre Senghor pleinement légitime aux yeux des deux publics auxquels il s'adresse et qui lui permettent d'occuper une place dans un champ littéraire transnational.

---

[153] L'interjection et l'exclamation permettent, selon D. Delas, de faire éclater l'émotion et la parité. Cette recherche polyrythmique de Senghor est « un moyen de négrifier l'écriture à l'intérieur des moules albo-français contemporains » : Daniel Delas, « Mètre français / rythme africain. Note sur l'élaboration de l'écriture poétique nègre de L.S. Senghor », *Itinéraires et contacts de cultures*, Vol. 9, « Léopold Sédar Senghor, un poète », 1988, p. 130.

[154] D. Delas remarquait déjà ceci : « Puisque le choix de Senghor en effet est d'accepter la langue française telle qu'elle est, comment négrifier son texte autrement que par des déclarations d'intention ? La solution qu'il met en pratique consiste d'une part à revenir à l'association musique-poésie, d'autre part à rythmiser le texte "à l'africaine". […] L'une et l'autre solution sont à mes yeux objectivement mythiques, ce qui ne veut pas dire qu'elles n'ont pas une incidence importante sur le fonctionnement du texte senghorien », Daniel Delas, *« L'Absente » de Léopold Sédar Senghor…*, *op. cit*., p. 76-77.

[155] Michèle Monte, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », dans Judith Wulf et Laurence Bougault (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 340.

II. L'ENJEU ÉTHIQUE DU SUJET LYRIQUE

Investir une forme poétique ne signifie pas seulement s'insérer dans une classe généalogique : il s'agit de se doter d'une voix propre, que l'on reconnaît grâce à une mise en page ou à un rythme particuliers. Variable mais reconnaissable, cette corporalité du texte permet d'incarner l'auteur, à savoir cette entité extradiscursive indiquée sur la couverture et cette entité discursive qui s'exprime dans les textes et qui, dans le cas de la poésie lyrique, se prend pour objet tout comme elle prend pour objet son expression. Or le problème que pose le lyrisme depuis le XIX^e^ siècle est celui du rapport entre ces deux entités, autrement dit de l'identité du *je*, sur laquelle deux doxas semblent s'affronter. La théorie romantique allemande a eu tendance à considérer l'entité discursive comme émanant directement de l'entité extradiscursive : le *je* serait donc empirique et autobiographique, ce qui a alimenté les stéréotypes sur le lyrisme comme genre intimiste ou comme « littérature d'effusion[156] ». À cette conception s'oppose celle d'une rupture nette entre les deux entités, qu'ont revendiquée les poètes postromantiques et notamment un Mallarmé pour qui « [l]'œuvre pure comporte la disparition élocutoire du poëte[157] » : le *je* lyrique serait donc fictionnel. Poser l'identité du *je* comme une alternative entre ces deux options peut constituer une prise de position herméneutique, mais elle ne peut rendre entièrement compte ni du fonctionnement textuel ni de certaines habitudes de lecture. Une position plus nuancée comme celle de Käte Hamburger s'avère tout de même problématique : « nous n'avons la possibilité, et donc le droit, ni de soutenir que le poète présente ce qu'énonce le poème — que ce soit ou non sous la forme d'un *je* — comme étant sa propre expérience, ni d'affirmer le contraire[158] ».

Or il nous semble que la question est mal posée dans la mesure où l'alternative entre l'autobiographique et le fictionnel ne prend pas en compte un trait essentiel d'une part considérable de la production poétique contemporaine, à savoir que son objectif n'est guère de raconter et de se référer à une réalité, qu'elle soit matérielle ou fictionnelle. La mise à mal

[156] L'expression est de B. Croce qui, dans sa théorie esthétique, arrivait même jusqu'à considérer le lyrisme comme l'antithèse de la poésie : voir Benedetto Croce, *La Poesia* [1936], éd. Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, « Biblioteca Adelphi », 1994, p. 51 et suiv.
[157] Stéphane Mallarmé, « Divagation première : relativement au vers », dans *Vers et Prose*, Paris, Perrin et C^ie^, 1893, p. 192.
[158] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1957], trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, préf. de Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 240.

de la référentialité du *je* découle nécessairement de la mise à mal de la fonction référentielle du langage que développe le discours lyrique depuis le symbolisme. Ainsi Karlheinz Stierle dépasse-t-il l'alternative en concevant le discours et le sujet lyriques comme problématiques :

> Quoi qu'il en soit, le sujet lyrique, comme « sujet de l'énonciation » aussi bien que comme « sujet de l'énoncé », comme sujet "plaçant" aussi bien que comme sujet se plaçant lui-même, est une constellation, une configuration de sujets au sein de laquelle l'identité problématique peut se matérialiser comme condition du discours problématique. L'important est la capacité d'articulation de cette configuration dans le discours lyrique ; au reste, il est de peu d'intérêt de savoir si cette configuration tire son origine d'une donnée autobiographique, quelle qu'elle soit, ou d'une constellation fictionnelle. L'« authenticité » du sujet lyrique ne réside pas dans son homologation effective (non plus que dans son contraire), mais dans la possibilité articulée d'une identité problématique du sujet, reflétée dans l'identité problématique du discours[159].

Si le dépassement de l'alternative en saisissant la portée problématique du discours est nécessaire, il semble néanmoins délicat d'évacuer le sujet empirique au profit d'une conception entièrement discursive. Un cas comme celui de Senghor montre les limites d'une telle approche dans la mesure où, pour reprendre l'expression qu'emploient Jean-Marie Gleize et Guy Rosa à propos de Victor Hugo, « ce qu'il dit et ce qu'il écrit est essentiellement *public*[160] » : non pas bien sûr au sens où sa poésie se réduirait à une rhétorique d'apparat ne laissant aucune place à l'introspection, mais au sens où, malgré les contradictions, il est impossible de lire ses œuvres poétiques en oubliant son rôle politique et, inversement, d'évaluer son action politique sans avoir à l'esprit son discours poétique. L'impossible solution de continuité entre le poète et le politique nous invite à considérer sa subjectivité comme un tout complexe qui se déploie dans le discours et dans les actes, ce qui fait dire à Mbaye Diouf que « [l]'expression d'une subjectivité senghorienne performative ne se réduit donc pas à un simple onirisme poétique, mais matérialise un véritable projet national et africain pensé et exécuté à travers des politiques artistiques, administratives et sociales[161] ». Par ailleurs, un poète lyrique qui n'aurait pas un rôle politique proéminent comme Senghor ou Hugo se positionnerait tout de même dans le champ littéraire grâce à son énonciation et créerait son identité discursive à partir d'une place qu'il occupe ou qu'il souhaite occuper.

---

[159] Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », trad. de l'allemand par Jean-Paul Colin, *Poétique*, n° 32, 1977, p. 436.
[160] Jean-Marie Gleize et Guy Rosa, « "Celui-là". Politique du sujet poétique : *Les Châtiments* de Victor Hugo », *Littérature*, n° 24 « Littérature et révolution », 1976, p. 83.
[161] Mbaye Diouf, « Subjectivités senghoriennes : pour une prospective francophone », *Recherches Francophones*, Vol. 1, n° 1, « La littérature francophone et ses subjectivités constitutives » (Laté Lawson-Hellu, dir.), 2021, p. 196.

Ni l'alternative entre autobiographie et fiction ni son dépassement ne semblent à même de décrire le fonctionnement du sujet lyrique. En adoptant une approche dynamique des genres littéraires, Dominique Combe propose de considérer que le sujet lyrique se construit précisément en oscillant entre les deux polarités :

> Plutôt que d'inscrire les œuvres dans des catégories génériques « fixistes » comme « autobiographie » et « fiction » – et par là d'opposer *sub specie aeternitatis* un Moi lyrique à un « Moi fictionnel » ou « autobiographique », mieux vaudrait sans doute envisager le problème d'un point de vue dynamique, comme un processus, une transformation ou, mieux encore, un « jeu ». Ainsi, le sujet lyrique apparaîtrait comme un sujet autobiographique « fictionnalisé », ou du moins en voie de « fictionnalisation » – et, réciproquement, un sujet "fictif" réinscrit dans la réalité empirique, selon un mouvement pendulaire qui rend compte de l'ambivalence défiant toute définition critique, jusqu'à l'aporie[162].

L'acceptation de cette instabilité référentielle du *je* s'impose à plus forte raison si l'on passe d'une conception étroitement textuelle de l'œuvre poétique à une conception davantage discursive, qui situe l'énonciation dans sa configuration sociohistorique. À cet égard, Michèle Monte identifie trois dispositifs énonciatifs du sujet lyrique contemporain, que nous pouvons repérer dans l'œuvre de Senghor : d'abord, « un auteur qui met en scène un locuteur à la première personne se présentant explicitement comme un poète mais dépourvu de traits biographiques hormis par allusion plus ou moins cryptées » ; puis « un locuteur doté de traits biographiques qui permettent de l'individualiser et de l'assimiler à l'auteur » ; enfin, un « auteur [qui] laisse la parole à un locuteur individualisé auquel on ne peut l'assimiler[163] », mais ce cas reste plus rare. Au lieu de contester « l'illusion référentielle » qui se produit à la lecture, M. Monte constate que « la prépondérance des deux premiers dispositifs conduit le lecteur à assimiler auteur et locuteur et à faire du poème le lieu où se construit une certaine image de l'auteur[164] ». Ce glissement de l'auteur en tant qu'être biographique à l'image d'auteur en tant qu'être discursif à cheval entre le texte et son contexte permet de percevoir le sujet lyrique comme une articulation entre les deux plans : « On peut même penser qu'un des enjeux essentiels de la parole poétique est précisément la construction d'un sujet du poème qui est à la fois une projection de l'auteur et un être de parole différent de lui dont la

[162] Dominique Combe, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001 [1996], p. 55-56.
[163] Michèle Monte, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », dans Judith Wulf et Laurence Bougault (dir.), *Stylistiques ?*, *op. cit*., p. 331.
[164] *Ibid*., p. 331-332.

naissance le transforme en retour[165] ». Cela conduit M. Monte à élaborer une conception « éthique » du discours lyrique :

> Parler d'éthos, c'est considérer le texte comme la manifestation d'une source énonciative dont les façons de dire, pour reformuler Laclos, sont aussi des façons de faire, de faire croire à une vision du monde et à une posture (sincérité, engagement, neutralité, cynisme, etc.). C'est aussi introduire d'emblée un écart entre le sujet biographique et l'énonciateur qui s'incarne dans le texte, et concevoir le sujet de l'énonciation comme un effet de la mise en discours et non comme une entité préexistante[166].

Nous voyons déjà poindre les répercussions politiques de cet enjeu éthique de la construction du sujet lyrique senghorien : le poème confère une corporalité à un éthos, reconnu comme « garant » du discours par les lecteurs, et vise à créer une communauté imaginaire de personnes adhérant à ce discours[167].

1. Le sujet lyrique et l'objet du lyrisme

La première étape de notre réflexion sur l'enjeu éthique du sujet lyrique senghorien se limite volontairement au matériau textuel sans prendre véritablement en compte l'interaction contextuelle. Il s'agit pour l'instant de comprendre la manière dont le sujet senghorien s'incorpore dans une énonciation qui est indissociable de la manière dont elle évoque des allocutaires et des délocutés. Cette existence problématique du sujet et des objets lyriques semble être l'objet même du lyrisme, au sens du questionnement que formule Senghor, comme bien d'autres poètes contemporains, en investissant ce genre littéraire. En d'autres termes, comme l'affirme Dominique Rabaté, « [l]e sujet lyrique n'est donc pas à entendre comme un donné qui s'exprime selon un certain langage, la langue changée en chant, mais comme un procès, une quête d'identité[168] ».

---

[165] *Ibid*., p. 332.

[166] Michèle Monte, « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », dans Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore (dir.), *L'Énonciation aujourd'hui : un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique et sociolinguistique », 2016, p. 189. Pour une appréhension plus large de la théorie de M. Monte sur l'éthos dans l'énonciation lyrique, voir le chapitre « L'éthos, de la théorie à la pratique », dans Michèle Monte, *La Parole du poème : approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations linguistiques », 2022, p. 125-171.

[167] Sur le lien entre éthos et incorporation, voir Dominique Maingueneau, « Éthos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 76 et suiv.

[168] Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit*., p. 66.

1.1. De la centralisation à la vaporisation du « moi »

Depuis la seconde moitié du XIX^e^ siècle, le lyrisme moderne doit faire face à une double injonction que M. Monte formule ainsi :

> [I]l lui faut rejoindre chaque lecteur en lui communiquant une expérience nécessairement singulière et dont la singularité doit être préservée sous peine de perdre de son authenticité, mais il lui faut inventer une forme suffisamment décontextualisée pour que chaque lecteur puisse la reprendre à son compte et assumer les dire de ce *je* comme les siens propres[169].

Ce processus contemporain d'atténuation de la subjectivité est accru après la Libération : la crise idéologique que traverse la poésie occidentale, notamment avec Sartre, Adorno et d'autres intellectuels marxistes, comme nous le verrons plus tard au sujet de Sembène, impose « un éthos de modestie qui empêche le déploiement exacerbé de l'ego » et, en même temps, « un souci d'allégeance au réel[170] » qui s'écarte du désengagement des surréalistes. Or l'œuvre poétique de Senghor, dont le premier recueil paraît en 1945, va à l'encontre de cette tendance du discours poétique occidental : comme le remarque Mbaye Diouf, son énonciation est « clairement portée par un *je* proéminent qui circule dans toute l'œuvre du poète, tous genres confondus[171] ».

Cette affirmation est confirmée par le relevé suivant, réalisé avec Frantext, qui confronte l'emploi des pronoms personnels *je*, *nous* et *on* :

Pronom / **Recueil**	***Je*** (uniquement sujet)	***Nous*** (sujet et complément)	***On*** (uniquement sujet)
Chants d'ombre (1945)	1.372 (119)	*265 (23)*	103 (9)
Hosties noires (1948)	*1.090 (97)*	**663 (59)**	**179 (16)**
Éthiopiques (1956)	1.451 (157)	268 (29)	120 (13)
Nocturnes (1961)	**1.642 (140)**	316 (27)	*93 (8)*
Total	**5.555 (513)**	1.232 (138)	*495 (46)*
Taux moyen	**1.388**	308	*123*

Sans même prendre en compte le pronom tonique *moi* et le pronom atone *me*, et les déterminants et pronoms possessifs, ce relevé montre que la P1 est employée presque cinq fois plus que la P4 et l'impersonnel *on*. Seul le recueil *Hostie noires*, paru en 1948 mais

[169] Michèle Monte, « Essai de définition d'une énonciation lyrique : l'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique*, n° 134, 2003, p. 178.
[170] Michèle Monte, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen* [En ligne], n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et les réseaux » (Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, dir.), 2007, § 42.
[171] Mbaye Diouf, « Subjectivités senghoriennes […] », *art. cit.*, p. 183.

contenant la plupart des poèmes écrits pendant la guerre, semble comporter une fluctuation digne d'intérêt : l'emploi du *je* est de 22 % inférieur à la moyenne, tandis que les emplois du *nous* et du *on* sont supérieurs à la moyenne, respectivement de 115 % et de 45 %. Cette atténuation évidente de la présence de la P1 au profit de son amplification correspond, bien entendu, au besoin de rendre compte de l'expérience collective de la guerre : un examen qualitatif du *nous* dans ce recueil montrerait, par ailleurs, qu'il désigne souvent des entités collectives telles que les soldats, les tirailleurs sénégalais ou le peuple français, dont fait partie le *je* et, selon les circonstances, une partie du lectorat[172], tandis que dans les autres recueils, notamment dans *Éthiopiques* et *Nocturnes*, le *nous* désigne presque exclusivement le couple que forment le poète et la femme aimée. Le relevé montre que, à l'exception d'*Hosties noires*, Senghor a tendance à employer de plus en plus la P1 : cela coïncide avec une poésie davantage intimiste, mais semble contradictoire en regard d'une carrière politique qui, lui faisant gagner un rôle de premier plan, en fait un personnage public. Ce simple constat nous permet déjà de percevoir une articulation complexe entre l'homme politique et le poète : d'une part, le second semble s'affirmer contre le premier pour échapper à une forme d'apparat ; de l'autre, le discours subjectif ne constitue pas nécessairement un discours moins politique, au sens large, en raison de ce rôle matriciel que reconnaît Mbaye Diouf :

> Ce *je* de l'intention, de l'action et de la projection est le noyau matriciel des *abilities* et des *agencies* senghoriens. Il est le signe linguistique fondateur qui signale une érudition, donne corps à une intime conviction et détermine les paramètres d'un langage poétique et réflexif particulier[173].

Le fait que le *je* soit très présent dans la poésie de Senghor et qu'il ait un rôle matriciel dans le discours n'empêche pas, néanmoins, que cet embrayeur personnel soit aussi fluctuant et problématique, tant d'un point de vue grammatical que d'un point de vue référentiel : pour paraphraser le célèbre aphorisme de Baudelaire, la centralité du *moi* ne fait que mieux préparer sa « vaporisation[174] ».

---

[172] Pour une étude historiquement problématisée de l'emploi de la P4 dans *Hosties noires*, voir le chapitre « "Nous" : la première personne du pluriel en France plurinationale », dans Sébastien Heiniger, *Décolonisation, fédéralisme et poésie chez Léopold Sédar Senghor*, *op. cit*., p. 275-320.

[173] Mbaye Diouf, « Subjectivités senghoriennes […] », *art. cit.*, p. 184.

[174] « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là », Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* [1864] suivi de *Fusées*, *La Belgique déshabillée* et *Amœnitates Belgicæ*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1986], p. 89. Au sujet de l'instabilité interprétative du *je* senghorien, voir le chapitre « L'autore. Il narratore. Il personaggio » dans Antonella Emina Martinetto, *Senghor : l'uno e i molti*, Bologna, Bulzoni Editore, coll. « Consignlio nazionale delle ricerche / Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti », 1992, p. 171-171.

D'un point de vue grammatical, la vaporisation du sujet repose sur un usage fréquent et parfois particulier de l'ellipse. Figure acceptée par la tradition poétique, l'ellipse concerne très souvent la suppression d'un verbe que le lecteur peut reconstituer facilement en s'appuyant sur ses compétences grammaticales — « Je parle bien sa langue, mais si barbare [est] mon accent » (*N*, p. 336) — ou bien sur le cotexte gauche : « Ce fut un grand déchirement des apparences, et les hommes [furent] restitués à leur noblesse, les choses [furent restituées] à leur vérité » (*E*, p. 234). L'intérêt de ces ellipses repose moins sur la reconstitution de l'énoncé complet que sur les effets que produit l'absence d'un constituant syntaxique et sémantique, ce qui ne se limite pas à la brièveté[175] :

> Arrière par la palme et l'eau, par le Diseur-des-choses-très-cachées !
> Mais informe la Bête dans la boue féconde qui nourrit tsétsés stégomyas
> Crapauds et trigocéphales, araignées à poison caïmans à poignards (*E*, p. 225).

L'absence d'un verbe attributif devant l'adjectif « informe » crée un effet de louche concernant la catégorie de ce mot, que l'on aurait tendance à considérer de prime abord comme un impératif du verbe *informer*, et partant la fonction du syntagme nominal « la Bête », que l'on interprèterait comme un COD du verbe *informer* alors qu'il est le sujet d'un verbe élidé. Elle crée également une incertitude quant à l'emploi de la conjonction *mais* : le verbe *être* ne suffisant pas à expliquer une valeur adversative à la proposition, Robert Jouanny propose de combler l'ellipse avec le verbe *demeurer*[176], mais nous avons vu que l'emploi senghorien des connecteurs est plus auditif que logique. Enfin, ces incertitudes interprétatives relèvent d'une volonté d'opacité qui est censée imiter l'horreur de la Bête et de la soupe primordiale où elle se trouve[177]. Ces cas, qui sont les plus fréquents, concernent le verbe mais ne concernent pas le sujet, qui n'est élidé généralement que dans des parallélismes — « Nous t'avons pleuré une lune / [Nous avons] Chanté pour toi les thrènes du Rebelle » (*N*, p. 366) — ou bien lorsqu'il est identique à celui de la proposition précédente — « Je ne l'aurais pas tuée, si [je l'avais] moins aimée » (*E*, p. 244).

Plus ou moins faciles à reconstituer, ces exemples restent toutefois grammaticalement acceptables, mais Senghor propose parfois des ellipses plus audacieuses :

> [1] 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.

---

[175] Voir Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit*., p. 159.
[176] Voir *PC*, p. 279, note 5.
[177] Au sujet plus largement de l'incertitude de certaines formes verbales dans la poésie senghorienne et du rôle que peut jouer l'ellipse, voir Gérard Berthomieu, « L'incertitude modale et ses fonctions stylistiques dans la poésie de Léopold Sédar Senghor », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 88, n° 2, « Léopold Sédar Senghor », 1988, p. 201-214.

Je dis bien : je suis Dyâli (*E*, p. 235).

[2] Et je paîtrai les songes calmes des sauriens, et sorcier aux yeux d'outre-monde
Contemplerai les choses éternelles dans l'altitude de tes yeux (*N*, p. 346).

[3] Moi qui poussais comme blé de Printemps, qui m'enivrais de la verdeur de l'eau, du ruissellement vert dans l'or du Temps
Ah ! plus ne peux supporter ta lumière, la lumière des lampes, ta lumière atomique qui désintègre tout mon être
Plus ne peux supporter la lumière de minuit. La splendeur des honneurs est comme un Sahara (*N*, p. 353).

Dans [1], nous avons une première phrase simple complète : « Je ne suis pas le Conducteur ». La phrase suivante juxtapose dans un parallélisme deux « propositions » qui comportent une ellipse du sujet, du premier élément atone de la négation et de l'auxiliaire *avoir* — « Je n'ai » —, car elles commencent directement par l'adverbe de temps *jamais* et le groupe verbal se réduit aux participes passés *tracé* et *proféré* suivi des compléments. Apparemment, [1] ressemble à un cas déjà mentionné : « Nous t'avons pleuré une lune / [Nous avons] Chanté pour toi les thrènes du Rebelle » (*N*, p. 366). Or ces deux ellipses diffèrent dans la mesure où celle de *Nocturnes* peut être reconstituée à partir de la proposition précédente à l'intérieur d'une même phrase complexe, tandis que [1] frôle les limites de l'acceptabilité syntaxique en ce qu'elle crée une phrase complexe comportant deux propositions averbales : il s'ensuit un effacement énonciatif qui fait disparaître les marques personnelle, modale et temporelle que véhiculent le sujet et l'auxiliaire[178]. La négation de son rôle de chef politique de la part du sujet lyrique dans la première phrase comporte une élision du sujet grammatical et de l'embrayage en général dans les phrases averbales. Ce processus d'effacement énonciatif du sujet associé à l'homme politique ne fait que préparer une affirmation renouvelée, et quelque peu redondante, du sujet en tant que poète : « Je dis bien : je suis Dyâli ». [2] et [3] ne comportent pas exactement d'effacement énonciatif : comme les verbes « contemplerai » et « peux » sont maintenus, les marques personnelle, modale et temporelle figurent dans les terminaisons des formes verbales. En revanche, le *je* est élidé, alors que la syntaxe du français impose que le sujet soit toujours exprimé. Il est vrai que parmi les rares exceptions à cette règle il y a celui « des assemblages qui mettent en facteur commun initial les sujets coréférentiels d'une suite de phrases juxtaposées ou coordonnées[179] », comme dans [2]. Or,

[178] Au sujet de ce type de phrases averbales, voir l'analyse du poème « Départ » de Rimbaud : Michèle Monte, « Variété des phrases averbales en poésie contemporaine », *L'Information grammaticale*, n° 165 « Syntaxe et poésie au XX^e^ siècle » (Stéphanie Thonnerieux, dir.), 2020, p. 9.
[179] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit*., p. 249.

comme le précisent les auteurs de la *Grammaire méthodique du français*, ce type d'ellipse du sujet n'est possible que « sous certaines conditions », notamment celle de la proximité entre les verbes. Par conséquent, la distance d'environ 16 syllabes qui sépare « je paîtrai » de « contemplerai », la présence de l'apposition « sorcier aux yeux d'outre-monde » et la rupture que comporte l'enjambement déversif font en sorte que le lecteur perçoive cette ellipse comme une infraction à la règle grammaticale. Dans [3], en revanche, l'anaphore « plus ne peux » est compréhensible, mais totalement agrammaticale : cette construction combine l'ellipse du sujet *je* et l'anastrophe, qui met en première position *plus*, le deuxième élément tonique de la négation. Dans les trois cas étudiés, l'effacement énonciatif ne relève pas de la « stratégie, pas nécessairement consciente, permettant au locuteur de donner l'impression qu'il se retire de l'énonciation, qu'il "objectivise" son discours en "gommant" non seulement les marques les plus manifestes de sa présence[180] » : le *je* peut être reconstitué par le lecteur, mais il a été éliminé linguistiquement par le poète. Ainsi, si l'énonciation senghorienne reste subjective, elle met en scène sa vaporisation en tordant la syntaxe.

La vaporisation du sujet senghorien ne se limite pas à son ellipse, car le fait que le *je* soit exprimé en tant que sujet grammatical dans le texte ne signifie pas nécessairement qu'il remplit tout à fait sa fonction référentielle d'embrayeur. Les travaux de Franck Neveu sur *Alcools* d'Apollinaire ont permis de démontrer que l'embrayage que comporte l'emploi du *je* doit être rapporté à d'autres éléments énonciatifs, et notamment aux circonstanciels spatio-temporels, afin de faire apparaître les différents degrés auxquels l'embrayeur se réfère à l'univers extralinguistique[181]. Cette « gradualité de l'embrayage » varie à l'intérieur d'un recueil, d'un poème, voire d'une même laisse de versets, comme le montre l'« Élégie des *Saudades* » :

> 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 *Senhor*, le sobriquet qu'un capitaine donna autrefois à un brave laptot ?
> J'ai retrouvé mon sang, j'ai découvert mon nom l'autre année à Coïmbre, sous la brousse des livres.
> Monde scellé de caractères stricts et mystérieux, ô nuit des forêts vertes, aube des plages inouïes !
> J'ai bu — murs blancs collines d'oliviers — un monde d'exploits d'aventures d'amours violents et de cyclones.

[180] Robert Vion, « "Effacement énonciatif" et stratégies discursives », dans Monique De Mattia et André Joly (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Orphys, 2001, p. 334.
[181] Voir Franck Neveu, « Poétique de la première personne : gradualité de l'embrayage dans *Alcools* », *L'Information grammaticale*, n° 72, 1997, p. 32-35.

> Ah ! boire tous les fleuves : le Niger le Congo et le Zambèze, l'Amazone et le Gange
> Boire toutes les mers d'un seul trait nègre sans césure non sans accent
> Et tous les rêves, boires tous les livres les ors, tous les prodiges de Coïmbre.
> Me souvenir, mais simplement me souvenir… (*N*, p. 357)

Rarement le lyrisme senghorien s'avère aussi autobiographique que dans les sept premiers versets de cette élégie : le poète fait allusion à son nom de famille et à ses supposées origines portugaises, mais aussi à un séjour à la bibliothèque de l'Université de Coimbra réalisé en 1955. L'emploi du passé composé, du déictique temporel « l'autre année » et la localisation géographique confèrent une forte valeur référentielle au *je*. Après l'exclamation et l'apostrophe du huitième verset, néanmoins, l'énonciation change : malgré le maintien de la P1 et du passé composé, la phrase « J'ai bu — murs blancs collines d'oliviers — un monde d'exploits d'aventures d'amours violents et de cyclones » dépasse en effet la simple expression métaphorique (comme dans « la brousse des livres ») et s'écarte de la fonction référentielle, qu'il s'agisse d'un vécu biographique ou de fiction. Agissant désormais dans « une scène non spécifiée », l'embrayage que le *je* semble pourtant maintenir devient tout à fait virtuel[182]. Cet « effet de désembrayage » produit ensuite une disparition linguistique du *je* dans les versets 8, 9 et 10 : ainsi passons-nous du sujet de P1 et du passé composé — « J'ai bu » — à un infinitif — « boire » — qui, ne pouvant être ni situé dans une chronologie ni rapporté à un sujet particulier, relève de l'énoncé de vérité générale et ressemble plus à une injonction qu'à une assertion. L'énonciation senghorienne glisse par conséquent de l'expérience empirique et singulière à une représentation universalisante de l'expérience du métissage, qui par ailleurs ne relève pas simplement d'une ascendance métisse réelle comme la « goutte de sang portugais », mais d'une manière d'être ouvert à la diversité du monde, comme le symbolise l'image de boire l'eau de « tous les fleuves » et de « toutes les mers ». L'allusion à la Négritude dans le neuvième verset, la réapparition de Coimbra à la fin du dixième et celle de la P1 dans le onzième témoignent de cette oscillation constante de l'énonciation lyrique entre singularité et universalité, qui vise néanmoins à préserver l'authenticité du sujet au moyen d'un ancrage réel[183].

[182] F. Neveu distingue « deux types de scènes énonciatives : (i) une scène spécifiée, produisant un effet d'embrayage actanciel et donc une apparente valeur référentielle du je ; (ii) une scène non spécifiée, maintenant l'embrayage actanciel dans la virtualité, et marquant conséquemment une valeur non référentielle du *je* (effet de désembrayage) », *ibid*., p. 33.

[183] D. Rabaté insiste sur la valeur ambiguë des éléments circonstanciels dans l'énonciation lyrique : « Le circonstanciel joue donc en deux directions opposées : il est à la fois ce qu'il faut dépasser mais concurremment cette singularité absolue que la langue ne devrait pas trahir », Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *art. cit*., p. 71.

1.2. Une aventure de l'écriture

Le dernier exemple analysé montre qu'on ne peut pas se contenter d'évaluer la subjectivité du lyrisme sur la base de la présence du *je* et de la fonction que l'on attribue conventionnellement à l'embrayeur de P1, c'est-à-dire de référer à celui qui énonce. Le lyrisme impose de concevoir l'embrayage en termes de degré, que l'on évalue en rapportant le sujet au procès exprimé dans les verbes ainsi qu'aux autres éléments circonstanciels. À cet égard, la seconde moitié de la première laisse de l'« Élégie des *Saudades* » montre que le mode énonciatif du discours poétique, ou du moins d'une part considérable du lyrisme contemporain, dépasse tant l'autobiographie que la fiction dans la mesure où sa fonction ne consiste pas à établir un rapport référentiel entre le langage et le monde, que celui-ci soit empirique ou imaginaire.

Ce constat nous invite à penser le fonctionnement de la « modalité poétique » à partir de la notion d'évocation qu'a élaborée Marc Dominicy en reprenant, entre autres, les travaux de Dan Sperber sur la différence entre la signification et le symbolisme et les travaux de D. Sperber et de Deirdre Wilson sur la pertinence[184]. Selon la théorie de l'évocation, le langage poétique n'a ni un but référentiel ni un but informationnel comme la plupart des langages ordinaires, quand bien même littéraires[185]. Ainsi Senghor ne raconte-t-il pas son expérience du métissage en tant que vécu, comme le ferait un récit autobiographique, tout comme il n'analyse pas le métissage en tant que phénomène psychique ou social, comme le ferait un essai. En parlant de « boire tous les fleuves », le poète crée une image et, bien qu'il nomme cinq fleuves réels parmi les plus importants du Sud de la planète, son objectif consiste à solliciter chez le lecteur des stéréotypes associés à l'idée de grand fleuve, allant des propriétés physiques les plus évidentes à des imaginaires culturels et à des intertextes littéraires : la portée, le courant, l'irrigation, le développement des civilisations, la circulation des peuples et des biens, la divinisation de certains fleuves, le Congo de Césaire

[184] Quant au symbolisme, Sperber différencie la signification, en tant que système rationnel reposant sur un code, du symbolique, qui n'étant pas un système fermé et rationnel fonde un ensemble de valeurs et de conceptions partagées par une culture sans exclure une part de liberté qui relève de l'interprétation : voir Dan Sperber, *Du Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, coll. « Savoir », 163 p. Quant à la pertinence, en s'appuyant sur les maximes conversationnelles de Paul Grice, Sperber et Wilson considèrent que le fonctionnement pragmatique et interactionnel du langage repose essentiellement sur un principe de coût cognitif : voir Dan Sperber et Deirdre Wilson, *La pertinence : communication et cognition*, trad. de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1989, 396 p.

[185] Voir Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2022, p. 211.

dans *Cahier d'un retour au pays natal*, le Congo d'*Éthiopiques*… Selon l'approche aussi bien cognitiviste que pragmatique de Dominicy :

> [L]'évocation discursive est une stratégie « opportuniste », en ce sens qu'afin d'élaborer des procédés aptes à déclencher des effets intentionnellement produits, elle exploite la conscience parfois diffuse et même trompeuse, que l'être humain peut avoir de sa propre vie mentale, des phénomènes qui s'y déroulent et des mécanismes qui la régissent[186].

Dans l'exemple de l'« Élégie des *Saudades* », Senghor exploite un pouvoir évocateur des fleuves qui est accessible à tout lecteur. Nous constatons, néanmoins, qu'il s'efforce de générer l'évocation à partir d'une géographie essentiellement africaine par la nomination des fleuves Niger, Congo et Zambèze : la mention de l'Amazone et du Gange apparaît en effet comme une ouverture de l'imaginaire qui ne cède pas pour autant à une sorte d'occidentalisation qu'aurait comporté la mention de fleuves tels que la Seine ou le Tibre[187]. Dans cet exemple comme dans d'autres, l'évocation senghorienne a beau solliciter un imaginaire africain, elle s'appuie en réalité sur des archétypes qui ne confrontent guère un lecteur européen à une diversité géographique, culturelle ou linguistique. C'est le cas, par exemple, du lion :

> Apparaît au Soleil-levant, sur le suprême pic, la tête du Lion rouge
> En sa majesté surréelle. Ô Tueur ! Ô Terrible ! et je cède et défaille (*N*, p. 351).

Bien que l'animal habite la savane, les stéréotypes de puissance, de majesté ou de violence qu'il évoque sont présents aussi bien dans la culture africaine que dans la culture occidentale : l'emploi fréquent de la majuscule suggère par ailleurs une fonction allégorique tout à fait transparente pour les lecteurs d'Ésope, de Phèdre et de La Fontaine[188]. Toutefois, nombre d'évocations présentes dans les textes senghoriens ne peuvent pas se déployer dans l'imaginaire du lectorat non africain :

> Les heures de garde s'alignaient devant moi, comme sur une route la monotonie des poteaux
> Quand j'ai senti sur ma joue tiède les rayons mordorés de ton visage.
>
> Où ai-je vu ce teint couleur de tata fier ? C'était au temps du Bour-Sine Salmonn

[186] Marc Dominicy, « L'évocation discursive. Fondements et procédés d'une stratégie "opportuniste" », *Semen* [En ligne], n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et les réseaux » (Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, dir.), 2007, § 1 ; voir également *Poétique de l'évocation*, *op. cit*., 2022, p. 243.
[187] Sur les enjeux postcoloniaux de la géographie et du paysage littéraires, voir Mbaye Diouf, « Présentation : Géographies transnationales du texte africain et caribéen », *Études littéraires*, Vol. 46, n° 1, « Géographies transnationales du texte africain et caribéen » (Mbaye Diouf et Antje Ziethen, dir.), 2015, p. 7-18. Sur la tension chez Senghor entre diversité et universalité à partir de ces mêmes enjeux, voir Michel Collot, « Le paysage africain : ancestral ou colonial ? », *Études littéraires africaines*, n° 39, « Littératures africaines et paysage » (Xavier Garnier, dir.), 2015, p. 20 et suiv.
[188] Voir également Marc Bonhomme, « Figures analogiques et rhétorique de l'imaginaire chez Léopold Sédar Senghor », *art. cit*., p. 180-182.

> Et le père de mon grand-père lisait le visage de la fiancée sur l'étain des fontaines (*N*, p. 338).

La présence de l'adjectif « fier » donne une orientation axiologique au substantif « tata » qu'il qualifie et le genre masculin évite les équivoques potentielles. Le lecteur qui ne dispose pas de certaines connaissances encyclopédiques n'accède toutefois ni aux évocations que suscite cette fortification en terre crue typique d'Afrique de l'Ouest ni à la simple signification du mot, puisqu'il ne figure dans aucune édition du « Lexique » en appendice de *Chants pour Naëtt*, de *Nocturnes*, des *Poèmes* et de la *Poésie complète*. De plus, comme « de tata fier » est une métonymie qui sert à indiquer la couleur d'un teint, celui-ci ne peut pas être visualisé par une partie du lectorat grâce à cette image, mais grâce à l'image sur laquelle se conclut la laisse précédente : « les rayons mordorés de ton visage ». L'effet poétique repose sur un principe d'indétermination du sens qui est propre à l'évocation, mais qui est accru, pour certains lecteurs, en raison d'un accès fort limité à celle-ci faute de partager les stéréotypes qu'exploite le poète. Selon la théorie de M. Dominicy, « [c]elui qui évoque discursivement cherche à provoquer un effet de reconnaissance ; par conséquent, la matière traitée se voit dotée d'une représentation déjà disponible, et qui n'est donc pas occasionnelle[189] ». L'exemple de Senghor nous invite néanmoins à considérer que l'un des effets recherchés par certaines poétiques francophones consiste précisément à créer une disparité dans la reconnaissance, car ce qui se donne comme « déjà disponible » pour certains lecteurs — désignés généralement à travers la notion amphibologique de « peuple » — est en revanche inédit pour d'autres, qui sont étrangers à la culture du poète mais qui, le plus souvent, sont loin d'être numériquement moins importants.

Il faudrait néanmoins éviter de restreindre la poétique senghorienne à des aspects culturalistes, en ayant une vision plus complexe aussi bien de l'évocation que de l'image. D'une part, comme l'affirme M. Dominicy, l'évocation discursive ne repose pas uniquement sur des stéréotypes déjà présents dans l'imaginaire partagé d'une culture, mais elle tend à les créer textuellement : « le message poétique *se donne* comme un "dépliage" de prototypes, même si le prototype en question n'existe pas *dans les faits*[190] ». De l'autre, dans de nombreux cas, la fabrication de l'image ne se limite pas à une évocation de stéréotypes, mais à l'association d'évocations plus ou moins disjointes, autrement dit de l'analogie, principe

[189] Marc Dominicy, « L'évocation discursive […] », *art. cit.*, § 16.
[190] Marc Dominicy, « Du "style" en poésie », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 130.

bien connu depuis Aristote sur lequel reposent nombre de figures telles que la comparaison, la métaphore ou la métonymie. Dans l'exemple de l'« Élégie des *Saudades* » — « boire tous les fleuves » —, l'image ne repose pas uniquement sur l'évocation des fleuves, mais sur son association au verbe « boire » qui désigne une action vitale : certes, le point commun entre le verbe et le COD est l'eau, mais il subsiste une différence de taille entre la capacité d'un verre et le débit d'un fleuve. Ce sont autant les ressemblances que les divergences entre les deux pôles du syntagme verbal qui permettent de créer une image évoquant le métissage, expérience présentée comme vertigineuse par Senghor en ce qu'elle met en contact l'individuel et l'universel, la singularité et la multiplicité. Jamais nommé explicitement, le métissage est plutôt évoqué au moyen d'une image construite sur le mode de l'énigme, principe sur lequel a reposé l'analogie depuis la théorisation aristotélicienne jusqu'à la fin de l'époque moderne : plus ou moins opaque, l'énigme n'est pas entièrement dénuée d'une fonction référentielle — ou mimétique, pour employer un terme aristotélicien — en ce qu'elle constitue tout de même une manière détournée, recherchée, allusive et subjective de nommer, ce qui explique les fonctions ornementales ou cognitives dont ont été investies traditionnellement l'image et l'analogie[191].

À partir de la « crise de vers », le rapport à l'image et à l'analogie tend à changer dans la mesure où il s'agit moins de référer à une réalité cryptée au moyen d'une réalité disjointe que de créer une réalité linguistique autonome, transformation qui atteint son paroxysme avec les poètes surréalistes, qui introduisent le hasard de l'inconscient dans la formulation des images :

> Le caractère fortuit de l'image surréaliste la libère des impératifs de la représentation liée à l'idée d'un monde premier, chargé d'un sens immuable. Chez Aristote, le monde — et le sens du monde — sont déjà là, le langage n'étant que la représentation et la vérification de cette réalité préexistante. L'image surréaliste fait le chemin inverse. Elle est, comme l'écrit Jean Paulhan, un « fait primitif, que l'on peut seulement, de manière plus ou moins maladroite, traduire ensuite en langage commun ». L'image ne représente plus, alors, un objet réel, elle est l'objet même. Pour Breton, « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel »[192].

En même temps qu'elle ôtait la spécificité métrique de la poésie, la « crise de vers » a fait de l'image la spécificité du langage poétique contemporain[193] ; mais encore, comme le vers avait perdu le mètre au profit d'un rythme qui, n'étant pas prédéterminé, permettait

[191] Voir Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit*., p. 68 et suiv.
[192] *Ibid*., p. 74.
[193] « Notion complexe et floue, l'image a pris, dans la poésie moderne, la place que tenait le vers dans la poésie classique : elle est devenue la marque du langage poétique », *ibid*., p. 63.

davantage l'expression subjective, l'image s'est libérée des contraintes mimétiques et logiques. Or, comme le précise Michèle Aquien, ce rapport particulier au langage et à l'image n'est pas le fait de quelques mouvements mais caractérise dans son ensemble le discours poétique français de la première moitié du XX^e^ siècle :

> La composition fondée sur l'association libre, la juxtaposition de propos sans liens logiques apparents, la fantaisie de l'absurde, les images mettant en regard des référents absolument étrangers, sont des procédés présents très tôt dans le XX^e^ siècle : on les trouve chez Max Jacob ou les poètes de Dada, et ils se voient confirmés par le mouvement surréaliste. Même les poètes qui ne se réclament aucunement de ces mouvements vont dans le sens de cette liberté donnée au langage, qui leur permet d'ouvrir des voies poétiques nouvelles. Les images ne sont plus traitées comme des ornements du discours, mais comme la propriété inhérente au langage de conjoindre librement des mots pour faire jaillir une réalité autre […][194].

Il s'ensuit que, comme il l'avait fait pour le rythme, quand Senghor indique dans l'« image analogique » (ou « image-analogie ») l'un des fondements de l'esthétique négro-africaine, il ne fait en réalité qu'inscrire la Négritude dans la modernité poétique :

> L'image négro-africaine n'est donc pas image-équation, mais *image-analogie*, image surréaliste. Le Négro-africain a horreur de la ligne droite et du faux « mot propre ». Deux et deux ne font pas quatre, mais « cinq », comme le dit le poète Aimé Césaire. L'objet ne signifie pas ce qu'il représente, mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée. L'Éléphant est la Force ; l'Araignée, la Prudence ; les cornes sont Lune ; et la Lune Fécondité. Toute représentation est image, et l'image, je le répète, n'est pas équation, mais *symbole*, idéogramme. Non seulement l'image-figuration, mais la matière — pierre, terre, cuivre, or, fibre —, mais encore la ligne et la couleur. Tout langage qui n'est pas fabulation ennuie. Bien mieux, le Négro-africain ne comprend pas pareil langage. L'étonnement des premiers Blancs en découvrant que les « Indigènes » ne comprenaient pas leurs tableaux, pas même la logique de leurs discours !... (*L1*, p. 210).

Bien que dans son effort de théorisation Senghor différencie la pensée négro-africaine de la pensée surréaliste, la première étant mystique et la seconde empirique, et que l'on puisse ajouter l'élément de l'engagement, non négligeable après la Libération et la critique sartrienne, le traitement de l'image chez les poètes de la Négritude est rapproché de celui des poètes surréalistes. Les liens entre les deux mouvements sont avant tout personnels et montrent une partie de la configuration du champ littéraire : Robert Desnos a préfacé *Pigments* de Léon-Gontran Damas, André Breton a préfacé *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire et Senghor était proche de Philippe Soupault. Ces liens sont également stylistiques, comme le montre la confrontation entre le blason surréaliste de Breton :

> Ma femme à la chevelure de feu de bois
> Aux pensées d'éclairs de chaleur
> À la taille de sablier

[194] Michèle Aquien, « La poésie du XX^e^ siècle et le langage en liberté », *L'Information grammaticale*, n° 94, 2002, p. 43.

Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre[195].

Et le blason « nègro-africain » de Senghor :

La faiblesse du cœur est sainte…
Ah ! tu crois que je ne l'ai pas aimée
Ma Négresse blonde d'huile de palme à la taille de plume
Cuisses de loutre en surprise et de neige du Kilimandjaro (*E*, p. 243).

Senghor ne se limite pas à reprendre la structure renouvelée du blason et quelques « comparants » originaux tels que la « loutre », il reprend ici comme ailleurs la formation syntaxique de l'image que, d'après G. Dessons, Breton privilégie, à savoir « l'image lexicale, particulièrement celle qui utilise un complément déterminatif introduit par la préposition *de* » et « qui apparaît comme un procédé générateur d'entités hétéroclites[196] ». À cet aspect sémantique s'ajoute l'ambiguïté de la préposition *de* dans l'image « cuisses de loutre en surprise », car elle peut signifier « cuisses [comme celles] de loutre en surprise », « cuisses [qui sont faites d'une] loutre en surprise » ou encore « cuisses [qui sont une] loutre en surprise ». Qu'il s'agisse des rapports sémantiques ou syntaxiques, une telle construction de l'image analogique s'écarte du référent et déploie une série de potentialités de l'écriture contemporaine qui ne se laissent pas inscrire dans les symboles ou les stéréotypes d'un imaginaire culturel négro-africain : pour reprendre les éléments indiqués par Jacques Dürrenmatt à propos de la métaphore d'invention, « [a]pparaissent en effet clairement *subjectivité*, *polyvalence*, *fictionnalité* et *réflexivité*[197] ». L'image analogique senghorienne affirme la subjectivité de l'écriture du poète en ce qu'elle recherche une association inédite, en dépit de la référence intertextuelle ; elle révèle sa polyvalence puisque les interprétations ne peuvent être ni unanimes ni cohérentes, entre autres en raison d'une syntaxe ambiguë ; elle crée une fiction potentielle qui découle du rapprochement entre des réalités disjointes ; elle montre enfin que le langage du poème n'entretient pas un rapport mimétique avec le monde, mais qu'il se met en scène en tant que réalité alternative dans l'image analogique.

1.3. Une paratopie de l'absence

Ce traitement de l'image analogique crée des objets linguistiques indépendants : au lieu de renvoyer au réel, fonction primaire du langage, la modalité poétique montre plutôt un sujet tendu vers une réalité alternative que vers un monde inatteignable ou simplement

[195] André Breton, « L'Union libre », dans *Le Revolver à cheveux blancs* [1932], *Œuvres complètes*, t. 2, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 85-86.
[196] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit*., p. 77.
[197] Jacques Dürrenmatt, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp Essentiel », 2002, p. 47.

banal. En d'autres termes, en même temps qu'elle crée une présence, l'image analogique pointe une absence matérielle :

> *Analogique*, l'image ressemble à. *Substitutive*, elle prend la place de. Autant dire que les catégories qu'elle met en jeu sont celles de la présence et de l'absence. Soit qu'elle se substitue à un être ou un objet absent, soit qu'elle vienne le rendre présent de façon tout imaginaire, il est toujours question pour elle de faire paraître ce qui n'est pas là, et donc de produire *un effet de présence* par le recours à une absence. « Faire advenir quelque chose par la force de son n'être pas », tel serait son tour de passe-passe. L'on comprend qu'en cela même elle ait partie liée de longue date avec la religion, le poème ou le mythe[198].

Le traitement senghorien de l'image analogique révèle, par conséquent, un sujet lyrique qui construit un objet linguistique dont l'évocation signale simultanément son absence, son manque, sa perte.

Compte tenu de cette tension contradictoire de l'écriture de Senghor, commune à bien d'autres poètes lyriques contemporains, il n'est pas étonnant qu'il ait affirmé que la meilleure définition de son œuvre avait été donnée par une étudiante française, Geneviève Lebaud, qui avait intitulé son mémoire « Poésie du Royaume d'enfance », paru aux Nouvelles Éditions Africaines, sans doute avec l'appui du Poète-Président et de sa fondation[199]. En réalité, bien avant cet ouvrage, l'idée avait été fortement suggérée par le poète lui-même : l'expression « Royaume d'enfance » figure en effet aussi bien dans son œuvre poétique — quatre occurrences dans *Éthiopiques* et trois occurrences dans *Nocturnes* — que dans son œuvre théorique, notamment dans « Comme les lamantins vont boire à la source », où elle apparaît trois fois : « Le voilà donc, le poète d'aujourd'hui, gris par l'hiver dans une grise chambre d'hôtel. Comment ne songerait-il pas au Royaume d'enfance, à la Terre promise de l'avenir dans le néant du temps présent ? Comment ne chanterait-il pas la "Négritude debout" ? » (*L1*, p. 219). Le Royaume d'enfance de Senghor est, certes, un souvenir nostalgique de son enfance africaine dans le Sine Saloum, mais, comme l'affirme Souleymane Bachir Diagne, c'est plus largement un topos poétique commun aussi aux poètes de la diaspora[200] : il ne s'agit pas seulement d'évoquer le passé, mais également de construire un objectif. La notion a été reprise par de nombreux critiques qui, suivant les indications du poète, considèrent le Royaume d'enfance comme une fidélité aux valeurs africaines et qui interprètent la poésie senghorienne comme une évocation perpétuelle de ce

[198] Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2000, p. 272.
[199] Voir Léopold Sédar Senghor, *La Poésie de l'action…*, *op. cit*., p. 152. Pour l'ouvrage : Geneviève Lebaud, *Léopold Sédar Senghor ou la poésie du royaume d'enfance,* Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1976, 101 p.
[200] Voir Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie, op. cit*., p. 21-22.

passé biographique. Elle a également été reprise par les détracteurs de Senghor et notamment par Sembène : ils dénoncent la mystification du Royaume d'enfance et son manque d'ancrage par rapport aux réalités contingentes de l'Afrique[201]. Indépendamment des conclusions divergentes qu'elles impliquent en termes de jugements de valeur, les deux positions semblent partager le même défaut de lecture, qui consiste à considérer le Royaume d'enfance comme un espace-temps référentiel, empirique et autobiographique pour les uns, fictionnel et mensonger pour les autres. Or parler du Royaume d'enfance signifie renvoyer aussi bien à ce qui n'est plus présent qu'à ce qui ne l'est pas encore : en d'autres termes, comme le remarque Xavier Garnier, « [l]e Royaume d'enfance est fruit de l'exil[202] », au sens d'ailleurs plus moral que géographique, plus ontologique que personnel. Un examen des occurrences poétiques montre, par ailleurs, que la référence au Royaume d'enfance diffère quelque peu de la doxa qui circule dans la critique et qu'ont alimentée les textes théoriques de Senghor par souci de simplification :

> [1] Oui me voilà entre deux frères, deux traîtres deux larrons
> Deux imbéciles hâ ! non certes comme l'hyène, mais comme le lion d'Éthiopie tête debout.
> Me voilà rendu à la terre. Qu'il est radieux le Royaume d'enfance !
> Et c'est la fin de ma passion (*E*, p. 241).
>
> [2] Seigneur de la lumière et des ténèbres
> Toi seigneur du Cosmos, fais que je repose sous Joal-l'Ombreuse
> Que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves (*N*, p. 354).

Si le mot « enfance » renvoie sémantiquement au passé nostalgique, le cotexte associe ce Royaume moins aux origines qu'à la mort : du point de vue des tiroirs verbaux, dans [1] Chaka fait un emploi étendu du présent de l'indicatif qui anticipe sur sa propre fin, tandis que dans [2] le poète fait un emploi optatif du présent du subjonctif en priant Dieu. Dès lors, le Royaume d'enfance compte moins en tant qu'objet empirique qu'en tant qu'objet absent : il s'agit moins d'un objet de représentation que d'un moteur de l'énonciation lyrique senghorienne, qui oscille entre présence et absence, entre passé et avenir.

L'ensemble de la poétique senghorienne semble donc se construire autour de cette tension entre une présence créée, affirmée ou du moins souhaitée, et une absence à laquelle le sujet lyrique est irrémédiablement confronté : il est possible d'interpréter sous cet angle l'hermétisme de Senghor et son goût pour l'énigme. La critique a souvent rapproché cette poétique de l'énigme aux devinettes (*caax*) de la tradition orale, genre étroitement lié aux

[201] Sylvia Washington Bâ, *The concept of Negritude…*, *art. cit*., p. 171.
[202] Xavier Garnier, « Vertiges de Senghor », *art. cit.*, p. 261.

rituels initiatiques de la circoncision. Or, contrairement aux devinettes traditionnelles et contrairement à la poétique de l'énigme aristotélicienne, la plupart des énigmes senghoriennes ne comportent pas nécessairement de réponse. Il s'agit plutôt de mettre en scène la recherche d'une réponse et de permettre au lecteur d'en faire l'expérience tout en le confrontant à une absence. Le cas le plus représentatif est celui du long poème « L'Absente » dans *Éthiopiques* : nous pouvons certes l'associer à une idée de victoire ou de libération, comme le fait Papa Samba Diop[203], mais en dépit de ses pseudonymes — « Reine de Saba », « l'Éthiopienne », « la (Très) Bonne nouvelle » — « le nom de l'Absente est ineffable » (*E*, p. 238). De même, le type de prospérité ou de libération qu'elle apporte reste très vague, alors qu'il s'agit — on peut s'en douter — d'un aspect de la plus haute importance pour l'Afrique du milieu des années 1950. Ainsi, l'Absente symbolise moins une promesse qu'un espoir et ne devient « la Présente » qu'en tant qu'inspiration poétique :

> Salut à la Présente qui me fascine par le regard noir du mamba, tout constellé d'or et de vert
> Et je suis colombe-serpent, et sa morsure m'engourdit avec délice (*E*, p. 238).
>
> Je dis chantez le diamant qui naît des cendres de la Mort
> Ô chantes la Présente qui nourrit le Poète du lait noir de l'amour (*E*, p. 238).

En plus d'être incertaine du point de vue référentiel, l'Absente n'est présente que pour le poète et sous une forme ambiguë qui relie l'inspiration à la mort. Nommer, renommer, qualifier et décrire l'Absente ne font en réalité que montrer les contours flous de cette évocation.

La critique a souvent insisté sur le rôle performatif (au sens large tel qu'il est d'usage dans les études littéraires) de la nomination dans la poésie senghorienne. Le poète exalte lui-même ce rôle de la poésie en tant que parole créatrice : « Car la parole du Poète a une vertu démiurgique : elle est *verbe*, elle est création, elle est *poïèsis*. Il lui suffit de nommer les choses pour les faire surgir du chaos primordial » (*L1*, p. 327). Et il ne manque pas d'en faire un trait spécifique de la parole négro-africaine : « C'est qu'en Afrique noire, dans une civilisation non pas "en deçà", mais "au-delà" de l'écriture, l'art majeur est celui de la parole. La parole y exprime la force vitale, l'être du nommant et, en même temps, l'être du nommé » (*L1*, p. 239). Dans ses œuvres poétiques, la performativité de la nomination se révèle aussi

[203] Voir Papa Samba Diop*, Léopold Sédar Senghor, poésie : étude critique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Entre les lignes : Littératures Sud », 2015, p. 91.

dans le sens linguistique qu'en donne John Austin[204], car Senghor recourt souvent à des verbes métalinguistiques qui constituent l'action même (nous soulignons) :

> Je te *nomme* Soir ô Soir ambigu, feuille mobile *je te nomme* (*E*, p. 225).
>
> Dyôb ! lui ai-je dit, Beleup de Kaymôr ! Je te respire parfum de gommier, et *proclame ton nom* (*E*, p. 231).
>
> Sall ! *je proclame ton nom* Sall ! du Fouta-Damga au Cap-Vert (*E*, p. 233).
>
> J'ai vu se préparer la fête de la Nuit à la fuite du jour. *Je proclame la Nuit plus véridique que le jour* (*E*, p. 240).
>
> *Je vous invoque*, Eaux du Troisième Jour (*N*, p. 360).
>
> Eaux justes, mais vous Eaux de miséricorde, *je vous invoque* d'un cri rythmé et sans dédit (*N*, p. 361).
>
> Fall ! *nous te nommons* par ton nom ! (*N*, p. 365).

La nomination s'accompagne très souvent de l'apostrophe, acte de langage parfois ambigu en ce qu'il relève aussi bien de l'exclamation, qui traduit un état émotionnel du poète, que de l'interaction, le vocatif étant la manière de solliciter l'allocutaire[205]. Michèle Monte a néanmoins souligné la spécificité de l'usage de l'apostrophe en poésie par opposition à d'autres types de discours, qu'ils soient littéraires ou ordinaires : elle « ne s'inscrit pas dans un cadre dialogal préexistant, mais contribue au contraire à faire du poème le lieu d'un échange dialogué entre le locuteur et les entités qu'elle désigne[206] ». En ce sens, la nomination et l'apostrophe poétique mettent en scène un sujet lyrique en quête d'un dialogue avec des entités animées ou non animées : admettons que ces procédés énonciatifs les fassent advenir dans le poème, le sujet lyrique se trouve finalement confronté à leur mutisme. Derrière la création discursive d'un échange et d'une présence, se profile toujours une forme d'absence factuelle que le poème ne saurait combler[207].

Cette tension structure l'ensemble de l'énonciation lyrique senghorienne, qu'il s'agisse du statut ambigu du *je*, entre affirmation, vaporisation ou élision, de la construction

---

[204] Voir John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* [1962], éd. Gilles Lane, post. de François Récanati, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1970], p. 39 et suiv.

[205] Sur ces deux interprétation (ou sur cette double interprétation) de l'apostrophe, voir Michèle Monte, « *Ô* + SN entre apostrophe et exclamation dans les textes poétiques », *Modèles linguistiques*, Vol. 52, 2005, p. 45-68.

[206] Michèle Monte, « Usages littéraires de l'apostrophe : fonction textuelles et pragmatiques et spécificités génériques », dans Jacques Durand, Benoît Habert et Bernard Laks (dir.), *Congrès mondial de linguistique française*, 2008, p. 1423.

[207] Voir Claire Vander Veken, « Analyse de l'axe "je"-"tu" dans "Que m'accompagnent kôras et balafongs de Senghor », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, t. 61, f. 3, 1983, p. 589.

des images analogiques, de l'apostrophe ou de thèmes tels que le Royaume d'enfance : elle caractérise également certaines désignations génériques. Si la catégorie du chant semble orienter l'activité du poète du côté de la présence en vertu d'un prétendu contact entre le corps et l'intellect, d'une prétendue simultanéité de l'inspiration et de l'expression, et d'une prétendue synchronie de la création et de l'inspiration, force est de constater qu'elle n'est pas la seule. Une section d'*Éthiopiques* est intitulée « Épîtres à la Princesse » et l'avant-dernier recueil de Senghor, publié en 1972, est intitulé *Lettres d'hivernage* : il s'agit d'un genre fort ambigu car, en même temps qu'il permet à deux individus de correspondre en dépit de la distance, l'échange épistolaire se nourrit en réalité de l'absence dont l'épistolier fait l'expérience, paradoxe que Vincent Kauffmann appelle « équivoque épistolaire » :

> En général, on correspond pour se rapprocher de l'autre, pour communiquer avec lui, du moins le croit-on. Mais peut-être est-ce surtout de son éloignement dont on fait alors l'expérience. Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale *équivoque*, dont l'exploitation conduit aux frontières de l'écriture poétique. La lettre semble favoriser la communication et la proximité ; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir[208].

Aussi, comme le souligne Janet Altman, le langage de l'échange épistolaire n'est pas celui d'une véritable présence de l'autre, mais plutôt celui d'un « *as if* », comme si l'autre était présent, et repose sur un ensemble hétérogène de ruptures (*hiatuses*) spatiales, temporelles, verbales…[209] Or, d'un point de vue stylistique, les textes que Senghor qualifie de « lettre » ou d'« épître » ne diffèrent pas vraiment des autres poèmes et ne comportent même pas certains éléments péritextuels ou formels typiques du genre épistolaire tels que la mention du lieu ou de la date de rédaction, ou les formules d'ouverture ou de clôture de la lettre. Le mode d'organisation textuelle de l'« hypergenre » épistolaire — dont les contraintes sont pourtant pauvres, comme le rappelle Dominique Maingueneau[210] — est détourné par Senghor, qui ne semble retenir de la lettre que le noyau de son principe énonciatif, à savoir la recherche verbale d'un allocutaire distant, autrement dit absent. Ce mécanisme d'une énonciation qui se nourrit, chez Senghor, de l'absence de la femme aimée apparaît déjà dans le fait que le lecteur n'a accès qu'à une partie de cette correspondance fictionnelle, celle qui est écrite par le poète, et que celui-ci pousse l'idée d'absence jusqu'à l'extrême dans le

[208] Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 8.
[209] Voir Janet Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, p. 140.
[210] D. Maingueneau considère que la lettre, le dialogue, le journal sont des hypergenres, c'est-à-dire des étiquettes génériques englobantes qui renseignent le lecteur sur le mode d'organisation textuelle, sans rien dire du contenu ou du ton. Voir Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2015 [2010], p. 39-40.

dernier poème des épîtres, « La mort de la princesse », qui n'est pas sans rappeler le topos pétrarquiste (voire orphique) d'une inspiration lyrique qui se poursuit après (ou peut-être grâce à) la mort de l'être aimé[211].

L'autre désignation générique étroitement liée à l'absence, voire à la mort, est l'élégie, terme qui désigne la dernière section de *Nocturnes* et chacun des cinq poèmes qui la composent, ainsi que le dernier recueil de Senghor, *Élégies majeures*, paru en 1979 avec le *Dialogue sur la poésie francophone*. Dans la poésie grecque, avant d'être un registre, l'élégie est une forme de versification dite « boiteuse » en raison de l'alternance de mètres : forme très employée dans des poèmes qui parlent de la complainte d'un être aimé, d'un défunt ou de l'exil, l'élégie a fini progressivement par désigner un registre. Comme le constate Jean-René Bourrel, en choisissant cette désignation générique, Senghor ne s'inscrit ni dans le cadre d'une versification précise ni vraiment dans les habitudes thématiques, si ce n'est en regard d'une idée très large d'absence :

> L'élégie n'est pas dans son œuvre un cadre formel où se déploie l'écriture mais le registre sur lequel le poète pose sa voix ; non pas un genre plus ou moins normé mais le lieu d'émotions intimes, de colorations mentales, du rythme essentiel à la transformation de la Parole en Verbe ; non pas un moule mais la coulée même de la poésie[212].

L'inscription de ces poèmes dans le genre de l'élégie apparaît souvent quelque peu forcée, mais ne constitue pas, non plus, une véritable subversion[213]. Il nous semble alors que le choix de cette désignation générique dépend moins de traits stylistiques que des traits éthiques qui accompagnent la définition du registre élégiaque, ainsi que de ses effets pragmatiques, que Delphine Denis a analysés à partir des traités de l'âge classique :

> L'accent est donc porté, en termes de préférence rhétorique, sur la dimension *éthique* du registre élégiaque, en regard du régime *pathétique* qui préside à la tragédie […]. La « tendresse » de l'élégiaque, projection d'un ethos sensible, ne se comprend pour autant que dans le partage de l'émotion. Cet échange idéal de *compassion*, au sens littéral du terme, est adossé à une véritable anthropologie des passions. Pariant sur une commune expérience du sensible, elle prétend *intéresser* le lecteur à l'expression de la plainte élégiaque. L'attendrissement espéré en retour est à la source du plaisir éprouvé[214].

---

[211] La deuxième partie du *Canzoniere* est composée des « Rime in morte di Laura » ; Ronsard reprend, par exemple, ce thème dans le XIX[e] sonnet des Amours de Marie, « Comme on voit sur la branche ».
[212] PC, p. 396.
[213] D'après D. Maingueneau, en regard d'étiquetages formels et sémantiques tels que l'élégie, « la réutilisation d'un genre ou d'une œuvre prototype peut fonctionner selon deux stratégies opposées : la *captation*, qui est le cas le plus fréquent, et la *subversion* » : voir Voir Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, *op. cit*., p. 41. La réutilisation senghorienne de l'élégie semble relever plutôt d'une « captation forcée » ou bien d'un « glissement ».
[214] Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), *Les Registres : enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve/Paris, Academia/L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2008, p. 75.

Par sa retenue, l'élégie apparaît donc comme le registre qui se conforme le mieux à cet âge mûr de la poésie senghorienne et à la *kersa* (« pudeur, discrétions »), vertu constitutive de « l'honnête homme » dont doit faire preuve le Poète-Président[215].

On l'aura compris, l'absence n'est pas un simple thème dans la poésie de Senghor, tout comme l'Absente n'est pas seulement un personnage allégorique que le lecteur doit décrypter. L'absence est l'élément qui structure profondément l'énonciation de Senghor, moins en tant que constat qu'en tant que déclencheur de la quête du sujet lyrique : elle est par conséquent à la fois un thème et un moteur de l'énonciation, point de départ et aboutissement du texte, comme le Royaume d'enfance est à l'origine et à la fin de l'identité du poète. Touchant au traitement du sujet, des images, de l'énonciation et des désignations génériques, l'absence en tant que quête constitue un réseau de significations et forme celle que Dominique Maingueneau appelle une paratopie : la paratopie de l'absence est un investissement esthétique de l'existence même du poète « exilé », partagé entre deux cultures, de l'intellectuel de la Négritude qui milite pour des transformations culturelles ou encore de l'homme politique de premier plan impliqué dans des transformations internationales. Il s'agit, par ailleurs, d'une paratopie auctoriale singulière qui s'accorde avec une paratopie du discours lyrique en général, genre littéraire difficile à classer et qui ne renonce à l'usage référentiel du langage que pour en faire un usage alternatif et autonome[216].

2. À l'intérieur et à l'extérieur du discours

La paratopie articule l'identité que l'écrivain façonne discursivement dans ses textes et son existence véritable, extradiscursive, qu'il s'agisse de sa trajectoire et de sa position dans le champ littéraire ou bien de certains aspects de sa vie privée. Le type de relations que l'on peut établir entre ces différentes faces de ce que l'on identifie au moyen du terme « auteur » dépend aussi bien du type de discours littéraire qu'il élabore que de la visibilité dont il jouit dans l'espace public. Ainsi des genres tels que l'autobiographie ou le lyrisme établissent-ils un lien plus étroit entre l'identité discursive et l'existence extradiscursive que ne le ferait *a priori* un roman historique. De même, la vie privée d'un auteur affirmé et

[215] « La *kersa*, que l'on traduit, souvent, par "discrétion" ou "pudeur", est, essentiellement, la "maîtrise de soi". C'est ce qui caractérise aussi bien le jeune homme ou la jeune fille modèles que la grande dame, le noble ou le sage », Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois*…, *op. cit*., p. 14.

[216] « La paratopie, en effet, opère à deux niveaux : il y a la paratopie du discours littéraire en tant que discours constituant, mais aussi les paratopies singulières qu'élaborent les écrivains dont la création se déploie à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place » 26.

médiatisé risque d'être plus impliquée dans le discours littéraire — ne serait-ce que dans l'activité herméneutique des lecteurs et des critiques — que celle d'un auteur aux débuts de sa carrière ou inconnu. Le recours aux pseudonymes voire à l'anonymat relève souvent de la nécessité de séparer autant que faire se peut l'identité discursive de l'existence extradiscursive, chacune d'entre elles pouvant être mise en danger par l'autre.

Le cas de Senghor est particulier dans la mesure où il est l'un des rares auteurs qui aient réussi à développer à un niveau non seulement comparable, mais aussi très élevé, deux trajectoires distinctes dans deux champs différents : l'une dans le champ littéraire, l'autre dans le champ du pouvoir. Le conduisant à la tête du Sénégal indépendant, la seconde comporte sans doute plus que la première une grande visibilité dans l'espace public, qui concerne aussi bien son rôle institutionnel que sa vie privée. Toutefois, mener en parallèle ces deux trajectoires n'est guère évident, et ce bien au-delà de l'investissement personnel que ces deux carrières peuvent demander. Autonomisé depuis le milieu du XIX^e^ siècle, du moins en France, le champ littéraire semble généralement réticent à intégrer un auteur qui jouerait un rôle de premier plan dans le champ du pouvoir. Cette réticence ne concerne pas seulement une tendance comme celle de l'art pour l'art, mais aussi la littérature engagée : en effet, bien qu'ils aient été sollicités par des partis ou des pouvoirs publics, des intellectuels tels que Sartre et Camus, par exemple, ont tenu à ne pas s'impliquer directement dans des secteurs officiels de la vie politique. En revanche, chez Senghor, la subjectivité poétique et la subjectivité politique — pour reprendre l'idée des « subjectivités senghoriennes » exposée par Mbaye Diouf[217] — semblent indissociables tout en entretenant un rapport ambigu. D'une part, le statut politique de l'auteur semble devoir s'éclipser dans ses œuvres littéraires au profit d'une exaltation du statut poétique, comme le montre la première laisse de « L'Absente » : « Je ne suis pas le Conducteur […] Je dis bien : je suis Dyâli » (*E*, 235). De l'autre, c'est ce même statut politique qui confère à la parole poétique une valeur d'engagement réel qui lui permettra de revendiquer une « poésie de l'action » s'élevant en partie au-dessus d'autres discours littéraires militants qui, comme celui de Sembène, sont sans doute plus explicites et véhéments verbalement, mais qui n'ont pas obtenu les mêmes résultats concrets.

En regard de la subjectivité politique, bien qu'elle ne nous intéresse pas directement dans le cadre de cette étude, les propos que Senghor tient dans ses textes en tant que poète

[217] Voir Mbaye Diouf, « Subjectivités senghoriennes […] », *art. cit.*, p. 182 et suiv.

et intellectuel le positionnent dans l'échiquier politique, ce qui implique que les œuvres ne doivent pas perdre de vue des contraintes qui affectent son existence extradiscursive. Dès lors, « la poésie de Senghor est un lieu diplomatique » non seulement parce qu'elle tente de mettre en contact l'Afrique et l'Europe et de « contrer l'assujettissement du continent en trouvant pour la littérature une forme d'expression non dominable[218] », comme l'affirme justement Xavier Garnier, mais aussi parce que, pour être pleinement légitime dans le champ littéraire, elle doit parvenir à créer une énonciation lyrique individuelle qui donne une impression d'autonomie par rapport aux contraintes externes et collectives auxquelles est soumis l'homme d'État.

2.1. « Par-delà Éros », par-delà l'éthos

L'un des aspects qui révèlent l'articulation complexe entre le *je* lyrique et le sujet autobiographique, mais aussi entre le statut de poète et le statut d'homme politique, est la place que Senghor consacre à la lyrique amoureuse et l'évolution de son traitement. Fernando Lambert constate que la femme est un thème très présent dans sa poésie depuis les « poèmes perdus » : reniés jusqu'à l'édition de l'*Œuvre poétique* en 1990 à cause d'une trop grande conformité à des modèles occidentaux, notamment à Baudelaire, des poèmes tels que « À la négresse blonde », « À une Antillaise », « Beauté peule » ou « To a Dark Girl », font déjà apparaître, pourtant, une conception de la femme qui deviendra structurante pour la Négritude senghorienne dès son premier recueil, *Chants d'ombre* contenant en effet l'un de ses poèmes les plus connus et étudiés, « Femme noire ». Ainsi F. Lambert va-t-il jusqu'à considérer que « Senghor organise sa poésie autour des diverses relations qu'il a entretenues avec la femme et selon la vision poétique qu'il a développée, tout au long de son expérience personnelle[219] ». On voit émerger, en effet, plusieurs figures féminines qui incarnent des rôles différents avec le poète : l'amante, l'épouse, la mère, la sœur, la princesse, la reine… Loin d'être fixes, ces figures féminines peuvent se superposer dans une même désignation, comme c'est le cas de Signare dans *Nocturnes* :

> Les « Chants » cherchent surtout à célébrer et à « explorer » les différents symboles dont est chargée la Signare : « l'amie » confidente et complice de l'immersion « dans une présence africaine » (chants V et IX) ; la « Sœur » qui permet de « deviner la musique de l'Énigme » (VIII) et qui accompagne le poète dans « sa quête inquiète » (XIV) ; « la Vierge de soie noire » qui toujours attend le poète toujours à sa recherche (XII) ; l'Ancêtre, « la Princesse noire d'Élissa », détentrice des secrets de la race et

[218] Xavier Garnier, « Vertiges de Senghor », *art. cit.*, p. 261
[219] Fernando Lambert, « La Figure de la femme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor », *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 22, n° 1, 2007, p. 75.

> symbole de grâce et de beauté (XIII) ; Sopé enfin, la femme désirée et aimée, qui transforme le poète en Amant mystique (XVII et XX)[220].

Bien que le recours à un nom fictionnel et la diversité des figures féminines auxquelles renvoie le poète invitent à considérer la femme senghorienne comme une construction essentiellement discursive, à l'instar du sujet lyrique, il existe tout de même un lien entre cette femme discursive et la femme réelle qui occupe une place dans la vie de Senghor et qui n'est pas sans influencer certains choix d'écriture. En 1949, paraît aux éditions Seghers le recueil *Chants pour Naëtt*, le nom de la femme fait référence à la première épouse de Senghor, Ginette Éboué, fille du gouverneur guyanais Félix Éboué : uni en 1946, le couple divorce en 1955. Le 18 octobre 1957, Senghor épouse Colette Hubert, une femme française issue de l'ancienne noblesse normande : changement d'épouse, mais aussi changement de muse. Dès lors, quand le recueil de 1949 est repris sous le nom de « Chants pour Signare » pour constituer la première section de *Nocturnes* en 1961, ce n'est pas sans d'importantes modifications qui dépendent de sa nouvelle situation conjugale, comme le confie Senghor lui-même à Renée Tillot : « C'est à cause de la Princesse de Belborg que j'ai opéré les changements que vous signalez[221] ». À vrai dire, on ne compte que très peu de modifications qui concernent la représentation de la femme, où de toute façon se superposent des figures très différentes. Néanmoins, tandis que le nom de Naëtt fait allusion à celui de Ginette par aphérèse et au *nawet*, la saison de l'hivernage en wolof, le nom de Signare, du portugais *senhora*, fait référence aux concubines des Européens, le plus souvent métisses, qui avaient acquis un rôle économique et un statut social très influent au Sénégal, en particulier à Gorée, sur la Petite-Côte et à Saint-Louis : le nom de Signare semble plus donc apte à désigner la nouvelle épouse de Senghor, une Blanche d'ascendance noble, ou du moins leur union métisse. Plus encore que Ginette, Colette sera l'objet d'une transfiguration littéraire avec le personnage de la Princesse de Belborg, nom qui combine un morphème d'origine latine, *bel-*, et un morphème d'origine germanique, *-borg*, conformément à une conception métisse de la « Normandité » qu'élabore Senghor[222]. Tout en étant des références plus ou moins cryptées à une femme réelle, les personnages féminins qui peuplent les poèmes de Senghor incarnent en même temps des symboles tels que

[220] Jean-Pierre Bourrel, notice de « Chants pour Signare », *PC*, p. 370.
[221] Lettre de Senghor du 26 août 1968, citée dans Renée Tillot, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, p. 143.
[222] Voir la conclusion de « Poésie française et poésie négro-africaine », allocution prononcée à Rouen en 1963 (L3, p. 25-26), ainsi que : Léopold Sédar Senghor, « La Normandité », *Études normandes*, Vol. 35, n° 2, 1986, p. 4-13.

l'Afrique, la Négritude, le Métissage, l'Europe ou la Poésie, qui constituent les idées-forces de son œuvre[223].

Bien que la présence de figures féminines caractérise l'ensemble de l'œuvre de Senghor, en examinant ses quatre premiers recueils, il est possible de remarquer une évolution : la lyrique amoureuse occupe en effet une place de plus en plus considérable à partir du milieu des années 1950. Des sections entières des recueils sont consacrées au dialogue avec la femme aimée et à sa célébration : « Épîtres à la Princesse » constitue la section centrale d'*Éthiopiques* et « Chants pour Signare », avec ses 21 chants, représente plus de la moitié de *Nocturnes*[224]. Ce développement de la lyrique amoureuse à partir d'*Éthiopiques* va de pair avec le développement d'une forme d'érotisme où les références à la sexualité s'avèrent parfois très explicites, bien au-delà de la sensualité qui pouvait caractériser les deux premiers recueils :

> Des griffes paraphent d'éclairs son dos de nuages houleux
> La tornade rase ses reins et couche les graminées de son sexe
> Les kaïcédrats sont émus dans leurs racines douloureuses
> Mais l'Homme enfonce son épieu de foudre dans les entrailles de lune dorées très tard (*E*, p. 225).

> Oho ! Congo couchée dans ton lit de forêts, reine sur l'Afrique domptée
> Que le phallus des monts portent haut ton pavillon (*E*, p. 227).

> […] Noue son élan le coryphée
> À la proue de son sexe, comme le fier chasseur de lamantins (*E*, p. 228).

> Je suis Prince du Nord du Sud, du Soleil-levant Prince et du Soleil-couchant
> La plaine ouverte à mille ruts, la matrice où se fondent les métaux précieux (*E*, p. 230).

> L'Étrangère aux yeux de clairière, aux lèvres de pomme cannelle au sexe de buisson ardent (*E*, p. 230).

> Qu'ils soient néant les yeux et les oreilles, la tête qui ne prend racine dans la poitrine, et bien plus bas jusqu'à la racine du ventre.
> Car à quoi bon le manche sans la lame et la fleur sans le fruit ? (*E*, p. 238).

> C'est Chaka seul, dans la splendeur noire élancée du nu
> Dans cette angoisse de la joie, la densité du sexe et de la gorge (*E*, p. 249)

> Je dis le fort je dis bien le généreux de ton sexe (*E*, p. 251)

> […] Prend-elle la brousse des jeux
> Passion d'épines et fourrés. Lors je la forcerai à la chaîne des heures
> Humant le halètement doux de ses flancs d'ombre mouchetés (*N*, p. 351).

[223] Fernando Lambert, « La Figure de la femme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor », *art. cit.*, p. 85.
[224] Cette tendance est confirmée par ailleurs par le cinquième recueil, *Lettres d'hivernage*, de 1972, qui comporte la dédicace suivante : « à Colette, ma femme, qui m'a inspiré ces poèmes » (*PC*, p. 461).

> Je suis debout, lucide étrangement lucide
> Et je suis beau, comme le coureur de cent mètres, comme l'étalon noir en rut de Mauritanie.
> Je charrie dans mon sang un fleuve de semences à féconder toutes les plaines de Byzance
> Et les collines, les collines austères.
> Je suis l'Amant et la locomotive au piston bien huilé.
>
> Douceur de ses lèvres de fraises, densité de son corps de pierre, douceur de son secret de pêche
> Son corps, terre profonde ouverte au noir semeur.
> L'Esprit germe sous l'aine, dans la matrice du désir
> Le sexe est une antenne au centre multiple, où s'échangent des messages fulgurants (*N*, p. 353-354).
>
> Dansons au refrain de l'angoisse, que se lève la nuit du sexe dessus notre ignorance dessus notre innocence (*N*, p. 355).
>
> Des millions d'hommes comme des fourmis-carnivores, brûlant les pistes de désir, et des femmes gisantes
> Ivres de semences de spasmes, ivres de vin de palme (*N*, p. 358).

Ce relatif manque de pudeur quant à la vie intime et à la sexualité à partir du recueil de 1956 peut paraître quelque peu surprenant, car il coïncide avec l'affirmation politique de Senghor, aussi bien en France qu'au Sénégal, pays somme toute pudique. Cette érotisation du sujet lyrique relève, nous semble-t-il, d'une stratégie discursive qui sert à consolider une position dans le champ littéraire : alors même que les charges institutionnelles accroissent la visibilité de l'homme politique, que l'on associe aux discours officiels et à la rhétorique d'apparat, l'exposition d'une parole intime permet de montrer une certaine autonomie du sujet lyrique. De plus, cette nouvelle audace de la poésie de Senghor semble compenser une prudence qui s'impose par ailleurs : puisque son rôle politique l'oblige désormais à atténuer certains propos militants sur la colonisation, qu'il avait pu tenir notamment dans *Hosties noires*, et à recourir à des énigmes fort hermétiques, comme nous l'avons vu dans « L'Absente », cette « libération sexuelle », et en général intimiste, permet d'explorer des sujets susceptibles d'être perçus comme transgressifs en regard de la bienséance, sans toutefois compromettre l'homme politique, dont l'autorité gagne même à l'exhibition de cette *virtus*.

Un tel constat nous invite aussi à considérer la complexité et, parfois, les limites de l'usage de la notion d'éthos en littérature, qui fait l'objet d'un regain d'intérêt depuis les travaux de Ruth Amossy. Comparons ces deux extraits :

> [1] Mes opinions sont discutables, je le sais, chaque fois qu'étudiant l'application de nos principes à l'enseignement, je m'aventure au-delà de ces principes. Vous les discuterez ; vous aurez raison. Je serai heureux si j'ai pu faire naître, en vous, quelque

doute — en vous surtout, les jeunes —, vous donner l'idée que le problème n'est pas simple, qu'il ne demande pas de solution brutale, mais d'être pensé d'une tête froide et lucide (*L1*, p. 20).

[2] Je suis debout, lucide étrangement lucide
Et je suis beau, comme le coureur de cent mètres, comme l'étalon noir en rut de Mauritanie.
Je charrie dans mon sang un fleuve de semences à féconder toutes les plaines de Byzance
Et les collines, les collines austères.
Je suis l'Amant et la locomotive au piston bien huilé (*N*, 353).

Les deux citations appartiennent bien sûr à Senghor, mais elles s'inscrivent dans deux types de discours fort différents. [1] est une transcription de sa première conférence, prononcée en 1937 à la Chambre de commerce de Dakar ; [2] est un extrait de l'« Élégie de minuit », parue en 1961. Si les deux citations appartiennent au même auteur en tant que producteur matériel du discours, elles ne semblent pas engager sa personne au même titre[225] : dans [1], chaque aspect du discours engage directement celui qui prend la parole, c'est-à-dire la personne du jeune professeur agrégé sénégalais, en façonnant un éthos de pédagogue, mais aussi d'intellectuel qui pense en dehors des sentiers battus et de militant pour la cause des cultures africaines. Dans [2], en revanche, le discours engage certes celui qui s'exprime, mais cette fois-ci celui qui prend la parole ne peut pas être identifié aussi directement à l'auteur matériel du discours : il engage plutôt le sujet lyrique, cet être qui dit *je* et que l'on relie au poète, mais qui est en réalité une élaboration discursive, voire fictionnelle, de Senghor. De plus, si l'éthos qui s'élabore dans [1] montre des qualités évidentes qui sont au service du bon fonctionnement de la communication, l'éthos qui s'élabore dans [2] est plus problématique, car personne ne s'aviserait de parler d'un éthos de priape ou de phallocrate, ce qui apparaît pourtant à un niveau littéral : on pourrait éventuellement parler d'un éthos qui exprime de manière hyperbolique et à travers des images chargées d'érotisme sur son désir de communion avec l'univers, mais une telle lecture concerne bien plus le style que le statut de l'énonciateur dans l'acte de communication[226]. Dès lors, appliquée à la littérature, et au

[225] Précisons qu'il ne s'agit pas seulement de constater que « l'éthos d'un auteur est loin d'être immuable. Il varie d'un texte à l'autre et d'un lecteur à l'autre, notamment en fonction de ce que Diaz nomme les "identités génériques" : ainsi, le ton et le déploiement des fonctions auctoriales du Borges poète ne sont pas identiques à ceux du Borges nouvelliste ou essayiste ; en plus, leur renommée respective n'est pas partout identique », Reindert Dhondt et Beatrijs Vanacker, « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *ConTEXTES* [En ligne], n° 13, « L'*ethos* en question » (Reindert Dhondt, Beatrijs Vanacker et Karen Vandemeulebroucke, dir.), 2013, § 13.

[226] Comme M. Monte, nous considérons que la distinction entre éthos et style s'avère délicate, voire artificielle car il s'agit surtout de porter deux regards différents sur un même phénomène : « Déchiffrer un style, c'est porter un regard sur le processus de production du texte, que l'éthos envisage du point de vue de l'effet produit à réception », Michèle Monte, « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », *art. cit*., p. 189-190.

lyrisme en particulier, la notion d'éthos semble se confronter à deux problèmes, qui nous obligent à l'utiliser avec quelques précautions. D'une part, l'auteur matériel du discours n'en est pas le garant au même titre selon le type de communication : l'identification de l'éthos dépend avant tout de la scène d'énonciation et le lyrisme, comme bien d'autres genres littéraires, semble « déresponsabiliser » l'auteur au profit d'un avatar discursif ou de personnages-narrateurs. De l'autre, au-delà de plaire ou de faire réfléchir, le discours littéraire n'a guère d'objectifs communicationnels qui relèvent d'une action pragmatique sur le lecteur et, par conséquent, il n'a besoin que très rarement ou très ponctuellement d'un éthos identifiable auquel l'allocutaire reconnaît des qualités précises. En revanche, à travers une série de passages intermédiaires et parfois paradoxaux, l'éthos de cet être discursif qui prend la parole intervient toujours dans le positionnement de l'auteur réel dans le champ littéraire[227]. Il nous semble donc nécessaire de distinguer l'éthos de celui qui prend la parole (le sujet lyrique) du positionnement de celui qui écrit (l'auteur), tout en montrant les effets du premier sur le second. Dans le cas qui nous occupe, bien qu'il soit tout à fait fictionnel, le sujet lyrique de [2] parvient à montrer une certaine « authenticité » de Senghor-poète, qui fait mine de s'exprimer sur son intimité et de se mettre à nu jusqu'à parler d'érection et d'éjaculation, au lieu de proposer une poésie d'apparat ou d'aborder des thèmes plus conventionnels. Nous comprenons, enfin, que l'authenticité de l'expression lyrique ne relève pas nécessairement de la véracité d'un contenu autobiographique qui associe le sujet lyrique à l'auteur, mais plutôt d'une façon de repousser les frontières de ce qu'on peut dire (ou de ce que l'on a l'habitude de dire) dans l'espace public : en d'autres termes, Senghor ne nous apparaît pas authentique parce qu'il est sincère, mais parce qu'il laisse son sujet lyrique s'exprimer librement en brisant en partie le tabou de la sexualité.

2.2. « Bien mort le politique, et vive le Poète » ?

Le développement de la composante amoureuse et même érotique de la poésie senghorienne à partir de la seconde moitié des années 1950 permet de mettre à distance l'homme politique, dont l'image publique risque de s'avérer trop encombrante pour le poète, qui se montre authentique en abordant des sujets étonnamment intimes. Il ne faudrait pas en

[227] L'idée de relier l'éthos au positionnement avait été avancée, en partie, par D. Maingueneau : « l'éthos n'est qu'une composante de la scénographie et cette dernière est relative au genre de discours et éventuellement au positionnement de l'auteur. Cela n'a donc pas grand sens d'isoler l'éthos, de le considérer en lui-même », Reindert Dhondt, Dominique Maingueneau et David Martens, « Un réseau de concepts : entretien avec Dominique Maingueneau », *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, n° 8, 2012, p. 216.

déduire pour autant que cela comporte une disparition totale de la composante politique de son œuvre : d'une part, il serait insensé pour Senghor d'ignorer « l'éléphant dans la pièce » en se limitant au statut poétique ; de l'autre, cette composante politique reste l'un des piliers de sa poésie, qui parvient à se concrétiser par des actions, contrairement à la plupart des discours engagés, qui restent généralement des prises de position. Dans l'« Élégie des circoncis », Senghor réfléchit à la fonction politique de la poésie et, en même temps, à la manière dont la poésie guide son action politique :

> Maître des Initiés, j'ai besoin je le sais de ton savoir pour percer le chiffre des choses
> Prendre connaissance de mes fonctions de père et de lamarque
> Mesurer exactement le champ de mes charges, répartir la moisson sans oublier un ouvrier ni orphelin.
> Le chant n'est pas que charme, il nourrit les têtes laineuses de mon troupeau.
> Le poème est oiseau-serpent, les noces de l'ombre et de la lumière à l'aube
> Il monte Phénix ! il chante les ailes déployées, sur le carnage des paroles (*N*, p. 356).

Au lieu d'éclipser totalement l'existence politique de Senghor, les thèmes amoureux et érotiques permettent en revanche d'en donner une représentation soit problématique, comme dans « Épîtres pour la Princesse » où ils montrent la tension du sujet lyrique entre le désir et le devoir, soit plus authentique, parce que comme le souligne Fernando Lambert, dans plusieurs poèmes, la célébration de la femme aimée ou désirée renvoie de manière allégorique à la célébration d'un idéal politique comme la Négritude ou le Métissage. Ce n'est donc pas un hasard si depuis les images sensuelles de « Femme noire » — « Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau » (*CO*, p. 20) — à l'épigraphe de l'« Élégie pour la Reine de Saba » — « *Moi noire, et belle*…[228] » — le lyrisme senghorien fait sans cesse allusion, d'un point de vue tant thématique que stylistique, au *Cantique des cantiques*[229]. Ce livre de l'*Ancien Testament* a, en effet, pour auteur présumé Salomon, roi de Jérusalem, et il se prête à des lectures figurales tant politiques que religieuses : l'amour sensuel entre les amants qui correspondent en dépit de la distance est interprété par les juifs comme une allégorie de l'amour de Dieu pour le peuple d'Israël, tandis qu'il est interprété par les chrétiens comme une allégorie de l'amour du Christ pour l'humanité. Ainsi, au lieu de s'exclure mutuellement, les figures de l'amant, de l'homme politique et du poète, qui constituent les « subjectivités senghoriennes », se télescopent.

[228] Léopold Sédar Senghor, « Élégie pour la Reine de Saba », *Élégies majeures* [1979], dans *PC*, p. 621.
[229] Sur l'intertexte du *Cantique* dans la poésie senghorienne, voir Liana Nissim, « "Moi je chante, comme le roi blond Salomon" : le *Cantique des cantiques* selon Senghor », dans Monica Barsi et Alessandra Preda (dir.), *Le* Cantique des cantiques *dans les lettres françaises*, Milano, LED, coll. « Seminari Balmas : letteratura e immaginario, lingua e testo », 2016, p. 323-332.

Dans son œuvre littéraire, Senghor semble mal assumer son statut politique. Celui-ci apparaît le plus souvent comme une quête problématique, que le sujet lyrique réalise grâce au poème : parfois il s'impose par dépit malgré le désir de l'amant et parfois il est anéanti par la figure triomphante du poète. Le long « poème dramatique à plusieurs voix » d'*Éthiopiques*, « Chaka », met en scène ce conflit intérieur de Senghor[230]. L'histoire du personnage fort controversé du fondateur du royaume zoulou (1787-1828) s'appuie largement sur le roman de Thomas Mofolo, *Chaka : une épopée bantoue*, dont la traduction du sotho paraît chez Gallimard en 1940, et inspirera bien d'autres écrivains africains francophones après le poème senghorien[231]. Du roman de Mofolo, Senghor garde partiellement la représentation sanguinaire de Chaka, mais il s'écarte délibérément de l'histoire factuelle pour en faire un personnage bien plus complexe : tyran pour son peuple, il devient dans le poème un héros contre la colonisation britannique ; assassin de sa bien-aimée, il devient chez Senghor un poète et même une figure christique. Se concentrant sur l'épisode de la mort de Chaka, le poème analyse en effet sa « passion », au sens aussi bien de son martyre expiatoire que de son amour pour Nolivé et de son inspiration poétique. Bien que, comme le remarque Jean-Louis Joubert, de nombreux éléments complexifient la structure du poème, la passion du héros est analysée au moyen d'un diptyque[232]. Dans le premier chant, une « Voix blanche » reproche les forfaits de Chaka en regard de son peuple et, ainsi, le héros épique est contraint de se défendre en invoquant un principe de *realpolitik*[233] ; dans le second, il reconnaît ses crimes et décide d'accéder au Royaume d'enfance en tant que poète. S'appuyant sur la théorie de Ruth Amossy, Nanourougo Coulibaly montre que la structure binaire, dramatique et, partant, polyphonique du poème permet à Chaka d'élaborer un éthos discursif nouveau qui s'appuie sur une réhabilitation partielle de son éthos préalable[234]. En revanche, en dépit des nombreuses ressemblances entre l'auteur et le personnage (ou plutôt la réécriture senghorienne du personnage

[230] « Ce poème est en quelque sorte une illustration fictive et excessive des problèmes qui se sont posés à Senghor lui-même dans l'exercice de ses charges », Robert Jouanny, *Les Voies du lyrisme…*, *op. cit*., p. 75-76.
[231] Voir Jean-Louis Joubert, « Sur le "Chaka" de Léopold Sédar Senghor », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 88, n° 2, « Léopold Sédar Senghor », 1988, p. 215-224.
[232] « Faut-il donc lire "Chaka" comme un diptyque opposant l'"art politique" du chant 1 à l'art poétique du chant 2 ? En fait, les deux panneaux, en se surchargeant de thèmes et d'images, embrouillent et compliquent la symétrie, qui finit par sembler un leurre : on comprend mal comment l'érotisme du chant 2 s'articule sur l'apologie de la raison militante du chant 1 », *ibid*., p. 220.
[233] Sur le glissement de l'épopée à l'argumentation, voir Xavier Garnier, « De l'épopée au mythe : le *Chaka* de Senghor », dans Papa Samba Diop (dir.), *Sénégal-forum : littérature et histoire*, Frankfurt-am-Main, IKO, coll. « Studien zu den frankophonen Literaturen ausserhalb Europas », 1995, p. 84.
[234] Voir Nanourougo Coulibaly, « Chaka de Senghor ou la renégociation de l'éthos préalable », *Multilinguales* [En ligne], n° 5, 2015.

historique), le critique ne s'intéresse guère au fait que ce travail sur l'éthos de Chaka joue un rôle considérable sur le positionnement de Senghor qui, au moyen du poème, défend aussi bien son statut poétique que son statut politique. Dans le second chant, le statut poétique se défend contre les préjudices que peut susciter l'implication politique de l'auteur par le fait que Chaka accepte sa vocation de poète et finit par se convertir, provoquant ainsi l'exultation du chœur : « Bien mort le politique, et vive le Poète ! » (*E*, p. 251). Cet aboutissement de la parabole du héros était sans doute le souci principal de l'auteur en 1951, lorsque la première version du poème paraît dans la revue *Présence Africaine*[235]. En revanche, lorsque le poème est publié en recueil en 1956, la phrase de Chaka « Pouvais-je rester sourd à tant de souffrances bafouées ? » (*E*, p. 246) semble servir le positionnement politique de Senghor : en effet, dans le premier chant, le statut politique est réhabilité par le fait que l'auteur réécrit l'histoire de Chaka en faisant de lui un héros anticolonial, alors que certains milieux intellectuels et militants voyaient d'un mauvais œil la politique fédérale de Senghor, qui a longtemps préféré l'autonomie au sein de l'Union française à l'indépendance des colonies[236]. Toutefois, le rapprochement entre l'auteur et le personnage reste partiel : non seulement parce que d'un point de vue narratif on ne connaît pas à Senghor les excès que la « Voix blanche » reproche à Chaka, mais aussi parce que d'un point de vue énonciatif la forme dramatique évite l'emploi d'un *je* qui risquerait d'être associé trop hâtivement à un auteur qui, dans ce poème, préfère s'associer alternativement aux différentes voix.

L'année 1956 voit paraître aussi bien le recueil *Éthiopiques* que la première version de l'« Élégie pour Aynina Fall » : publié pour la première fois dans la revue *Présence Africaine*[237], le seul autre « poème dramatique à plusieurs voix » de Senghor se retrouvera à la toute fin de *Nocturnes* en 1961. Alors que l'ensemble du recueil se caractérise par un ton et des thèmes intimes, Senghor choisit de l'achever sur une élégie consacrée à Aynina Fall, leader syndicaliste de la grève des cheminots de la ligne Dakar-Niger de 1947-1948 — que Sembène raconte dans *Les Bouts de bois de Dieu* — et membre influent du Bloc démocratique sénégalais (BDS). Ce dernier poème détonne par sa forme, mais surtout par son engagement, rarement aussi explicite dans la poésie de Senghor :

> Têtes courtes et sourdes, têtes aveugles, tels les brigands du Nord, qui se croient malins
> et ne comprennent rien à rien ! Quand lirez-vous les signes ?

[235] Léopold Sédar Senghor, « Chaka », *Présence Africaine*, n° 12, 1951, p. 164-174.
[236] Voir le chapitre « L'autonomie interne », dans Christian Valantin, *Trente ans de vie politique avec Léopold Sédar Senghor*, *op. cit*., p. 61-100 ; voir également le chapitre « Senghor est-il indépendantiste ? » dans Sébastien Heiniger, *Décolonisation, fédéralisme et poésie chez Léopold Sédar Senghor*, *op. cit*., p. 59-80.
[237] « Élégie pour Aynina Fall », *Présence Africaine*, n° 11, 1956, p. 103-107.

> Voyez le laurier rose qui grandit 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'UNITÉ DES PEUPLES NOIRS.
> Aynina Fall est mort, Aynina Fall est vivant parmi nous (*N*, p. 365).

Au-delà des propos, l'explicitation de l'engagement apparaît typographiquement dans cet emploi emphatique des caractères capitaux que Senghor n'avait utilisés que dans *Hosties noires* et, de manière bien plus discrète, dans l'« Élégie des Eaux » :

> Reconnais ses camarades reconnais les combattants, et salue dans le soir rouge de ta vieillesse
> L'AUBE TRANSPARENTE D'UN JOUR NOUVEAU (*HN*, p. 143).

> Recevez le salut de vos camarades noirs, Tirailleurs sénégalais
> MORTS POUR LA RÉPUBLIQUE ! (*HN*, p. 146)

> 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 (*HN*, p. 169).

> Vous m'avez accordé puissance de parole en votre justice inégale
> Seigneur, entendez bien ma voix. PLEUVE ! il pleut
> Et vous avez ouvert de votre bras de foudre les cataractes du pardon (*N*, p. 361).

Certains critiques ont reproché au poète cet écart par rapport au reste du recueil[238], sans toutefois prendre en compte le rôle politique de Senghor, désormais président de la jeune République sénégalaise en septembre 1960 : peut-il vraiment restreindre son discours poétique à ses inquiétudes personnelles[239] ? Alors que *Nocturnes*, comme nous l'avons vu, se concentre sur le *je* et n'utilise le *nous* que pour désigner le couple d'amants, la forme du « poème dramatique à plusieurs voix » fait disparaître la P1 que l'on associerait à l'auteur : or, contrairement à « Chaka », il ne s'agit pas de mettre à distance un héros problématique, mais de faire apparaître un emploi de la P4 par laquelle s'expriment aussi bien le Poète-Président que son peuple. Cela permet de poser un « éthos collectif » qui n'est pas le produit d'un accord préalable à l'énonciation entre les différents membres d'un groupe constitué, mais qui apparaît plutôt comme une construction discursive, à l'intérieur et par le poème lui-même[240] : un tel emploi du *nous*, qui avait déjà caractérisé *Hosties noires*, caractérisera

[238] Voir Barend Van Niekerk, *The African Image (Négritude) in the Work of Léopold Sédar Senghor*, Cape Town, A. A. Balkema, 1970, p. 129, note 314.
[239] Si nous nous limitons à l'« Élégie pour Aynina Fall », les analyses de J. Spleth proposent, à juste titre, de situer les élégies de *Nocturnes* dans le contexte politique : voir le chapitre « The elegies in *Nocturnes* : the originality of Senghor's elegies », dans Janet Spleth, *Léopold Sédar Senghor*, Boston, Twayne Publishers, coll. « Twayne's world authors series », 1985, p. 123-133.
[240] Sur l'éthos collectif comme construction discursive, voir Ruth Amossy, « Qu'est-ce que l'*ethos* collectif ? Sciences du langage et sciences sociales », dans Ruth Amossy et Eithan Orkibi (dir.), *Éthos collectif et identités*

également la petite production poétique de Sembène. Senghor se positionne donc différemment en tant que poète grâce à une variation énonciative qui semble correspondre à une certaine « démocratisation » de son œuvre ; le contenu même du poème permet, en plus, de préciser sa place dans l'échiquier politique. En effet, en plus de rappeler indirectement qu'il a œuvré depuis le Palais Bourbon en faveur des cheminots comme l'avait fait, sur le terrain, Aynina Fall, ce qui lui confère une image plus populaire, contrairement aux figures de princesses et de reines qui peuplent ses poèmes, grâce à cette élégie Senghor insiste sur la dimension panafricaine de sa vision politique. Or cet aspect résonne de manière différente lors de la publication en revue et lors de la publication en recueil : en 1956, il fait écho à la « balkanisation » de l'Afrique que semble comporter la loi-cadre Deferre et qu'avait dénoncée Senghor ; en 1961, en revanche, il fait écho à l'éclatement de la Fédération du Mali survenu à l'été 1960. Il n'est sans doute pas facile d'évaluer cette variation stylistique dans la composition du recueil et il convient de prendre en compte l'hétérogénéité du public de Senghor. Pour certains lecteurs et critiques, notamment en Occident, l'auteur se laisse aller dans cette dernière élégie à une sorte de rhétorique d'apparat qui met en danger l'« authenticité » du sujet lyrique, celle-ci s'exprimant de préférence grâce à des thèmes intimes traités de manière peu conventionnelle et peu consensuelle, comme la sexualité débordante dans l'« Élégie des circoncis ». Néanmoins, pour une autre partie du public et des critiques, notamment en Afrique, l'« authenticité » du sujet lyrique se manifeste plutôt dans le fait que l'auteur renonce à l'hermétisme au profit de propos clairs sur sa vision politique, ou encore qu'il renonce à des représentations chargées d'intertextes et de symbolisme au profit d'un certain réalisme. La présence de cette élégie dans le premier recueil publié depuis que Senghor est devenu Poète-Président montre sans doute que l'œuvre littéraire joue un rôle important dans l'image publique que veut se donner l'homme politique. Le fait que l'« Élégie pour Aynina Fall » soit une sorte d'hapax et d'appendice de *Nocturnes* montre néanmoins son statut problématique en regard du poète, qui doit se positionner dans un champ littéraire transnational, entre la France et le Sénégal, où les attentes esthétiques et les rapports entre la littérature et le champ du pouvoir diffèrent.

sociales, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres : rhétorique, srtylistique, sémiotique », 2021, p. 33 et suiv.

III. LA LANGUE DE LA CITÉ DE DEMAIN

Qu'il s'agisse de la pratique de la forme poétique du verset ou de l'élaboration du sujet lyrique, l'écriture de Senghor montre le double enjeu de son positionnement : d'une part, ériger une œuvre monumentale qui s'impose dans le champ littéraire comme un corrélat de l'auteur ; de l'autre, faire en sorte que ce processus d'incorporation générique et énonciative rende compte de son identité métisse et s'accorde avec ses objectifs politiques. Le dernier aspect à travers lequel nous souhaitons comprendre ce processus d'incorporation est, bien sûr, son investissement de la langue française et, partant, le façonnement d'une langue poétique propre.

Une fois de plus, la langue senghorienne reflète l'identité métisse du poète : elle déterritorialise la langue française, elle croise plusieurs langues africaines, notamment le sérère, et s'élabore comme une « interlangue » marquée par un plurilinguisme qui concerne aussi bien des langues étrangères que les différents registres ou sociolectes du français[241]. Derrière la création poétique, cette appropriation personnelle de la langue reflète une ambition politique qui concerne aussi bien l'Afrique que la France : faire accéder le patrimoine culturel africain à une modernité globalisée et — du souhait de Senghor — francophone comporte par la même occasion une « *Défense et expansion de la langue française* » (*L3*, p. 89) qui est aussi bien géographique que lexicale. Néanmoins, le besoin d'être reconnu par le centre parisien, le rôle fondateur qu'il s'attribue pour la poésie africaine francophone et sa conception monumentale de l'œuvre littéraire semblent conduire Senghor à adopter une langue extrêmement recherchée avec des effets de style parfois anachroniques, attitude qui sera interprétée par certains de ses détracteurs comme une sorte d'allégeance en regard du pouvoir colonial ou néocolonial[242]. Sans entrer dans le mérite de ces arguments, le risque auquel s'expose effectivement l'œuvre de Senghor est de s'écarter du public, tant africain qu'hexagonal, à force de chercher à façonner une langue poétique qui s'écarte de la langue ordinaire.

[241] Voir également Saïda Belouali, « Senghor : habiter l'interparole », *Semen* [En ligne], n° 18, « De la culture orale à la production écrite : littératures africaines » (Alpha Ousmane Barry et Claude Condé, dir.), 2004.
[242] Voir Dominique Ranaivoson, « L'ombre de Senghor plane-t-elle toujours sur les lettres africaines francophones ? », dans Danièle Latin (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique*, *op. cit*., p. 119-120.

1. Le baobab qui cache la sylve

Certains critiques laissent croire que, dans un contexte postcolonial, les écrivains francophones pour qui le français n'est qu'une langue seconde élisent le français comme langue d'écriture. Force est de constater, néanmoins, qu'il a longtemps été (et qu'il est en partie toujours) un choix imposé pour des raisons contextuelles qui concernent la sociologie du public, le système éditorial, ainsi que les institutions littéraires et linguistiques[243] : difficile, en effet, d'écrire dans une langue dont l'orthographe et la grammaire ne sont pas encore systématisées, comme c'est le cas des langues africaines jusqu'aux indépendances, et parfois même après ; inutile pour un auteur (en dehors d'une prise de position symbolique) d'écrire un ouvrage dans une langue qui ne bénéficie pas d'un système éditorial qui acceptera de le publier ; impossible pour une maison d'édition (en dehors d'une volonté étatique forte) de survivre en publiant dans une langue qui n'a pas de marché parce que les lecteurs ne sont pas assez nombreux, entre autres à cause du taux d'analphabétisme. Bien que des exceptions et des changements soient attestés depuis les indépendances, le recours aux « langues majeures » — c'est-à-dire, pour l'Afrique subsaharienne, aux langues coloniales — s'impose généralement à ces « littératures mineures » qui ne sauraient se développer autrement à cause d'un contexte « exigu »[244].

Contrairement à des intellectuels qui, comme Albert Memmi, déplorent le « drame linguistique » de l'écrivain colonisé[245], Senghor revendique, à l'instar d'Aimé Césaire, l'usage du français comme un choix délibéré des écrivains de la Négritude, mais aussi comme une nécessité bénéfique pour les anciennes colonies :

> 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 de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue « de gentillesse et d'honnêteté ». Qui a dit que c'était une langue grise et atone d'ingénieurs et de diplomates ? Bien sûr, moi aussi, je l'ai dit un jour, pour les besoins de ma thèse. On me le pardonnera. Car je sais ses ressources pour l'avoir goûté, mâché, enseigné, et qu'il est la langue des dieux. Écoutez donc Corneille, Lautréamont, Rimbaud, Péguy et Claudel. Écoutez le grand Hugo. Le français, ce sont

[243] Voir Edmond Biloa, « L'imaginaire linguistique dans le discours littéraire », dans Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, *op. cit*., p. 74 et suiv.

[244] Au sujet des notions de « littérature mineure », de « langue majeure » et d'« exiguïté », voir Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Jean-Pierre Bertrand, Lise Gauvin et Laurent Demoulin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec, Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles / Montréal, Peter Lang / PUM, coll. "Documents pour l'histoire des francophonies", 2003, p. 19-40.

[245] Voir Albert Memmi, *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur*, préf. de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2002 [1957], p. 124 et suiv.

> 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. Et puis le français nous a fait don de ses mots abstraits — si rares dans nos langues maternelles —, où les larmes se font pierres précieuses. Chez nous, les mots sont naturellement nimbés d'un halo de sève et de sang ; les mots du français rayonnent de mille feux, comme des diamants. Des fusées qui éclairent notre nuit (*L1*, p. 225-226).

Senghor n'évoque que très allusivement les raisons stratégiques (atteindre un lectorat large) ou personnelles (son éducation française) : son choix semble reposer surtout sur des qualités qui seraient propres à la langue française et qui ne sont pas sans rappeler les nombreuses dissertations de l'âge classique sur le « génie des langues », dont le *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784) d'Antoine de Rivarol[246].

Le fait que le français soit présenté comme la « langue élue » par Senghor ne signifie pas pour autant que son emploi va de soi : utilisé pour évoquer le Royaume d'enfance, le français se trouve « déterritorialisé ». Cela comporte des phénomènes qui sont perçus par les lecteurs comme des « interférences linguistiques », car les textes ne cessent de faire référence à des toponymes, des espaces géographiques, une faune, une flore, des objets, des instruments de musique, des genres littéraires ou des événements historiques propres à l'Afrique, et plus particulièrement au Sénégal. Favorable ou défavorable, la critique a souvent tendance à percevoir l'ensemble de ces interférences comme une africanisation de la langue française[247] et à les analyser comme des phénomènes d'emprunt linguistique, le *code switching* étant le phénomène le plus fréquent et le plus visible de la transgression de la norme linguistique et se justifiant par l'absence du mot propre en français[248]. En réalité, la notion d'emprunt est linguistiquement problématique et son intérêt stylistique s'avère aussi discutable dans certains cas, notamment quand il s'agit de toponymes : le nom du village natal de Senghor, Joal, n'est pas moins emprunté à la langue sérère que New York ou Los Angeles ne le sont à l'anglais et à l'espagnol, bien qu'il s'agisse de lieux plus familiers pour un public hexagonal. De même, certains noms de plantes relèvent du lexique botanique, mais ne constituent pas (ou plus) des emprunts : le mot *caïlcédrat*, dont l'origine est inconnue et qui désigne l'acajou du Sénégal, entre par exemple dans le Littré dès 1865,

[246] Rivarol insiste en particulier sur la clarté de la syntaxe : cet aspect n'est pas abordé dans « Comme les lamantins vont boire à la source », mais sera abordé, entre autres, dans « La francophonie comme culture » (*L3*, p. 83-84).
[247] Voir Adou Bouatenin, « Léopold Sédar Senghor et le français africanisé », *Revue roumaine d'études francophones*, n° 9-10, 2-17-2018, p. 58-74.
[248] Voir Dominique Ranaivoson, « La langue littéraire des auteurs francophones : quelles normes pour quelle identité ? », dans Françoise Berlan (dir.), *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de linguistique et de stylistique française : études linguistiques », 2006, p. 464.

mais il est perçu par les lecteurs comme un emprunt, tandis que le mot *séquoia*, qui vient du nom de l'orfèvre cherokee Sequoyah (1770-1843) et qui n'entrera que cinq ans plus tard dans le *Dictionnaire général des sciences théoriques et appliquées* de Privat-Deschanel et Focillon, n'est pas perçu comme tel. Ainsi l'emprunt linguistique et l'« effet d'exotisme » se confondent-ils avec la rareté de certains mots — présents également chez Césaire depuis le *Cahier d'un retour au pays natal*[249] — dont les référents ne font pas partie de la connaissance encyclopédique du lecteur hexagonal. Rareté toute relative, néanmoins, comme le suggère Senghor :

> Certains critiques nous ont fait éloge – ou grief – de notre pittoresque. Pittoresque involontaire, qu'ils le croient. Je me rappelle qu'à l'école primaire, tout m'était pittoresque dans la langue française, jusqu'à la musique des mots. Et aux femmes de mon village, qui, aux jours de sécheresse, en hivernage, pour faire rire Dieu et pleuvoir, s'habillaient — pantalon, casque, lunettes noires — et parlaient à la française. Quand nous disons *kôra, balafong, tam-tam*, et non harpe, piano et tambour, nous n'entendons pas faire pittoresque ; nous appelons « un chat un chat » (*L1*, p. 220).

Dès lors, si l'on s'en tient au « Lexique » qu'élabore Senghor lui-même, les emprunts dans lesquels on peut percevoir clairement une intention stylistique sont très limités. En adoptant une vision large, nous pouvons considérer comme des emprunts ces termes que Senghor aurait pu remplacer par un équivalent français, quoiqu'approximatif :

> *guimm* : chant, poème. Mot qui vient du *sérère gim*, « chant », poème. C'est la traduction exacte du grec *ôdê*[250].

En adoptant une vision plus étroite, les véritables cas d'emprunt se réduisent aux termes sérères ou wolofs qui ont un équivalent exact en français, mais que Senghor privilégie pour des raisons affectives, ce que Césaire ne fait guère, en revanche, vis-à-vis du créole :

> *ndéïssane* : mot *wolof* qui a tous les sens de *pécaire*. Exprime aussi bien l'attendrissement que l'admiration[251].
>
> *sopé* : chérie (du verbe *wolof sôpa* : aimer, chérir)[252].

Pour Senghor comme pour tout auteur moderne, le français n'est pas un code langagier neutre qu'il faut mobiliser : c'est en écrivant que l'auteur produit « sa » langue en exploitant les ressources tant du plurilinguisme externe (des langues étrangères) que du plurilinguisme interne (les variétés diachroniques, diatopiques ou diastratiques de la même langue)[253]. Par

[249] Nous pensons notamment à *cynocéphale*, *kaïlcédrat* ou *tamarinier*.
[250] Léopold Sédar Senghor, « Lexique », dans *PC*, p. 890.
[251] *Idem*.
[252] *Ibid*., p. 891.
[253] Sur la langue littéraire comme interlangue et sur ses liens avec le plurilinguisme externe et le plurilinguisme interne, voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 139 et suiv.

ailleurs, dans le « Lexique », les cas du mot *guimm*, dont la traduction exacte serait un mot grec qui existe en français avec une spécialisation sémantique, et de l'exclamation *ndéïssane*, que Senghor choisit de traduire par le régionalisme provençal vieilli *pécaïre*, servent sans doute à montrer à quel point les frontières de la langue française sont en réalité géographiquement et chronologiquement floues : elles ne cessent de bouger en fonction du contexte politique et culturel.

S'il faut relativiser l'ampleur du *code switching* chez Senghor, nous pouvons tout de même reconnaître une volonté d'africanisation du texte dans l'absence de traductions ou de notes explicatives qui devraient accompagner les mots étrangers comme les mots rares. Le Poète-Président n'est pas le premier écrivain sénégalais à déterritorialiser la langue française : dans son « roman sénégalais », *Karim*, Ousmane Socé emploie souvent des termes wolofs, qui sont traduits et expliqués en note, car le texte, paru pour la première fois en 1935 aux Nouvelles éditions latines et réédité dans la collection « Bibliothèque de l'Union française », se conforme au goût érudit et au plaisir exotique du lecteur français auquel s'adressait la collection. En revanche, en plus de manifester sa différence en recourant à des termes rares ou étrangers, Senghor refuse de les traduire ou de les expliquer afin d'exclure, en partie mais de manière tout à fait volontaire, le public hexagonal. Dans un contexte postcolonial, un tel choix s'apparente à une forme d'engagement linguistique, comme le remarquent les auteurs de *The Empire writes back* pour le contexte anglophone :

> Plus que tout autre phénomène, l'abandon progressif de la glose dans le texte postcolonial a libéré la langue du mythe de l'authenticité culturelle et a démontré l'importance fondamentale du contexte dans l'attribution du sens. Si le mot non traduit reste métonymique et souligne ainsi l'écart d'expérience (supposé) qui se trouve au cœur de tout texte transculturel, il démontre aussi très clairement que l'utilisation du mot, même dans un contexte anglophone, confère le sens plutôt que toute référence culturellement hermétique. En fin de compte, le choix de laisser des mots non traduits dans le texte postcolonial est un acte politique car, si la traduction n'est pas inadmissible en soi, la glose confère un statut supérieur au mot traduit, et partant à la culture « réceptrice »[254].

[254] Nous traduisons : « *The gradual discarding of glossing in the post-colonial text has, more than anything, released language from the myth of cultural authenticity, and demonstrated the fundamental importance of the situating context in according meaning. While the untranslated word remains metonymic and thus emphasizes the (posited) experiential gap which lies at the heart of any cross-cultural text, it also demonstrates quite clearly that the use of the word, even in an English-language context, confers the meaning, rather than any culturally hermetic referentiality. Ultimately, the choice of leaving words untranslated in postcolonial texts is a political act, because while translation is not inadmissible in itself, glossing gives the translated word, and thus the 'receptor' culture, the higher status* », Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*, London / New York, Routledge, coll. « New accents », 2002 [1989], p. 66.

On pourrait croire que cette attitude d'exclusion du public français s'atténue dès la fin des années 1949, car *Chants pour Naëtt* est complété par un « Appendice » comportant 29 termes traduits ou expliqués : il sera repris sous le nom de « Lexique » à la fin de *Nocturnes*, avec 27 termes, et intègrera l'édition des *Poèmes* de 1964, mais ce n'est que vingt ans plus tard que la liste sera élargie à 44 termes. Or, comme le constate Frédéric Giguet, le « Lexique » relève d'une certaine pauvreté tant quantitative que qualitative : quantitative car le nombre de termes choisis par le poète est bien inférieur à celui des glossaires que composeront les critiques (450 chez Kesteloot, 267 chez Jouanny et 256 chez Bourrel), de nombreux mots et locutions telles que *Bayété Bâba !*, *Beleup de Kaymôr*, *Élissa*, *Ferlo*, *lêlé*, *récade*, *stégomyas*, *tata*, *trigocéphales* ou *yêla* sont exclus de la liste et leur sens reste obscur pour la plupart des lecteurs ; qualitative car, bien qu'un lexique ne soit pas un type de discours naturellement propice aux épanchements lyriques, Senghor « semble avoir cherché à constituer là un lexique véritablement *anti-poétique*, s'être appliqué à ce qu'il soit particulièrement dénué de toute expression "plaisante au cœur et à l'oreille" […], qu'il soit aux antipodes de ses recueils[255] ».

Dans le texte introducteur, Senghor affirme en effet ouvertement que le « Lexique » a été rédigé à contrecœur :

> *Certains lecteurs se sont plaints de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne « comprennent » pas.*
> *Ils me le pardonneront : il s'agit de* com-prendre *moins le réel que le surréel – le* sous-réel.
> *J'ajouterai que j'écris, d'abord, pour mon peuple. Et celui-ci sait qu'une kora n'est pas une harpe, non plus qu'un balafon un piano. Au reste, c'est en touchant les Africains de langue française que nous toucherons le mieux les Français et, par-delà mers et frontières, les autres hommes*[256].

Dans le deuxième paragraphe, Senghor déplace le problème de la compréhension du lectorat hexagonal de la linguistique à l'ontologie : la difficulté résiderait moins dans le lexique que dans la vision du monde. Dans le troisième, il pose ce lectorat comme secondaire par rapport à un lectorat principal qui serait « son peuple » et « les Africains de langue française », un aspect de sa poétique qu'il soulignera aussi dans « Comme les lamantins vont boire à la source » : « Nous écrivons d'abord, je ne dis pas seulement, pour les Français d'Afrique » (*L1*, p. 220).

[255] Frédéric Giguet, « Lexique de Léopold Sédar Senghor : Introduction », dans *PC*, p. 881.
[256] Léopold Sédar Senghor, « Lexique », dans *PC*, p. 889.

La critique a souvent tendance à reprendre ces propos de Senghor et d'en faire la principale clé de lecture de son travail linguistique, mais ils nécessiteraient d'être examinés dans le contexte réel de production et de circulation des œuvres, tandis que les « mots d'origine africaine » ne devraient pas être isolés de leur environnement textuel. Le premier problème concerne le glissement de « mon peuple » à « Africains de langue française » : il est vrai que pendant la colonisation nombre d'Africains ont la langue française en partage, en revanche ils ne partagent pas la même langue africaine et même à l'intérieur du Sénégal, tandis que le wolof est la langue la plus parlée du pays, le sérère n'est parlé que par un sixième de la population. Par conséquent, nombre d'emprunts non traduits sont incompréhensibles aussi bien pour le lectorat hexagonal que pour la majorité du lectorat africain, ce qui pose un problème en regard de l'idéal panafricain que l'on perçoit dans ce texte et que Senghor revendique dans l'« Élégie à Aynina Fall » : à cet égard, il faut considérer que, comme nous le verrons par la suite, quand Sembène traduit les emprunts dans ses romans, il ne le fait pas pour satisfaire la curiosité des lecteurs français, comme avait dû le faire Ousmane Socé, mais afin d'être compréhensible pour tout lecteur africain francophone. L'autre problème concerne le français, car le lexique de Senghor, comme celui d'Aimé Césaire, est connu pour son abondance de termes rares, issus d'un vocabulaire spécialisé, d'archaïsmes, d'hellénismes et de latinismes : *attaire*, *barrit*, *cactée*, *cochlospermum*, *cynocéphale*, *diamantin*, *élémental*, *étale*, *flave*, *fongible*, *glossolalie*, *isle*, *lætare*, *los*, *mitan*, *Ponant*, *rugit*, *sénestre*, *striquer*, *subulé*, *thrènes*, *Zeus-Upsibrémétès*… Or de tels mots risquent fort d'être ignorés de « son peuple », tout comme ils sont ignorés d'une grande partie du lectorat hexagonal. De plus, certains termes savants désignant la faune ou la flore africaine sont souvent préférés aux termes vernaculaires : dans « Belborg Belborg » (*E*, p. 254), pour se référer à l'antilope noire, Senghor privilégie le terme savant d'*hippotrague* au mot sérère *kôba*, qu'il avait employé dans « Par-delà Éros » (*CO*, p. 44) ; dans « L'Absente », il privilégie la désignation scientifique de *cochlospermum* (*E*, p. 236) au nom vernaculaire « faux cotonnier » ou au mot dioula *n'dribala*. Il va sans dire que ces mots savants participent de la déterritorialisation de la littérature française en ce qu'ils désignent des référents propres à l'Afrique, mais qu'ils ne sont pas plus compris par le lecteur sénégalais que par le lecteur hexagonal.

Force est de constater que, tout comme les propos sur le rythme et l'image analogique, les propos de Senghor sur « les mots d'origine africaine » et sur le public auquel il s'adresse prioritairement visent moins à décrire une réalité qu'à le positionner dans le

champ littéraire. Il parle certes de « son peuple », mais cette communauté sociolinguistique est idéale : au lieu de se replier sur elle-même et d'exclure une partie du lectorat, comme le prétend son auteur pour les besoins du positionnement, au moyen d'un usage singulier de la langue, ou plutôt des langues et des niveaux de langue, l'œuvre a l'ambition de façonner une nouvelle communauté sociolinguistique composée de ses lecteurs[257]. Cette manière d'aborder l'œuvre senghorienne nous permet de saisir son double enjeu linguistique. D'une part, la présence des emprunts aux langues africaines montre que la langue de l'œuvre est métisse comme l'appartenance culturelle de son auteur : le fait que ces emprunts ne soient pas traduits comporte moins une exclusion du public hexagonal qu'une appropriation du français dans un contexte africain qui dépasse la simple assimilation. Il s'agit, en d'autres termes, pour Senghor de constituer à travers son œuvre le thésaurus littéraire et linguistique d'une Afrique francophone à venir, un projet culturel et politique qu'il exposera plus ouvertement à partir de l'article « Le français langue de culture » paru dans la revue *Esprit* en 1962 :

> Il n'est pas question de renier les langues africaines. Pendant des siècles, peut-être des millénaires, elles seront encore parlées, exprimant les immensités abyssales de la *Négritude*. Nous continuerons d'y pêcher les *images-archétypes* : les poissons des grandes profondeurs. Il est question d'exprimer notre *authenticité* de métis culturels, d'hommes du XX^e^ siècle. Au moment que, par *totalisation* et *socialisation*, se construit la *Civilisation de l'Universel*, il est, d'un mot, question de nous servir de ce merveilleux outil, trouvé dans les décombres du Régime colonial. De cet outil qu'est la langue française (*L1*, p. 363).

Selon le principe de mutualité de la « Civilisation de l'Universel », en même temps que l'Afrique se saisit du français, la langue française devrait s'enrichir au contact des langues des territoires où elle est parlée. Senghor savait, néanmoins, qu'un mot n'entre pas dans le dictionnaire s'il n'est pas d'abord entré dans l'usage, c'est-à-dire s'il n'y a pas un corpus d'occurrences, de préférence écrites voire littéraires, selon une conception quelque peu surannée de la lexicologie. Au demeurant, le fait de ne signaler que très rarement les emprunts au moyen de l'italique — contrairement à la norme, qu'appliquent en général les romanciers africains de la même période — fait mine que le travail d'intégration du mot

[257] Nous appliquons à notre corpus une analyse de D. Maingueneau : « Mais de toute façon la littérature ne vise pas à replier un groupe sur lui-même. Le code langagier d'une œuvre n'est pas l'antilangue d'une communauté existante, mais celle d'une communauté à venir, les lecteurs, qui sont appelés à partager son univers : le roman de Burgess n'est pas plus destiné aux voyous que les romans de Giono aux paysans, leurs codes langagiers respectifs ne sont la langue d'aucune communauté sociologiquement attestée », Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire…*, *op. cit*., p. 145.

étranger par le français et ses usagers est déjà accompli[258]. Son œuvre métisse serait donc la première étape d'un travail que Senghor poursuivra à l'Académie française :

> Disons qu'il y a plutôt un danger *d'enrichissement désordonné* et c'est la raison pour laquelle il y a, n'est-ce pas, une Académie Française et les « séances du jeudi » ! Il faut, naturellement, procéder à un examen sélectif des différents dictionnaires de la francophonie pour savoir s'il y a à retenir « gréver » pour « faire grève » ou, pourquoi pas, « essencerie ». Et je pense justement que mon rôle à l'Académie est de faire entrer dans le dictionnaire le plus grand nombre de mots possible des divers français de la francophonie : du français canadien, du français sénégalais, ivoirien, etc…[259]

Qu'elle soit linguistique, littéraire ou politique, la conception senghorienne de la francophonie permet, idéalement, de créer de la diversité au sein d'une unité linguistique et, comme le souligne Sébastien Heiniger, exprime sous une autre forme le rêve fédéraliste que Senghor a longtemps caressé[260] : elle ne manquera pas, néanmoins, de soulever le mécontentement de nombreux intellectuels africains dont Sembène. Enfin, s'associant aux emprunts linguistiques, l'usage extrêmement savant du français permet à Senghor de se positionner dans le champ littéraire et linguistique en tant que poète sénégalais et français. « Le poète est d'abord lexicomane[261] », si bien que le dernier paragraphe du discours qui introduit le « Lexique », ajouté dans l'édition définitive de 1990, montre à quel point le travail linguistique de Senghor ne se limite pas aux « mots d'origine africaine », mais vise la préservation du dictionnaire français grâce à l'emploi de mots existants mais rares ou désuets, qui échappent aux lexicographes : « *J'y ajouterai quelques autres mots qu'on ne trouve pas, même dans de bons dictionnaires, comme le* Robert[262] ».

Paul Aron affirme que « les effets de la périphérie se résument dans deux grandes options : le suivisme et la reconversion[263] » : le premier consiste à s'inscrire dans les courants littéraires du centre, tandis que le second consiste à se différencier du centre en renversant ses paramètres, mais risque de confiner les auteurs. Or le cas de Senghor est hybride non seulement parce que, comme le souligne P. Aron, le plurilinguisme de Senghor

---

[258] À titre d'exemple, *studio* a été emprunté à l'italien, mais aucun Francophone ne l'écrirait en italique : sa morphologie flexionnelle (pluriel : *studios*) s'est, par ailleurs, adaptée à la langue cible.
[259] Léopold Sédar Senghor, « Léopold Sédar Senghor : poète et francophone », propos recueillis par Serge Bourjea, *Notre librairie : revue des littératures du Sud*, n° 81, « La littérature sénégalaise », 1985, p. 103.
[260] Voir le chapitre « Poésie nègre de langue française et engagement », dans Sébastien Heiniger, *Décolonisation, fédéralisme et poésie chez Léopold Sédar Senghor*, *op. cit*., p. 389-401.
[261] Nous reprenons une formule d'H. Laroche qui commente le rapport des poètes romantiques et post-romantique, notamment de Baudelaire, au dictionnaire. Voir Hugues Laroche, « Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », *Semen* [En ligne], n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et les réseaux » (Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, dir.), 2007, § 14.
[262] Léopold Sédar Senghor, « Lexique », dans *PC*, p. 889.
[263] Paul Aron, « Le fait littéraire francophone », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, *op. cit*., p. 54.

poète diffère du « bon usage » de Senghor essayiste[264], mais aussi parce, au sein de l'œuvre poétique, en même temps que les emprunts linguistiques affichent sa différenciation (la reconversion), la finesse du français légitime sa position dans l'Hexagone (le suivisme). Cette légitimation linguistique est réalisée par le poète lui-même dans ses œuvres, mais il ne faut pas oublier que les institutions du centre — des études au Lycée Louis-le-Grand aux maisons d'édition parisiennes et à l'Académie française — l'ont à la fois permise en amont et confirmée en aval.

2. Créations lexicales, créations conceptuelles

L'entreprise linguistique de Senghor est complexe : du point de vue de son positionnement, elle doit lui assurer une légitimité en tant que poète sénégalais et français ; d'un point de vue politique, bien au-delà du positionnement singulier de l'auteur, les œuvres sont un corpus qui prépare le terrain pour une conception francophone de la langue française, c'est-à-dire capable d'accueillir les apports — du moins lexicaux[265] — des nombreux territoires où elle est parlée, à l'extérieur de l'Hexagone. Ainsi, en regard du lexique, les efforts de Senghor se concentrent sur l'intégration des « mots d'origine africaine », ce qui comporte une proposition orthographique sur un principe de translittération en français — parfois fluctuante comme c'est le cas de *balafong*, orthographe proposée par Senghor, et *balafon*, orthographe retenue aujourd'hui par les dictionnaires — et une adéquation à la morphosyntaxe française qui impose d'attribuer un genre et un nombre qui sont indiqués dans les articles et dans les morphèmes flexionnels[266] : par exemple, « un tata » et « des tatas » (fortification typique d'Afrique de l'Ouest, généralement en style soudanais).

[264] « Le Senghor-poète de la négritude joue cette carte, mais le Senghor-essayiste, déjà agrégé de grammaire et futur académicien, en joue une autre, rejoignant l'attitude la plus répandue, qui consiste au contraire à intérioriser la contrainte, donc à suivre le "bon usage" », *ibid*., p. 53.

[265] Senghor prend plus de précautions au sujet de la syntaxe : « Du point de vue de la syntaxe, il faut combattre les modifications quand ces modifications ne s'harmonisent pas avec les caractères fondamentaux du français. Les négro-africains, par exemple, ont tendance à créer des expressions imagées : mais il faut garder le sens de l'économie et de la mesure du français, ce qui n'est pas en contradiction avec le style négro-africain », Léopold Sédar Senghor, « Léopold Sédar Senghor : poète et francophone », *art. cit*., p. 103.

[266] Voir Moussa Fall, « Les créations verbales de Léopold Sédar Senghor dans *Chants d'ombre*, *Éthiopiques* et *Élégies majeures* », dans Alioune-Badara Diané *et alii* (dir.), *Sociétés en devenir : mélanges offerts à Boubakar Ly*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, coll. « Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines », 2006, p. 677.

Il s'ensuit que les néologismes sont assez limités. On ne repère ainsi que cinq substantifs construits par dérivation, le plus souvent endocentrique[267] : *kôriste*, *lamarque*, *prétemps*, *pullulance* et *viguelwâr*. Au sein de cette liste, *pullulance* et *prétemps* sont construits sur une base française : le premier est construit sur la base verbale *pulluler* par l'ajout du suffixe *-ance* et comporte un changement catégoriel ; le second est construit sur la base nominale *temps* et l'ajout du préfixe *pré-* ne comporte pas de changement catégoriel, mais son emploi semble uniquement au pluriel à l'instar de ténèbres[268]. *Pullulance* n'apparaît qu'une seule fois dans *Hosties noires* :

> Vous êtes le limon et le plasma du printemps viride du monde
> Du couple primitif vous êtes la charnure, le ventre fécond la laitance,
> Vous êtes la pullulance sacrée des clairs jardins paradisiaques
> Et la forêt incoercible, victorieuse du feu et de la foudre (HN, p. 155).

Créé entre autres pour l'homéotéleute avec *laitance* au verset précédent, le substantif *pullulance*, associé à l'épithète sacrée, semble faire allusion au miracle de la multiplication des pains. Il ne figurera plus dans les autres recueils parce que le recours à ce néologisme dépend d'un besoin rythmique, mais aussi parce que, de manière plus générale, les références à la liturge chrétienne diminuent après *Hosties noires*.

En revanche, *prétemps* apparaît trois fois, dans trois recueils chronologiquement éloignés entre eux, *Hosties noires* (1948), *Éthiopiques* (1956) et *Lettres d'hivernage* (1973) :

> Et ce n'est plus la noblesse des éléphants, c'est la lourdeur barbare des monstres des prétemps du monde (*HN*, p. 164).

> Je dis seulement son sourire qui chante l'*Ave Maria*
> Qui strique une complainte sans mémoire. Et c'était les prétemps du monde (*E*, p. 267).

> Ah ! seulement serions-nous, et toi ici, dans la nudité si limpide des prétemps
> Que jouent nos muscles dans la joie, dans les jambes dans les poitrines
> Que flambent les passions pures, feux de brousse la nuit
> Dans la transparente beauté des corps d'ambre de bronze sombre, des cœurs de musc (*PC*, p. 489)

Présent à trois reprises et se trouvant à la toute fin d'*Éthiopiques*, le néologisme *prétemps* est sans doute un terme important du lexique senghorien, car il est révélateur de l'ambition à bien des égards cosmologique de son œuvre : les « prétemps » désignent, en effet, une

[267] Certains critiques proposeraient des listes de néologismes plus longues en intégrant par exemple « élémental » (R. Jouanny), « agonistique », « diamantin », « hivernage » (A. Bouatenin), mais ces mots existent bel et bien en français.

[268] Nous mentionnons « ténèbres » précisément parce que Senghor l'emploie au singulier dans le premier poème d'*Éthiopiques* : « Arrière inanes faces de ténèbre à souffle et mufle maléfiques ! » (*E*, p. 225). Une licence poétique qui témoigne de la sensibilité du poète pour le nombre.

notion intellectuellement inconcevable et par conséquent innommable, à savoir ce qui précède la création de l'univers et du temps. Grâce à ce néologisme, Senghor tente de combler un manque tant lexical que conceptuel : le fait que *prétemps* figure dans trois recueils aussi distants trahit probablement le souhait du poète de voir entrer le mot dans l'usage, bien qu'il n'apparaisse chez aucun autre auteur.

Les trois autres néologismes, *kôriste*, *lamarque*, et *viguelwâr*, participent, en revanche, de l'ouverture francophone que Senghor souhaite apporter aussi bien en tant que poète qu'en tant qu'homme politique et, plus tard, académicien. En effet, il ne se contente pas seulement d'introduire des « mots d'origine africaine », mais aussi de créer des mots à partir d'emprunts linguistiques et en se servant d'affixes français. Ainsi, *kôriste* est construit sur la base nominale *kôra*[269] par l'ajout du suffixe *-iste* et désigne le joueur de kora, comme le mot italien *piano* a donné *pianiste*[270] :

> Kôriste de sa cour et dément de son charme !... Ma gloire n'est pas sur la stèle (*E*, p. 237).

> Ce sont les mets que tu leur sers par les mains du kôriste et par la voix (*E*, p. 238).

Bien que le mot ne figure que deux fois dans « L'Absente », Senghor le revendique comme un véritable apport du français du Sénégal, qui se confond avec les apports de son œuvre poétique :

> Dans le Lexique Français du Sénégal, vous trouverez des mots-images qui se substituent à des expressions ou qui complètent la langue : par exemple, au lieu de dire « poste d'essence » vous trouverez le mot « *essencerie* ». Au lieu de dire « je vais faire la grève », le Sénégalais dire : « je vais *gréver* » etc… Au niveau du français officiel du Sénégal, nous avons même créé des mots comme « *gouvernance* » qui reprend un vieux mot français su XIII^e^ siècle ; nous avons créé des mots nouveaux comme « *primature* » avec son adjectif « *primatoral* » etc… Il y a également un apport de mots nouveaux à partir du vocabulaire africain : par exemple, le « tama », la « kora », le « koriste » etc… Et j'ai même inventé, parmi d'autres, le mot « lamarque » pour traduire le « maître de la terre »…[271]

Bien qu'il ne soit répertorié dans aucun dictionnaire attitré, *koriste* figure dans plusieurs dictionnaires informels en ligne — *Wiktionnaire*, *La langue française* et *Dictionnaire des francophones* —, est effectivement entré dans l'usage au Sénégal et serait même valide au Scrabble.

---

[269] L'orthographe du Larousse et du Robert est *kora*.
[270] Sans l'accent circonflexe qu'utilise Senghor mais qui n'est pas retenu dans l'orthographe contemporaine, le mot *koriste* [koʁist] serait un homophone du mot *choriste* [kɔʁist]. Signalons au passage que, afin d'éviter l'homophonie, Sembène préfère écrire *koratiste* (*V*, p. 13).
[271] « Léopold Sédar Senghor : poète et francophone », *art. cit*., p. 102-103.

Ce n'est pas le cas de *lamarque*, un autre néologisme dont Senghor revendique plus clairement la paternité dans l'entretien de 1985 et qui semble un mot important de son lexique poétique, puisqu'il apparaît dans *Éthiopiques*, *Nocturnes* et *Élégies majeures* (1979) :

> [1] Je sais que les épouses émigrent déjà chez leur mère ; les jeunes arrachent aux lamarques leur part de l'indivis
> Les biens publics sont vendus à l'écran, les Grands organisent leurs femmes en pool charbon-acier
> Des tentes pourpres sont dressées aux carrefours, avec des rues barrées et sens uniques (*E*, p. 237).
>
> [2] Maître des Initiés, j'ai besoin je le sais de ton savoir pour percer le chiffre des choses
> Prendre connaissance de mes fonctions de père et de lamarque
> Mesurer exactement le champ de mes charges, répartir la moisson sans oublier un ouvrier ni un orphelin (*N*, p. 356).
>
> [3] […] 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 (*PC*, p. 552).

Lamarque relève d'un cas particulier de dérivation (la composition savante) car il est formé sur la base nominale sérère et peule *lam*, signifiant « héritier », par l'ajout du suffixe d'origine grecque *-arque*, signifiant « maître » : s'il est très productif en grec, où il constitue plutôt une base (*monarque*, *oligarque*, *polémarque*, *hipparque*…), ce suffixe est moins productif en français (nous ne comptons qu'*énarque*) que le suffixe *-crate* (*bureaucrate*, *eurocrate*, *phallocrate*…). Le sens et la pertinence du néologisme *lamarque* ne sont pas parfaitement clairs. Dans son « Lexique », Senghor le définit ainsi :

> *lamarque* : mot forgé sur la racine *lam* qui, en *sérère* et en *peul*, exprime l'idée de commandement. Le mot, ici, est synonyme de « père de famille »[272].

Cette définition semble convenir dans [1], mais les lexiques sérères indiquent plus l'idée d'héritage ou de pays que celle de commandement pour la base *lam* et, de toute façon, le glissement sémantique de l'idée de commandement au sens de « père de famille » ne va pas de soi. Avec une telle définition, la présence du mot dans [2] est en revanche redondante (« mes fonctions de père et de père de famille »), si bien que Jean-René Bourrel explique le néologisme en le reliant au mot sérère *lamane* signifiant « propriétaire de terres descendant de celui qui les a découvertes et défrichées le premier[273] ». Dans [3], enfin, les deux sens semblent tout à fait interchangeables. Un problème de pertinence se pose : au sens de « père

[272] Léopold Sédar Senghor, « Lexique », dans *PC*, p. 890.
[273] Voir Jean-René Bourrel, « Lexique de L.S. Senghor : *Chants d'ombre*, *Hosties noires*, *Éthiopiques*, *Nocturnes* », *L'Information grammaticale*, n° 33, 1987, p. 33.

de famille », le néologisme apparaît inutile puisque l'expression existe déjà en français ; au sens de « propriétaire de terres héritées », le néologisme apparaît inutile en regard de *lamane*, qui aurait pu être emprunté. Or il nous semble que l'intérêt du mot *lamarque* réside précisément dans ces deux sens qui se superposent et son emploi s'explique en relation à la biographie de Senghor comme une référence à son père, Basile Diogoye Senghor, qui était un propriétaire terrien[274].

Enfin, *viguelwâr* semble être composé sur la base nominale sérère *guelwâr* (dont il existe plusieurs variantes orthographiques : *guelwar*, *gelowar*, *gelwar* et *guelwaar* chez Sembène) par préfixation comme *comte* > *vicomte*. Toutefois, il s'agit plutôt d'un calque du mot *vicomte* que d'une véritable dérivation, car le préfixe *vi-* n'existe pas en français : *vicomte* est, en effet, le produit d'une évolution phonétique à partir du latin *vicecomes* et de l'ancien français *vice-comte*, qui a déformé le préfixe *vice-*, qui en revanche existe en français contemporain, même s'il est somme toute peu producteur de néologismes. Comme *pullulance*, *viguelwâr* est un hapax dans le corpus senghorien et n'est pas entré dans l'usage, entre autres parce que la dynastie des Guelwar s'interrompt en 1969 :

> Le Viguelwâr de Kolnock est rentré de captivité
> Grave de ses longues blessures, et trente chameaux des trésors de sa sagesse (*N*, p. 344).

En dépit du faible succès du néologisme, son intérêt semble à la fois linguistique et culturel : d'une part, il montre la facilité avec laquelle il est possible de créer de nouveaux mots à partir des mots d'origine africaine, quitte à penser la dérivation française plus en synchronie qu'en diachronie ; de l'autre, il donne une représentation complexe et hiérarchisée de l'aristocratie africaine, ce qui est une manière d'affirmer l'existence d'une culture précoloniale foisonnante, à l'instar des nombreuses références aux royaumes et aux empires africains.

Préoccupé d'intégrer des « mots d'origine africaine » et de mobiliser des mots rares en français, Senghor crée somme toute peu de néologismes, mais il travaille le lexique français déjà existant d'une manière particulière, qui relève moins de la création lexicale que de la création conceptuelle. Il recourt à la « décomposition » de mots, un procédé très fréquent dans les essais, mais qui se limite au mot *re-naissance* dans le corpus poétique :

> Et comme il est splendide ! C'est l'heure de la re-naissance (*E*, p. 248).

> Par-delà les marais putrides des entrailles, la liberté de la savane
> Savane noire comme moi, feu de la Mort qui prépare la re-naissance
> Re-naissance du Sens et de l'Esprit […] (*N*, p. 350).

[274] Senghor fait explicitement référence à son père dans le « Chant de l'initié » (*N*, p. 200).

Aucun francophone n'ignore, ne serait-ce qu'intuitivement, que le mot *renaissance* est construit sur la base nominale *naissance* par l'ajout du préfixe *re-*. Signaler cette décomposition ne comporte pas une révélation pour le lecteur et ne fait pas apparaître un sens, peut-être étymologique, qui ne serait pas perceptible en synchronie, contrairement par exemple à la décomposition *é-mu*, très fréquente dans les essais, qui, en isolant le préfixe *é-* (*ex-*), rend en quelque sorte plus physique un verbe qui renvoie davantage à un procès mental : *re-naissance* signifie, en effet, sous la plume de Senghor « naître à nouveau », qui est également le premier sens du mot dans le dictionnaire. Il faut donc percevoir la décomposition comme un procédé d'emphase qui, au même titre que l'italique, invite le lecteur à s'interroger sur le sens qu'il faut attribuer à une telle graphie : la décomposition invite, en l'occurrence, à écarter tous les emplois figurés et quelque peu dégradés du mot au profit de cet emploi premier de « nouvelle naissance » ou de « régénération spirituelle », que le *Trésor de la langue française* étiquette comme « religieux » ou « théologique ». Cette graphie renvoie par ailleurs au *Phénomène humain* de Teilhard de Chardin[275], dont on connaît l'influence sur la pensée senghorienne.

À côté de la décomposition, Senghor recourt à la « composition » de mots, un procédé très fréquent dans le corpus poétique et plus rare dans les essais. Dans le corpus, la composition ne va jamais jusqu'à l'univerbation, mais se sert du trait d'union et peut se conformer aux modèles de formation des mots composés en français contemporain[276] :

– Verbe + nom : *perce-muraille* ;

– Adjectif + nom : *Grande-Rayée* (*rayée* fait l'objet d'un emploi nominal) ;

– Nom + adjectif : *Homme-blanc* ;

– Nom + nom : *colombe-serpent*, *femmes-sésame*, *lampes-tempêtes*, *mots-ciment*, *pâtre-athlète*, *serpent-minute*, *vieillards-devins* ;

– Préposition ou adverbe + nom : *plus-que-frère*, *plus-que-peste*, sur le modèle de *plus-que-parfait* ;

– Nom + préposition + nom : *Maîtres-de-Sait-Louis*, *Maîtres-de-science*, *navires-de-terre*.

Néanmoins, dans le corpus poétique, la composition dépasse souvent les types de formation des mots composés en ce qu'elle peut s'avérer bien plus complexe, jusqu'à intégrer des subordonnées : *à-la-mauvaise-gueule*, *au-regard-qui-tue*, *Bombe-atomique-à-l'orgueil-de-*

[275] Voir Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène humain*, Paris, Seuil, 1956 [1948], p. 182.

[276] M. Fall relève également des cas de « mots composés non reliés par un trait d'union » : voir Moussa Fall, « Les créations verbales de Léopold Sédar Senghor […] », *art. cit*., p. 677.

l'Europe, *bonne-et-belle* (sur le modèle de *kalós kai agathós*), *doué-d'un-large-dos*, *celui-qui-accompagne*, *Diseur-de-choses-très-cachées*, *livreur-en-produits-pharmaceutiques*, *Maîtres-de-science-et-de-langue*, *Midi-le-Mâle*, *Peuples-de-la-Mer* (*Peuples de la mer* s'écrit sans trait d'union en français et désigne des populations nomades de l'Antiquité, tandis qu'il semble désigner les colonisateurs chez Senghor).

En langue, l'opération de figement ou de soudure des mots composés comporte une désignation référentielle spécifique, partiellement écartée du sens qu'auraient ces mots, dans le même syntagme, mais en tant que lexèmes autonomes[277] : ainsi, tout comme *pomme de terre* désigne un tubercule et non une pomme qui pousserait dans la terre, *navires-de-terre* (*E*, p. 231) est une périphrase qui désigne les voitures automobiles tout en contournant un mot de la modernité perçu comme non poétique et exogène à l'Afrique. Toujours en langue, néanmoins, les mots composés constituent des expressions figées qui sont déjà entrées dans l'usage au sein d'une communauté linguistique. En ce sens, comme le remarque Dominique Combe, Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal* crée parfois des mots composés qui ne font que lexicaliser un discours raciste qui existe bel et bien pour le ridiculiser et s'en défaire :

> (les nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis
> les vices-tous-les-vices, c'est-moi-qui-vous-le-dis
> l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne
> rappelez-vous-le-vieux-dicton :
> battre-un-nègre, c'est le nourrir)[278].

Ce n'est pas le cas de l'usage senghorien de la composition, qui est un procédé à la fois auctorial et original : il ne repose pas sur une forme de consensus linguistique préalable et ne fait pas ouvertement référence à une doxa. De ce fait, les exégèses des critiques divergent parfois radicalement : à titre d'exemple, « la Grande-Rayée à sénestre » (*E*, p. 225) « désigne l'hyène et sa tendance à toujours se déplacer à gauche[279] » selon Jacques Chevrier, « un tam-tam qui est à gauche dans un groupe de tam-tams[280] » selon Fernando Lambert et « le cœur » selon Pierre Brunel[281]. Au moyen de la composition et dans certains cas de la majuscule, le poète crée une série de concepts nouveaux, mais il les insère dans les textes comme s'ils

[277] À titre d'exemple, *pomme de terre* désigne un tubercule et non une vraie pomme qui pousserait dans la terre.
[278] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit*., p. 35. Pour l'analyse, voir Dominique Combe, « "Le Noir et le langage" : Fanon et Césaire », *Rue Descartes*, n° 83, « Négritude et philosophie », 2014, p. 15.
[279] Jacques Chevrier, « *Éthiopiques* : au cœur de l'africanité » [199], dans *PC*, p. 219.
[280] Fernando Lambert, *« Éthiopiques » de Senghor*, Paris, Présence Africaine, 1997, p. 121, cité par Pierre Brunel (*PC*, p. 280).
[281] Pierre Brunel, « *Éthiopiques* : notices et notes », dans *PC*, p. 280, note 10.

préexistaient à son écriture puisqu'aucune opération métalinguistique comme des guillemets ou des remarques de type « ce que l'on pourrait appeler » ne signale la nature inédite de la composition en montrant une recherche d'entente entre le locuteur et l'allocutaire. Quelle que soit son origine, le lecteur fait donc l'expérience déroutante de se trouver face à une langue à la fois familière et neuve : familière parce que les mots employés pour ces compositions existent en français et ne sont jamais des emprunts ; neuve parce que leur composition est inédite et implique de songer à un sens spécifique que n'auraient pas ces mêmes mots en tant que lexèmes autonomes. Si l'on exclut deux expressions qui se réfèrent à la société occidentale, *livreur-en-produits-pharmaceutiques* (*E*, p. 120), qui semble ironique, et *Bombe-atomique-à-l'orgueil-de-l'Europe* (*N*, p. 344), ouvertement polémique, les compositions senghoriennes créent en français un langage rituel, voire magique, qui renvoie à sa conception du surréalisme (parfois appelé « sous-réalisme ») africain. Dans un tel cadre, l'identification précise du référent et de la signification semble secondaire : pour reprendre l'une des analyses de Jacques Dürrenmatt sur la langue poétique contemporaine, « [o]n assiste donc à une quête systématique d'*étrangeté* comme mode de poétisation sans qu'on puisse en tirer forcément quoi que ce soit de plus[282] ».

Enfin, il ne faudrait pas confondre ces créations lexicales par composition, au sens large, avec un autre phénomène, que nous appellerons « contiguïté » (nous soulignons) :

> [1] Vous voici quotidiennes *mes fleurs mes étoiles*, vous voici à la joie de mon festin (*E*, p. 229).
>
> [2] Donc picorez mon front bombé, oiseaux de mes *cheveux serpents* (*E*, p. 230).
>
> [3] Vous êtes belles jeunes filles, et *vos gorges d'or jeunes feuilles* par la voix du Poète (E, p. 238).
>
> [4] 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* (*E*, p. 246).

Si la composition senghorienne est un procédé lexical qui consiste à présenter comme figées, au moyen du trait d'union, des expressions qui sont en réalité inédites, la contiguïté est un procédé de création conceptuelle qui repose avant tout sur la syntaxe, ou plutôt sur un certain assèchement des ressources syntaxiques. Dans [1], l'absence d'une virgule déstructure la hiérarchie entre le nom (« mes fleurs ») et son apposition métaphorique[283] (« mes étoiles ») :

[282] Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit*., p. 62.
[283] Gardes-Tamine parle d'« apposition métaphorique », tandis que Françoise Rullier-Theuret parle plutôt de « métaphore apposition » : voir Joëlle Gardes-Tamine, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n° 54, « La

par conséquent, la métaphore n'est pas reléguée au second plan comme une sorte d'épanorthose accessoire, mais devient le processus cognitif à travers lequel on perçoit simultanément les fleurs et les étoiles, en annulant ainsi l'opposition entre l'élément terrestre, petit, et l'élément céleste, immense[284]. Dans [2], le syntagme prépositionnel « de mes cheveux serpents » comporte deux substantifs contigus, ce qui est grammaticalement inacceptable : d'une part, on pourrait dire que le substantif *serpent* se comporte comme un adjectif avec la fonction d'épithète ; de l'autre, on pourrait dire que les deux substantifs créent un mot composé sans trait d'union, phénomène qui n'est pas attesté en français pour une composition constituée de deux noms, mais qu'exploitait déjà abondamment Victor Hugo dans *Les Contemplations*. Il s'agit de fait d'une métaphore *in præsentia* dont la subordonnée relative qui permettrait d'obtenir une construction attributive est omise : « de mes cheveux [qui sont des] serpents ». Plus que de reconstituer une phrase syntaxiquement acceptable, il importe de percevoir l'effet que comporte la contiguïté : ce type de métaphore *in præsentia* n'est pas un procédé analytique et prédicatif, mais synthétique et nominal en ce que les deux éléments ne font qu'un[285]. Comme dans [2], dans [3] et [4], ce sont des constructions qui élident le verbe (le pivot de la prédication) qui permettent des créations conceptuelles proches de la composition : dans [3], l'ellipse du verbe *être*, que l'on reconstitue à partir de la proposition précédente malgré une adaptation flexionnelle (*êtes* > [*sont*]), rapproche les deux éléments de la métaphore *in præsentia* ; dans [4], en revanche, le verbe *vouloir* régit une construction attributive, un emploi pour le moins littéraire du verbe qui évite la proposition complétive « [que] tous les hommes [fussent] frères » et qui, par un effet de contiguïté, fait émerger le concept d'« hommes-frères »[286]. Bien qu'il ne comporte pas des emprunts linguistiques ou des références à l'Afrique, à la frontière du lexique et de la syntaxe, le phénomène de la contiguïté correspond à la vision senghorienne de la pensée

métaphore » (Jean Molino, dir.), 1979, p. 71 ; Françoise Rullier-Theuret, « *Faire*, *être* et *avoir* sous la métaphore en *de* », *L'Information grammaticale*, n° 73, 1997, p. 12-15.

[284] Ce n'est pas sans rappeler le cas de Victor Hugo s'érigeant contre une virgule ajoutée par les imprimeurs : « Sorte de héros[,] monstre aux cornes de taureau ». La virgule fait du « monstre aux cornes de taureau » une apposition accessoire, tandis sans la virgule « ce héros […] est aussi monstre de façon consubstantielle » : voir Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit*., p. 171-172.

[285] Dans un tel cas, ce que nous appelons « contiguïté » ressemble à la notion de « *métaphorisme* » proposée par Benveniste : voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1980], p. 160-162.

[286] M. Fall propose une autre interprétation : « frères » serait un cas de conversion du substantif en adjectif qualificatif, ce qui implique que le syntagme « tous les hommes frères » serait le COD du verbe vouloir. Voir Moussa Fall, « Les créations verbales de Léopold Sédar Senghor […] », p. 681.

et des langues négro-africaines, qu'il décrit souvent comme imagées, nominales et synthétiques.

3. Du mot au syntagme poétique

L'analyse des phénomènes de composition et de contiguïté nous oblige à constater que le façonnement d'un lexique poétique ne se limite pas à l'emploi d'unités lexicales autonomes perçues comme poétiques parce qu'elles relèvent de l'emprunt, du trope, de l'archaïsme ou d'un usage particulier que les dictionnaires étiquettent comme poétique, soutenu, vieux ou beau[287] : le lexique poétique est également le produit d'une combinaison de mots qui mobilise des ressources tant lexicales que syntaxiques et qu'il convient d'aborder en termes de syntagme. Nous ne risquons pas grand-chose en disant que cet élargissement du lexique poétique concerne principalement les syntagmes nominaux puisque, s'ajoutant aux autres formes d'ellipse, l'analyse de certains cas de contiguïté montre la prédilection de l'écriture senghorienne pour le « nominalisme » :

> On a employé le terme de nominalisme à propos de cette préférence pour le signifiant qui, il est vrai, se présente souvent comme substantif ou groupe nominal, ou encore [sous forme] d'agrammaticalité : même quand le texte semble en accord avec la syntaxe discursive, il est vrai que la logique est plutôt celle de la juxtaposition, de la mise en regard[288].

S'il est présenté par Senghor comme une caractéristique des langues négro-africaines et des poètes de la Négritude, le « style substantif[289] », comme l'a appelé Henri Meschonnic, est en réalité la tendance dominante de l'écriture poétique contemporaine.

Certes, le style substantif inscrit l'écriture senghorienne dans le mouvement d'une modernité poétique commencée dès la fin du XIX^e^ siècle ; toutefois, la construction des syntagmes poétiques la situe dans un état antérieur de la poésie écrite depuis la Libération, qui a tendance à atténuer le recours au langage ampoulé et les excès de subjectivité. En effet, les syntagmes poétiques senghoriens ne reposent pas seulement sur l'emploi de termes archaïques, mais également sur l'expansion très fréquente du substantif au moyen d'épithètes et de compléments :

---

[287] Ces marques « ont une fâcheuse tendance à se chevaucher voire à s'équivaloir alors qu'elles relèvent a priori de types de classification différents (générique, stylistique, historique et esthétique) », Jacques Dürrenmatt, « Les dérives du lexique "poétique" », dans *Langue littéraire et changements linguistiques*, *op. cit*., p. 34.
[288] Michèle Aquien, « La poésie du XX^e^ siècle et le langage en liberté », *art. cit.*, p. 43.
[289] Voir Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, t. 2, « Épistémologie de l'écriture ; Poétique de la traduction », Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1973, p. 98.

> Ma Saô mon amante aux cuisses furieuses, aux longs bras de nénuphars calmes
> Femme précieuse d'ouzougou, corps d'huile imputrescible à la peau de nuit diamantine.
> Toi calme Déesse au sourire étale sur l'élan vertigineux de ton sang (*E*, p. 227).

Ces phrases averbales constituent, dans l'ensemble, une description de « Ma Saô », terme désignant une ethnie tchadienne dont les femmes sont réputées pour leur beauté, mais employé ici pour se référer au fleuve Congo : la personnification implique ce ton typique de la lyrique amoureuse. Exception faite pour « d'ouzougou » et « de ton sang », qui sont des expansions des syntagmes « Femme précieuse » et « l'élan vertigineux », les substantifs qui ne comportent pas d'épithète sont tout de même amplifiés par des compléments dont la valeur est descriptive : « mon amante *aux cuisses furieuses, aux longs bras de nénuphars calmes* » ; « corps *d'huile imputrescible à la peau de nuit diamantine* » ; « à la peau *de nuit diamantine* ». Quant aux épithètes, ils représentent presque un quart des mots de l'extrait (9 sur 40), trois d'entre eux sont des mots rares (« imputrescible », « diamantine » et « étale ») et, dans l'ensemble, leur emploi relève d'une appréhension subjective de l'objet qui va à l'encontre des attentes et enfreint le principe de pertinence : l'hypallage dans « aux cuisses *furieuses* » ; l'antithèse entre les « cuisses *furieuses* » et les « longs bras de nénuphars *calmes* » ; l'impertinence de l'adjectif *calmes* puisque les nénuphars ne peuvent ni bouger ni avoir des états d'âme ; l'impertinence de l'adjectif *diamantine* puisque la nuit ne peut avoir ni l'éclat ni la dureté du diamant ; la répétition de l'adjectif *calme* et la redondance avec l'adjectif *étale* ; l'impertinence de l'adjectif *étale*, terme maritime désignant une mer immobile, mais employé au sens figuré depuis le XX^e^ siècle.

La tendance à l'expansion du substantif, notamment au moyen des épithètes, et l'emploi de mots rares, exotiques ou archaïques participent d'une même esthétique, quelque peu baroque, qui devrait permettre de mieux exprimer la subjectivité du poète et que Senghor revendique indirectement en faisant l'éloge de Saint-John Perse :

> Je veux, auparavant, m'arrêter sur deux aspects du vocabulaire de Saint-John Perse, qui ont retenu l'attention des lecteurs — et des critiques. L'emploi — abusif, ont dit d'aucuns — de l'*adjectif*, et des mots rares, dont il faut chercher la signification dans le dictionnaire : mots vieillis, mots techniques, mots scientifiques, mots exotiques.
>
> Tout d'abord, l'emploi fréquent de l'adjectif est exigé par la poétique de Saint-John Perse. Outre qu'il dit « le délice… du mieux dire » (*Amers*), l'adjectif exprime mieux que toute catégorie grammaticale, l'état d'âme, qui est, en définitive, l'objet du poème.
>
> Quant aux mots rares, ils ne sont pas si rares qu'on le croit. Perse ne forge pas de mots nouveaux par *onomatopée*, *variation* ou [*contrepèterie*]. À peine use-t-il de la dérivation pour former *récifal* ou *Zambézie*. Encore me demandé-je si les mots ne se trouvent pas dans quelque dictionnaire. Le plus souvent, Perse compose le mot nouveau, par réunion,

> en accolant deux mots, avec ou sans trait d'union : *Partout-errante* (*Exil*), *Outre-songe* et *outrepas* (*Amers*)[290].

Senghor justifie l'abondance d'épithètes au nom de la subjectivité et, par conséquent, de leur apport sémantique. Or nombre d'expansions relèvent de la caractérisation chromatique, soit au moyen d'un adjectif de couleur (« sous l'arbre des palabres *mauve* » : *E*, p. 231) soit au moyen d'un groupe prépositionnel qui désigne la couleur par métonymie (« sa laisse *de cinabre* » : *N*, p. 352). Héritières de l'esthétique symboliste, ces expansions à caractère chromatique importent en réalité moins pour leur apport sémantique qu'en tant qu'« indices de littérarité ». Prenons l'exemple suivant :

> Et les abeilles d'or sur tes joues d'ombre bourdonnent comme des étoiles (*N*, p. 337).

Pris singulièrement, les substantifs *abeille* et *joue* sont des mots ordinaires. En revanche, par l'effet des locutions adjectivales qui complètent les substantifs, « abeilles *d'or* » et « joues *d'ombre* », les syntagmes s'avèrent poétiques. Dans cet exemple, comme dans bien d'autres, le caractère poétique repose sur un dépassement aussi bien quantitatif que qualitatif de la simple nomination : d'une part, l'ajout de locutions crée un effet d'opulence discursive ; de l'autre, puisque les abeilles sont noir et jaune tandis que l'ombre n'est ni une couleur ni une matière, l'amplification ne tend pas vers une représentation exacte des référents, mais plutôt vers l'évocation de la noblesse pour le premier syntagme et de la Négritude pour le second. Au-delà du syntagme, il en résulte aussi, comme c'est souvent le cas chez Senghor, la création d'une image poétique dont la valeur axiologique est ambiguë : l'abeille, potentiellement menaçante du fait qu'elle peut piquer, tend vers une connotation euphorique grâce aux propriétés conventionnellement associées à l'or, tandis que la joue de la femme aimée, *a priori* euphorique, devient quelque peu menaçante à cause de la connotation dysphorique que charrie l'ombre.

En reprenant les travaux linguistiques de Jean-Claude Milner, on peut dire que chez Senghor l'« indice de littérarité » repose tantôt sur l'appréhension au moyen de « couleurs subjectivement marquées, soit qu'elles constituent une nuance non situable sur le spectre, soit qu'elles relèvent plutôt d'une impression de l'observateur que d'une propriété de l'objet[291] », tantôt sur le vocabulaire utilisé :

> [O]n constate que dans certains cas, ces éléments valent comme des signes conventionnels de l'écriture littéraire : tout se passe comme si — étant donné certaines

[290] Léopold Sédar Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du Royaume d'enfance » (*L1*, p. 339-340).
[291] Jean-Claude Milner, *De la syntaxe à l'interprétation : quantités, qualités, insultes*, Paris, Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1978, p. 322.

> conditions de société — le littéraire ne pouvait être atteint sans l'usage de certains termes, cet usage lui-même suffisant à produire dans les faits le littéraire. Ainsi, écrire ou dire « azuré » pour « bleu », « incarnat » pour « rouge », *un* pour *des*, etc., c'est accomplir un effet, qui en retour exige de toute nécessité l'emploi de tels termes. En bref, les « ornements » ne sont que des performatifs du littéraire[292].

Ainsi s'écarter du référent, quand bien même imaginaire, en donnant une représentation originale ne fait qu'un avec s'écarter du langage ordinaire : de même, recourir systématiquement au mot rare, à l'emprunt ou à une expansion adjectivale inattendue dans un syntagme nominal sont autant de manières de fuir le mot ordinaire. L'écriture senghorienne rejoint donc la définition que donne Jean Cohen du langage poétique comme écart par rapport au langage prosaïque. Le théoricien constate, néanmoins, que tout écart ne relève pas nécessairement d'une individualisation du style, car il existe un certain nombre d'écarts par rapport à la norme qui sont plus ou moins codifiés selon les époques[293]. Or il s'avère que, chez Senghor, cette recherche systématique de l'écart conduit parfois à ce que le lecteur contemporain perçoit comme un cliché :

> [1] C'est le silence des villes détruites là-bas en blanche Russie (*N*, p. 341).
>
> [2] Or je remonterai le ventre doux des dunes et les cuisses rutilantes du jour (*N*, p. 352).

Dans [1], le syntagme prépositionnel « en blanche Russie » s'écarte du langage ordinaire par l'emploi de la préposition « en » au lieu de « dans la » qu'impose la présence d'un adjectif qualifiant un nom de pays, ainsi que par l'antéposition de l'épithète de couleur[294] : le cliché concerne aussi bien l'antéposition de l'épithète de couleur en tant que phénomène syntaxique que l'image stéréotypée de la Russie couverte de neige. Dans [2], en revanche, l'image est certes inédite, mais l'emploi de l'adjectif *rutilant* — présent plusieurs fois dans le corpus poétique senghorien — ne devrait être employé qu'avec ironie, comme le font la plupart des prosateurs du XX^e^ siècle, puisque Lautréamont invitait déjà à l'éradiquer : « Ne flattez pas le culte d'adjectifs tels que *indescriptible*, *rutilant*, *incomparable*, *colossal*, qui mentent sans vergogne aux substantifs qu'ils défigurent : ils sont poursuivis par lubricité[295] ».

---

[292] *Ibid*., p. 330.
[293] Voir Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009 [1963], p. 13 et suiv.
[294] L'antéposition de l'épithète de couleur est perçue comme un indice de littérarité voire de poéticité : voir Jean-Michel Gouvard, « Remarques sur la syntaxe des épithètes dans les textes poétiques », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, PUL, coll. « Textes & langue », 2008, p. 101-118.
[295] Lautréamont, *Poésie I* (1870), cité dans Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit*., p. 83.

La langue poétique de Senghor conduit sans cesse le lecteur vers un ailleurs. Elle y parvient géographiquement au moyen des emprunts linguistiques et des références à la culture et aux paysages africains, un procédé dont nous avons souligné la portée politique. Elle y parvient intellectuellement en créant quelques néologismes, mais surtout en créant par le biais de la décomposition, de la composition et de la contiguïté des concepts nouveaux qui suggèrent une langue rituelle, voire magique. Elle y parvient, enfin, chronologiquement par le biais des archaïsmes et d'une construction des syntagmes poétiques qui relève d'un état antérieur de la production poétique qui n'hésite pas à utiliser des clichés. En dépit de la grande variété de procédés à travers lesquels la langue poétique de Senghor parvient à conduire le lecteur vers un ailleurs, nous ne constatons pas des changements significatifs entre les premiers et les derniers recueils : ainsi pouvons-nous reconnaître dans sa gestion de la langue poétique une intention de se « singulariser ». Comme la pratique presque exclusive du verset et la présence récurrente d'un sujet lyrique qui entretient des liens étroits avec le sujet autobiographique, la langue poétique participe de la monumentalisation de l'œuvre de Senghor : une forme, un sujet lyrique et une langue incarnent une vision du monde diversifiée, mais unitaire.

Chapitre 2

Ousmane Sembène :
À travers les genres et les médiums

Malgré la variété formelle qu'autorise le verset, l'œuvre de Senghor s'élève comme une sorte de monolithe dans le champ littéraire africain et antillais : selon une conception quelque peu traditionnelle de la littérature, l'auteur et l'œuvre sont identifiables au moyen d'un genre, d'un sujet lyrique et d'une langue particulière. Ce n'est pas le cas de Sembène, connu pour être à la fois un écrivain et un cinéaste. S'appuyant sur les archives, notre travail souhaiterait élargir quelque peu l'image que l'on a de l'auteur en examinant sa production poétique et sa production théâtrale. Certes, la production poétique est limitée et apparaît comme une tentation qui ne concerne que la première décennie de sa carrière, tandis que la tentation théâtrale, vers la fin de sa carrière, s'avère une expérience avortée : en dépit des limites et des échecs, cet élargissement du corpus montre à quel point l'œuvre sembénienne, à la différence de celle de Senghor, est essentiellement transgérique et transmédiale[1].

[1] Genette parle de transmodalisation pour parler des transformations concernant « le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique* », c'est-à-dire la narrativisation d'un texte dramatique ou la dramatisation d'un texte narratif : voir Gérard Genette, *Palimpsestes*…, *op. cit*., p. 323 et suiv. La notion de transmédialité, en revanche, a été proposée par Henry Jerkins au début des années 2000 pour désigner un état particulier de la production culturelle contemporaine qui, souvent sous forme de franchise, développe le récit à travers plusieurs médiums pour atteindre un public large et hétérogène : chaque médium développe selon les ressources qui lui sont propres une manière particulière d'appréhender le récit, voire d'en faire l'expérience. Voir Henry Jenkins, « Transmedia storytelling », *MIT Technology Review* [En ligne], 15 janvier 2003 ; *Culture de la convergence : des médias au transmédia* [2006], trad. de l'anglais par Christophe Jacquet, préf. d'Éric Maigret, Paris, Armand Colin, 2013, 331 p. Comme nombre de chercheurs dans l'espace francophone (voir Raphaël Baroni, « Pour une narratologie transmédiale », *Poétique*, n° 182, 2017, p. 155-175), nous employons cette notion de transmédialité tout en l'appliquant à des œuvres non pas « industrielles », mais « d'auteur ».

Heureuse ou défaillante, l'expérimentation des genres et des médiums est au cœur du positionnement de Sembène en tant qu'auteur engagé et populaire. Benoît Denis considère en effet que — en particulier à partir de la génération sartrienne, mais cela pourrait s'appliquer tout aussi bien à un Victor Hugo — l'un des traits caractéristiques de l'écrivain engagé serait sa polygraphie : « Contre une vision puriste qui associe la valeur distinctive d'une œuvre à une certaine spécialisation générique de l'auteur (on ne peut être à la fois grand poète et grand romancier…), l'engagement supporte des pratiques d'écriture très diversifiées[2] ». En même temps qu'il déstructure la vision traditionnelle de l'auteur et de l'œuvre, à laquelle semble rester attaché Senghor, l'écrivain engagé cherche à démultiplier les manifestations et les applications de son message en employant des genres différents :

> L'engagement suppose de la sorte une économie centrifuge des genres : il ne servirait à rien de hiérarchiser la production d'un écrivain engagé en cherchant à déterminer s'il est avant tout romancier ou essayiste, dramaturge ou pamphlétaire, etc. ; il convient de concevoir au contraire sa polygraphie comme une manière pour lui de varier ses interventions en les modulant sur les ressources spécifiques que lui offrent les différents genres qu'il pratique[3].

Dans le cas de Sembène, néanmoins, la polygraphie et la transmédialité ne sont pas seulement une manière d'exprimer ses idées à travers des formes différentes. Ces variations de son œuvre sont déterminées, avant tout, par le désir d'atteindre le public le plus large possible dans un contexte où l'emploi d'un genre ou d'un médium plutôt que d'un autre détermine l'inclusion ou l'exclusion d'une part considérable de celui-ci, en particulier dans les couches populaires. Ainsi, Sembène privilégie le roman à la poésie puisque celle-ci est peu lue et s'avère inapte à véhiculer simultanément un contenu anticolonialiste africain et ses prises de position marxistes ; par la suite, à côté du roman, il commence à pratiquer le cinéma pour atteindre la population illettrée et parvient progressivement à imposer les langues africaines à l'écran, ce qui permet de court-circuiter l'obstacle du français ; il renonce enfin au théâtre ne parvenant pas à trouver une forme qui puisse atteindre les masses tout en respectant ses convictions militantes.

Dans ce souci du public, le créateur engagé montre son affinité avec les arts populaires, dont la « caractéristique principale est — selon Karin Barber — leur pouvoir de communication[4] ». Certes, il est vrai que si l'on considère rétrospectivement la trajectoire de

[2] Benoît Denis, *Littérature et engagement*…, *op. cit*., p. 77.
[3] *Ibid*., p. 78.
[4] La traduction est nôtre : « *Their most important attribute is their power to communicate* », Karin Barber, « Popular arts in Africa », *African Studies Review*, Vol. 30, n° 3, 1987, p. 2.

Sembène, ses œuvres littéraires, publiées chez Présence Africaine, et ses œuvres cinématographiques, récompensées dans les festivals du monde entier, ne présentent pas ce caractère « officieux » de la production et de la circulation qui, selon l'anthropologue britannique, définit les arts populaires[5]. Force est de constater, néanmoins, que dans le domaine de la production culturelle officielle, Sembène a élu les « formes mineures » en vertu de leur pouvoir communicationnel : moins reconnues par l'institution et moins investies par les créateurs de son époque, ces formes vont réussir à s'imposer dans le champ africain et antillais grâce à son travail. De plus, si l'on considère la trajectoire de Sembène *in fieri* et non *a posteriori*, la production et la circulation de ses premières œuvres semblent tout à fait « officieuses » : son premier roman paraît à compte d'auteur et la réalisation de ses premiers courts métrages est pour le moins artisanale.

Notre étude du positionnement de Sembène à travers son œuvre reflètera la nature transgénérique et transmédiale de celle-ci. Pragmatique et communicationnelle, notre approche s'attachera moins à discerner les propriétés en quelque sorte essentielles des différents genres et médiums en les comparant d'un point de vue linguistique ou sémiotique, qu'à situer les œuvres de Sembène dans le contexte sociologique et discursif dans lequel elles ont été créées.

I. LA TENTATION POÉTIQUE ET LE CHOIX DE LA PROSE

En parlant de « tentation poétique », il ne s'agit pas d'examiner une certaine « prose poétique » de Sembène, c'est-à-dire des accès de lyrisme dans ses romans, que l'on pourrait effectivement isoler et analyser, notamment dans des séquences descriptives ou dans des passages introspectifs, en commentant le lexique, les figures et le rythme[6]. Il s'agit d'étudier véritablement la pratique du genre poétique chez Sembène, le rôle moins marginal qu'on ne pourrait le penser que la poésie occupe dans la première décennie de sa carrière et, finalement, le renoncement de l'auteur à ce genre, au profit du roman et du cinéma.

[5] *Ibid*., p. 9 et suiv.

[6] La prose poétique « est caractérisée par la réunion d'au moins plusieurs des déterminations suivantes : vocabulaire recherché, parfois suranné ou exotique ; certaines antépositions d'adjectifs qualificatifs épithètes ; jeu sur l'abstrait et sur le nombre ; importance des figures ; faits de prose cadencée » : Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 269.

À juste titre, aujourd'hui, il n'est pas de critique qui serait prêt à considérer Sembène comme un poète, et il est vrai qu'il avait lui-même l'habitude de se présenter comme romancier et cinéaste. Pourtant, une production poétique de Sembène existe bel et bien : c'est même par la petite porte de la revue marseillaise *Action poétique* qu'il fait son entrée en littérature en juin 1956, la même année où il fait paraître à compte d'auteur *Le Docker noir*. Le cinquième numéro de la revue est consacré aux « Peuples opprimés » et accueille, à côté de poètes affirmés tels qu'Aragon et Pablo Neruda, de jeunes poètes de l'Union française, anticolonialistes et proches du Parti communiste, comme les Algériens Kateb Yacine et Jean Sénac ou le Haïtien René Depestre : Sembène contribue à ce numéro avec un poème intitulé « Liberté »[7]. Par la suite, il collabore à nouveau à deux reprises avec la revue en livrant deux textes, que l'on qualifiera de poèmes en prose, « Kothj-Barma… » et « Communauté », parus respectivement en 1958 et en 1959. Après les années 1950, Sembène ne publie plus régulièrement des poèmes, mais en 1971 il est l'un des trois lauréats — avec l'écrivain égyptien Taha Hussein et l'écrivaine mongole Sonomyn Udval — du prix Lotus, décerné annuellement par l'Association des écrivains afro-asiatiques. Ainsi, en 1973, le poème « Des doigts », paru une première fois en 1959 en URSS dans la *Gazette littéraire*, ressort dans le treizième numéro de la revue *Lotus*, qui, fondée au Caire en 1968, était l'organe officiel du bureau permanent de l'association du même nom, soutenue par l'Union soviétique[8]. Par ailleurs, la critique semble avoir négligé que, pendant la première décennie de sa carrière littéraire, Sembène insère souvent des compositions versifiées dans ses textes en prose, comme le poème récité par l'instituteur dans *Ô Pays, mon beau peuple !* (1957), le chant de Maïmouna et le chant des femmes de Thiès dans *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), le poème « Nostalgie » qui clôt la tragédie de Diouana dans « La Noire de… », aussi bien dans la version parue en revue (1961) que dans celle qui figure dans le recueil *Voltaïque*

[7] C'est seulement vers la fin de sa carrière que Sembène évoque ses rapports avec l'*Action poétique*, en s'associant au nom de Kateb Yacine et en l'insérant dans le cadre de la formation du parti : « Le Parti communiste était très fort, et le vieux militant que je suis doit dire qu'il m'a fait découvrir la littérature avec *Les Cahiers du Sud*, qui se situaient en face de la Marseillaise. Mes premiers textes ont été édités par *Action poétique*, qui avait publié les poèmes de Kateb Yacine, puis à Présence Africaine. Être docker et lire, aller au théâtre, écouter Beethoven, c'était incroyable, non ? », dans « Camarade Sembène, l'aîné des anciens Sembène Ousmane », propos recueillis par Michèle Levieux, *L'Humanité* [En ligne], 15 mai 2004. Signalons, au passage, que le poème a été publié récemment dans *Framework : The Journal of Cinema and Media*, Vol. 61, n° 2, « Ousmane Sembène : the rebel with a camera » (Samba Gadjigo et Jason Silverman, dir.), 2020, p. 40-45.

[8] Sur l'histoire de la revue *Lotus* et son rôle pendant la guerre froide, voir Virginie Coulon, « La littérature africaine au service de la guerre froide », *Études littéraires africaines*, n° 35, 2013, p. 90 et suiv.

(1962), le poème de Lèye dans *L'Harmattan* (1964) et enfin le poème « Sans vie », dédié à l'ami Sarr Pathé, en épigraphe de *Véhi-Ciosane* (1965).

Après cette première période, Sembène semble renoncer définitivement à la poésie, puisque ses textes en vers ne paraissent plus ni en revue ni dans ses romans. Néanmoins, interrogé en 1978 par Pierre Haffner, il évoque une production poétique ouvertement engagée, abordant un thème politique de premier plan pour l'histoire africaine, mais, comme ce genre est associé directement à son support, l'écrit, et à la langue, le français, il choisit de l'écarter en raison de sa faible diffusion dans le continent :

> J'ai écrit beaucoup de poèmes par exemple pour retracer les événements de Lumumba, mais ça concernait qui ? J'écrivais pour qui ? Écrire en français, certes, mais moi-même je n'étais pas content. L'écriture touche trois pelés et quatre tondus, tandis que le cinéma va plus loin, on voit bien que les gens vont tout le temps au cinéma…[9]

Ces propos peuvent étonner quelque peu dans la mesure où Sembène avait déjà publié huit ouvrages et qu'il en publiera trois autres après cet entretien, jusqu'au début des années 1990. De plus, ces ouvrages sont tous en prose et en français : or c'est plutôt la poésie qui se prêterait, plus facilement que le roman, à des récitations en wolof, ce qui permettrait de court-circuiter aussi bien le problème du support que celui de la langue. Dans les entretiens successifs, la poésie apparaît de plus en plus comme une « affaire privée », comme il le dit à Amadou Lamine Sall, du quotidien *Le Soleil*, qui lui demande s'il avait songé à s'essayer à d'autres genres littéraires que le roman : « J'ai par exemple des poèmes. Mais, voyez-vous, tout cela est un problème individuel[10] ». Enfin, selon un entretien de 1993, en plus d'être un problème individuel, les poèmes de Sembène finissent également par quitter les sujets historiques et se limiter à des sujets intimes, dans des échanges privés : « Pour la poésie, j'écris comme ça des poèmes, quand j'ai le cafard ou je suis amoureux. Mais dans ce cas, j'adresse mes vers à la personne aimée[11] ».

À côté de cette production poétique, qu'elle soit imprimée ou inédite, il nous semble qu'il faudrait aussi s'interroger sur le statut de poète. S'il est vrai qu'en l'absence d'une production poétique véritable Sembène a renoncé à prétendre à ce statut au profit de ceux de romancier et de cinéaste, il nous semble que ce choix, volontaire ou par défaut, n'était pas déterminé d'avance au début de sa carrière. Quand il publie « Liberté » dans l'*Action*

[9] « Sembène Ousmane à Kinshasa », propos recueillis par Pierre Haffner, *art. cit*, p. 44.
[10] « Comme un aveugle qui retrouve la vue », propos recueillis par Mohamadou Kane, Nabil Haïdar et Amadou Lamine Sall, *Le Soleil*, dossier « Arts & Lettres », 10 juillet 1981, p. 7.
[11] « Sembène entre deux eaux (Grand Prix du Président de la République) », propos recueillis par Djib Diédhiou, *art. cit.*, p. 9.

poétique, alors qu'il n'a pas encore d'œuvre imprimée mais qu'il est déjà en train d'éditer *Le Docker noir*, Sembène fait suivre son nom de la mention « *Poète africain* », ce qui laisse entendre que la poésie est le genre de prédilection de l'auteur et annonce une œuvre poétique à venir. Certes, c'est à travers deux romans publiés à moins d'un an d'intervalle que Sembène se fait connaître dans l'espace francophone et dans l'espace soviétique, où ses deux premiers romans sont traduits dès 1958, mais il apparaît clairement de sa correspondance de 1959 avec Olga Graevskaja, traductrice d'*Ô Pays, mon beau peuple !* et interprète pour l'Union des écrivains de l'URSS, qu'il tient encore à être reconnu en tant que poète. D'une part, il suit de près l'état de son édition en Union soviétique et donne certains de ses poèmes à une radio moscovite :

> D'abord j'ai reçu toutes les photos, les trois volumes « Œuvres et opinions », qui m'ont énormément plu. Aussi je t'avais écrit plusieurs lettres qui sont restées sans suite. J'ai su par des Camarades africains qui étaient à Tachkent, que trois de mes poèmes avaient été lus à la Radio de Moscou dans une émission consacrée aux écrivains et poètes africains. Cela m'a fait un grand plaisir. Comme je te demandais dans mes deux précédentes lettres, j'aimerais que tu me donnes des renseignements sur ce que sont devenues les traductions de mes nouvelles et de mon roman *Le Docker noir* par les éditions de Langues étrangères. Je t'avais chargée de t'occuper de mes droits[12].

D'autre part, on apprend qu'il est prêt à publier un recueil de poèmes chez Le Livre contemporain, qui en réalité ne verra jamais le jour :

> Quant à moi, mon livre sortira en septembre. J'ai été à Paris pour voir mon éditeur. Je pensais t'envoyer le manuscrit (le double pour la traduction). Comme je ne reçois rien de toi, il m'est très difficile d'entreprendre cette expédition. En outre, mon recueil de poèmes sera prêt en octobre. J'ai eu contrat libre avec mon éditeur. Ici aussi, je pourrais te faire parvenir le double[13].

Enfin, on perçoit que, face aux réticences de l'édition française, il tente de faire circuler ses écrits, et notamment ses poèmes, dans le cercle restreint de ses connaissances soviétiques, dans l'espoir qu'on lui trouve un éditeur en URSS :

> Pour les éditions, depuis février 1959, le manuscrit est chez l'éditeur. Tu sais ici comment sont les choses, anti-colonialistes. Je ne l'ai pas donné aux Éditeurs réunis pour la simple raison que je risque d'avoir une audience très restreinte et cela, j'en ai discuté avec Pierre Abraham. Il devient pour nous Africains de plus en plus dur de se faire éditer en France. Je sais que je pourrais trouver cela en URSS mais mes écrits ne seront pas lus par mes camarades africains.
>
> Vers la fin de juillet — toujours d'après l'éditeur — j'aurai deux jeux d'épreuves. Alors je t'en enverrai, et tu jugeras toi-même.
>
> En attendant, je t'envoie deux poèmes et un conte pour enfants – des histoires d'animaux. J'en ai beaucoup de ce genre. J'en fais pour des revues ou autre chose. Ne

[12] Voir la « Lettre d'Ousmane Sembène à Olga Graevskaja, 11 mai 1959 », dans Françoise Blum, Gabrielle Chomentowski et Constantin Katsakioris, « Au cœur des réseaux africano-soviétiques […] », *art. cit.*, p. 113.
[13] *Idem*.

> pourrais-tu pas me dire si je pourrais faire éditer mes poèmes. J'en ai aussi. Bien entendu, il faut d'abord qu'on les approuve[14].

D'après cette lettre, Sembène semble tenir à ce que son roman *Les Bouts de bois de Dieu* rencontre un public large et surtout à ce qu'il puisse être lu en Afrique. Quant à ses poèmes, selon les mécanismes plus symboliques que pragmatiques propres au pôle de production restreinte, il souhaite avant tout qu'ils soient publiés : même en l'absence d'un lectorat, la publication suffit en effet à lui conserver ce statut de « poète africain » qu'il s'était attribué en 1956.

Il peut paraître paradoxal de commencer l'étude du positionnement d'un auteur en examinant une production littéraire très marginale par rapport à l'ensemble de son œuvre en ce qu'elle relève d'un genre qu'il a peu investi et qui, de nos jours, ne le caractérise pas. Or si le fait d'élire un genre permet d'occuper une place dans le champ littéraire, comme nous l'avons vu avec le verset senghorien, le fait de délaisser un genre au profit d'un autre ne constitue pas un geste moins significatif : au-delà des questions purement taxinomiques, il s'agit de viser un certain public, aussi bien en termes quantitatifs qu'en termes qualitatifs, et d'établir un rapport particulier avec celui-ci, mais il s'agit aussi de se ranger au sein de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une « classe généalogique[15] », c'est-à-dire une relation de type intertextuel que chaque texte entretient avec ceux du même genre qui l'ont précédé, par rapport auxquels il se situe, et une relation que l'on pourrait qualifier de polémique avec des textes d'un genre différent[16]. Dans le cas de Sembène, on pourrait contester que l'on ignore si ce renoncement à la poésie est le produit d'un choix délibéré d'un écrivain qui préfère le roman, ou bien la conséquence de l'échec d'un poète qui n'a pas réussi à percer avec ses vers. La question reste certes insoluble, mais elle importe peu, finalement, en regard du positionnement : tantôt, dans la mesure où celui-ci peut être aussi bien le produit d'une prise de position de l'auteur, c'est-à-dire d'un choix conscient, que le résultat des contingences, et donc aussi de choix qui s'imposent à l'auteur malgré lui ; tantôt, dans la mesure où le renoncement comme l'échec ne dépendent pas seulement du talent, mais surtout du fait que

[14] Voir la « Lettre d'Ousmane Sembène à Olga Graevskaja, 30 juin 1959 », dans Françoise Blum, Gabrielle Chomentowski et Constantin Katsakioris, « Au cœur des réseaux africano-soviétiques […] », *art. cit.*, p. 115.
[15] Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit*., p. 173 et suiv. Avant Schaeffer, Genette avait mentionné une « *mémoire générique* […] qui n'incite pas seulement à l'imitation, et donc à l'immobilisme, mais aussi à la différenciation » : Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 84.
[16] Ce rapport que nous qualifions de polémique a été décrit par Maingueneau lorsqu'il analyse « le positionnement par le genre » : voir Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, p. 69-70.

« la relation entre les positions et les prises de position » est déterminée par ce que Pierre Bourdieu appelait l'« espace des possibles » :

> C'est une seule et même chose que d'entrer dans un champ de production culturelle, en acquittant un droit d'entrée qui consiste essentiellement dans l'acquisition d'un *code spécifique* de conduite et d'expression, et de découvrir l'univers fini des *libertés sous contraintes* et des *potentialités objectives* qu'il propose, problèmes à résoudre, possibilités stylistiques ou thématiques à exploiter, contradictions à dépasser, voire ruptures révolutionnaires à opérer[17].

Dès lors, qu'on la pense comme renoncement ou comme échec, l'étude de la tentation poétique de Sembène s'avère révélatrice tantôt d'un travail de positionnement auctorial, tantôt d'un état spécifique de la poésie en Afrique francophone qui mérite d'être interrogé.

1. Situation de la poésie dans le champ européen

En Europe, après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la poésie se trouve sévèrement disqualifiée d'un point de vue idéologique. En 1951, dans son essai *Critique de la culture et société*, Theodor W. Adorno prononce une sentence sans appel :

> La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes[18].

Largement repris, glosés et manipulés par la suite, ces propos du philosophe allemand semblent avoir été en mesure de transformer en profondeur l'espace des possibles de la littérature européenne : sous l'influence de ce verdict, un romancier comme Günter Grass aurait renoncé à la poésie, qui constituait pourtant sa vocation initiale[19], et la poésie de Paul Celan a pu être discréditée par certains critiques[20]. Au début des années 2000, William Marx est néanmoins revenu sur les propos d'Adorno : d'une part, il a rappelé que sa critique ne visait la poésie qu'en tant que « souverain déchu » de la littérature et de la culture européennes en général[21], puisque dans la *Dialectique négative*, paru en 1966, le philosophe

[17] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art…*, *op. cit.*, p. 385-386.
[18] Theodor W. Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique Payot », 2003, p. 26.
[19] Voir Günter Grass, « Écrire après Auschwitz », *Propos sans-patrie*, trad. de l'allemand par Jean et Jean-Rodolphe Amsler, Paris, Seuil, coll. « L'Histoire immédiate », 1990, p. 17 et suiv.
[20] Voir Michèle Bousseyroux, « Quelle poésie après Auschwitz ? Paul Celan : l'expérience du vrai trou », *L'en-je lacanien*, n° 14, « Pour quoi la poésie ? », 2010, p. 58-59.
[21] « Il convient donc de prendre la position d'Adorno moins au pied de la lettre, comme l'expression d'un ressentiment justifié contre la poésie, que comme le symptôme d'un état général de la culture, où la poésie, dépossédée de toute valeur, était devenue une cible idéale. Elle ne put être déclarée barbare que parce que, plus

allemand ira jusqu'à dire que « [t]oute culture consécutive à Auschwitz n'est qu'un tas d'ordures[22] » ; de l'autre, il a situé ce verdict dans une crise de la poésie qui avait commencé à la fin du XIX^e^ siècle par la crise du vers symboliste, voire qui avait été déclenchée par celle-ci[23]. D'après William Marx, le *Coup de dés* de Mallarmé (1897) constitue, en effet, « l'achèvement de la poésie », aussi bien au sens du « plus haut degré d'accomplissement » du genre qu'au sens d'une séparation définitive entre le langage poétique et la représentation du réel conduisant à l'impossibilité avouée de tout discours, l'ineffable devenant désormais un thème privilégié de la poésie contemporaine[24]. Dès lors, le discrédit idéologique prononcé par Adorno et la désaffection contemporaine pour ce genre au profit du roman et du cinéma apparaissent comme les extrêmes conséquences d'une crise du langage poétique qui l'a conduit à se détourner de ses vocations premières :

> La faible audience actuelle de la poésie démontre suffisamment cette évolution, qui relève d'abord d'une perte de confiance dans les pouvoirs de cet art : à tort ou à raison, et parce que la poésie avait proclamé elle-même son incompétence, le corps social dans son ensemble ne croit plus qu'elle puisse raconter le monde. Pour cette tâche, on lui préfère le cinéma ou, à la rigueur, le roman. Auschwitz ne fut pour rien dans ce déclin : il ne joua que le rôle d'un révélateur[25].

Bien qu'il faille faire précéder ces conclusions de la théorie de Marc Angenot, pour qui la crise du poétique découle à son tour d'un besoin de différenciation des emplois « triviaux » de la langue, que le roman comme la presse n'ont cessé de multiplier au cours du XIX^e^ siècle[26], et tout en admettant que ces considérations ne concernent qu'une forme traditionnelle de la poésie et négligent l'essor commercial et institutionnel de formes populaires telles que le slam, la chanson ou le rap, la lecture de William Marx a le mérite de considérer que la crise idéologique, thématique et commerciale de la poésie depuis la

---

que les autres, les souverains déchus attirent les quolibets », William Marx, « Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno : la crise de la poésie », *Les Temps Modernes*, n° 630-631, 2005, p. 12. Une version remaniée de ce travail figure dans le chapitre « Désastre de la poésie » : voir William Marx, *L'Adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation (XVIII^e^-XX^e^ siècles)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2005, p. 123 et suiv.

[22] Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. de l'allemand par le Collège de philosophie, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 444.

[23] « Ainsi la littérature de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle avait-elle creusé elle-même la tombe dans laquelle la philosophie d'après la Seconde Guerre mondiale se plut à l'enterrer », William Marx, « Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno […] », *art. cit*., p. 11.

[24] *Ibid*., p. 15-16.

[25] *Ibid*., p. 25.

[26] Voir le chapitre 36, « Polarisation du champ littéraire et cloisonnement du poétique » dans Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989 ; réédité en ligne par *Médias 19 : littérature et culture médiatique* (Université Laval), en 2013. Voir également Marc Angenot, « Poésie et discours social en 1889 : banalisation et raréfaction du poétique », *Littératures* (Université McGill), n° 3, 1989, p. 1-27.

deuxième moitié du XX^e siècle est étroitement liée à une crise avant tout langagière. C'est, en effet, sur une base sémiotique et linguistique que certains théoriciens établissent une sorte de *paragone* entre la poésie et le roman, au profit de ce dernier. L'une des premières critiques, au lendemain de la Libération, est celle de Jean-Paul Sartre, pour qui la poésie ne peut pas s'engager : le poète n'emploierait pas les mots en tant que signes, mais les considérerait comme des choses, et même comme des choses dont l'intérêt est supérieur à la réalité référentielle, extralinguistique. Ainsi la poésie servirait-elle les mots plus qu'elle ne s'en servirait pour communiquer :

> Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage. Or, comme c'est dans et par le langage conçu comme une certaine espèce d'instrument que s'opère la recherche de la vérité, il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni à l'exposer. Ils ne songent pas non plus à *nommer* le monde et, par le fait, ils ne nomment rien du tout, car la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé ou pour parler comme Hegel, le nom s'y révèle l'inessentiel, en face de la chose qui est essentielle[27].

En revanche, la prose garderait une vision étroitement utilitaire du langage : « L'art de la prose s'exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante : c'est-à-dire que les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets[28] ». On voit déjà dans cette définition, bien avant les courants pragmatiques de la philosophie et de la linguistique, un glissement presque naturel qui s'opère entre la valeur référentielle des mots et la dimension interactionnelle et pragmatique du discours, puisque la prose, selon la conception sartrienne, permettrait de nommer les choses pour communiquer un message et provoquer un changement dans le monde :

> [L]e prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. Il est donc légitime de lui poser cette question seconde : quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement ? L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer[29].

Comme le remarque Michel Biron[30], les critiques que Sartre formule à la Libération contre la poésie visent tout particulièrement les poètes surréalistes qui, pendant l'entre-deux-guerres, avaient proclamé leur totale « irresponsabilité » face à l'Histoire et s'étaient réfugiés « dans le maquis de l'écriture automatique[31] ». Sartre tait, en revanche, les nombreux contre-exemples contemporains, tels qu'Aragon, Char ou Éluard : son objectif est, en effet, de

[27] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 18.
[28] *Ibid.*, p. 25.
[29] *Ibid.*, p. 28.
[30] Michel Biron, « Sociocritique et poésie […] », *art. cit.*, p. 14.
[31] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 140.

légitimer à nouveau la littérature grâce à l'engagement, c'est-à-dire grâce à une inscription sociale de la littérature, qui ne pouvait que sacrifier la poésie au profit de la prose[32].

En ce sens, Michel Biron a raison de rapprocher la prise de position sartrienne d'une autre prise de position, non moins instrumentale, celle de Mikhaïl Bakhtine, qui ne sera vulgarisée en France qu'à partir des années 1970 et qui fonde également sur un *paragone* linguistique l'élection du roman : ce genre en prose s'inscrirait mieux que la poésie dans le corps social[33]. Dans son *Esthétique et théorie du roman*, et plus particulièrement dans le chapitre « Discours poétique, discours romanesque », le linguiste russe donne une vision quelque peu monolithique de la poésie, comme un univers clos et coupé du monde, dans lequel le poète exprime son individualité, imperméable aux discours sociaux et à ses variations sociologiques ou régionales, ainsi qu'aux langues étrangères :

> [E]st étranger au style poétique quelque regard que ce soit sur les langues étrangères, sur les possibilités d'un autre vocabulaire, d'une autre sémantique, d'autres formes syntaxiques, d'autres points de vue linguistiques. Par conséquent, le style poétique ignore le sentiment d'une limitation, d'une historicité, d'une détermination sociale, d'une particularité de son langage propre, il ignore donc toute relation critique, restrictive, à son langage propre comme à l'un des nombreux langages du plurilinguisme, et en liaison avec cette relation, il ne se livre pas totalement, il ne livre pas tout son sens au langage donné[34].

Ce monolinguisme ne concerne que « les genres poétiques (au sens strict) », car Bakhtine admet qu'il existe bien des textes poétiques plus perméables au plurilinguisme : néanmoins, dès lors qu'un poème accueille en son sein la pluralité du discours social, il bascule automatiquement du côté de la prose[35]. Il ne faut pas oublier que le manichéisme de cette opposition entre le discours poétique et le discours romanesque sert les besoins de l'argumentation et s'explique en fonction de la conception dialogique du roman que Bakhtine élabore depuis les années 1920 et ses études consacrées à Dostoïevski :

> Pour l'artiste-prosateur, au contraire, l'objet révèle avant tout la multiformité sociale plurilingue de ses noms, définitions et appréciations. Au lieu de la plénitude inépuisable de l'objet lui-même, le prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, tracés en lui par sa conscience sociale. En même temps que les contradictions internes en l'objet même, le prosateur découvre autour de lui des langages sociaux divers, cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet ; la dialectique de l'objet s'entrelace au dialogue social autour de lui, au milieu duquel sa voix doit retentir : c'est

[32] Michel Biron, « Sociocritique et poésie […] », *art. cit.*, p. 12.
[33] *Ibid.*, p. 12-13.
[34] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1978], p. 107.
[35] « Bien entendu, aucun poète ayant historiquement existé, entouré d'un multilinguisme et d'une polyphonie vivants, ne pouvait ignorer cette relation à son langage, mais ne pouvait lui trouver une place dans le *style poétique* de ses œuvres sans le détruire, sans le traduire en prose, sans transformer le poète en prosateur », *ibid.*, p. 107-108.

> pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables ni « résonnantes » les nuances de sa prose littéraire[36].

Comme pour Sartre, bien que d'une manière moins pragmatique que sociolinguistique, le mot de la prose, contrairement à celui de la poésie, n'est pas un objet en soi mais renvoie à ses emplois concrets, historiquement déterminés : une fois de plus, le romancier représente le corps social, s'adresse à lui et, idéalement, le sert.

Ces attaques contre la poésie sont en réalité sommaires et partiales, mais cela importe peu dans les faits : les propos d'Adorno et de Sartre ont profondément marqué le champ littéraire occidental après la Libération, tandis que la théorie de Bakhtine, qui n'était pas encore connue pendant les années 1950, est révélatrice d'un discrédit généralisé de la poésie auquel ont été particulièrement sensibles les écrivains, et notamment ces écrivains de gauche associés au Parti communiste. En ce sens, les théories de Sartre et de Bakhtine nous serviront par la suite à comprendre la manière dont Sembène investit le genre poétique et pourquoi le fait d'avoir une œuvre littéraire essentiellement romanesque contribue largement à son positionnement dans le champ littéraire en tant qu'écrivain engagé et populaire : mais suffisent-elles à expliquer son renoncement à la poésie ? Et surtout, si l'on considère uniquement ce cadre théorique, comment peut-on expliquer cette tentation poétique qui l'accompagne pendant la première décennie de carrière ? Bien sûr, ayant reçu une formation dans les cercles marseillais du parti et du syndicat, qui lui ont aussi fourni les premières occasions de publier ses textes ou de prendre la parole, Sembène n'était pas sans savoir la défiance occidentale à l'égard de la poésie. Toutefois, l'histoire et le champ littéraires africain et antillais de l'époque présentaient encore une configuration très différente de celle que l'on avait en Europe.

2. Situation de la poésie et essor du roman dans le champ africain et antillais

En raison de sa dimension transnationale, le champ littéraire africain et antillais est constamment soumis aux influences du pôle parisien et suit globalement ses transformations, mais sa chronologie peut parfois être différente. Si l'on considère la hiérarchie des genres, en France le roman a détrôné la poésie bien avant la Libération, et ce aussi bien d'un point de vue symbolique que commercial. Dans le cadre de la littérature francophone africaine et

[36] *Ibid*., p. 101-102.

antillaise, néanmoins, au milieu du XX^e siècle, la poésie ne semble pas encore être en crise. En ce qui concerne les aspects symboliques, la poésie jouit d'un statut privilégié en ce qu'elle représente pour l'Afrique l'un des rares genres littéraires pratiqués en Occident qui existaient déjà à l'époque précoloniale : contrairement au théâtre, qui ne connaissait pas le format dramatique occidental mais était plutôt associé à des occasions rituelles, ou au roman, qui n'est pratiqué qu'en français et seulement depuis les années 1920, la poésie était « omniprésente dans la culture traditionnelle », à travers deux types de pratiques :

> [C]elle de la poésie déclamée solennellement au cours des rituels religieux et cérémonies officielles (laquelle s'intègre à l'épopée, par exemple, et se confond avec elle, dans certains cas), et celle de la poésie lyrique qui prend la forme de poèmes chantés à toutes les occasions de la vie quotidienne[37].

Au-delà de cet aspect chronologique dont on peut facilement imaginer l'importance idéologique, il faut considérer que, s'il est vrai que c'est le roman le premier genre à être investi par les écrivains africains et antillais francophones de l'époque coloniale, cette production n'avait pas suscité d'intérêt particulier de la part de la métropole, à l'exception de *Batouala* de René Maran. C'est en revanche avec la Négritude, dont le genre de prédilection était précisément la poésie, que la littérature africaine et antillaise francophone s'impose sur la scène littéraire parisienne et internationale.

À ce prestige s'ajoute une dimension idéologique, puisque jusqu'à la fin des années 1940 la poésie africaine et antillaise semble être épargnée par la crise qui affecte la poésie européenne : loin de se couper du réel en se repliant sur les thèmes de l'indicible, cette production semble mue par le besoin de nommer. Après la Libération, Senghor lui-même, dont Sembène et d'autres ne manqueront pas de critiquer l'intellectualisme et l'essentialisme, commence son recueil *Hosties noires* en dénonçant — et en parodiant — les postures d'esthète et en s'ancrant dans la réalité contingente :

> Car les poètes chantaient les fleurs artificielles des nuits de Montparnasse
> Ils chantaient la nonchalance des chalands sur les canaux de moire et de simarre
> Ils chantaient le désespoir distingué des poètes tuberculeux
> Car les poètes chantaient les rêves des clochards sous l'élégance des ponts blancs
> Car les poètes chantaient les héros, et votre rire n'était pas sérieux, votre peau noire pas classique[38].

[37] Christiane Ndiaye, *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, avec la collaboration de Nadia Ghalem, Joubert Satyre et Josias Semujanga, Montréal, PUM, coll. « Paramètres », 2004, p. 77. Voir pour le théâtre : *ibid*., p. 111.
[38] Léopold Sédar Senghor, « Poème liminaire », *Hosties noires*, dans *PC*, p. 137.

Contrairement à celle des surréalistes, dont un Césaire avait pourtant été proche, cette poésie ne semble pas incompatible avec les valeurs d'engagement que Sartre était en train de théoriser et d'imposer aux Lettres européennes. D'ailleurs, un an seulement après *Qu'est-ce que la littérature ?*, dans « Orphée noir », la « poésie noire » est présentée non seulement comme engagée, mais comme révolutionnaire :

> Je voudrais montrer par quelle voie on trouve accès dans ce monde de jais et que cette poésie qui paraît d'abord raciale est finalement un chant de tous et pour tous. En un mot, je m'adresse ici aux blancs et je voudrais leur expliquer ce que les noirs savent déjà : pourquoi c'est nécessairement à travers une expérience poétique que le noir, dans sa situation présente, doit d'abord prendre conscience de lui-même et, inversement, pourquoi la poésie noire de langue française est, de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire[39].

La dimension révolutionnaire de cette « nouvelle poésie nègre et malgache de langue française » est particulièrement manifeste dans les textes de Léon-Gontran Damas ou de David Diop, à propos duquel l'auteur de l'*Anthologie* émet quelques réserves stylistiques[40] tandis qu'il représente pour Sembène « ce que doit être un bon poète africain[41] ».

Genre prestigieux qui ne manque pas de bons modèles, aussi bien traditionnels que contemporains, la poésie se trouve néanmoins dans une situation ambiguë aux yeux de Sembène, en raison justement du rôle qu'a joué la Négritude. D'un côté, le mouvement a certainement permis à la littérature africaine et antillaise d'acquérir ses lettres de noblesse dans le champ français et a accueilli dans ses rangs des poètes « révolutionnaires » que Sembène pouvait apprécier ; de l'autre, il est impossible de le dissocier de la figure encombrante de Senghor. Dès lors, pour un jeune auteur africain, investir le genre de la poésie comporte le risque d'être rangé *volens nolens* du côté de la Négritude et, partant, dans le sillage de Senghor : autrement dit, en regard de la stratégie de positionnement de Sembène, ce genre l'empêche de se différencier de son antithèse posturale. Pourtant, d'un point de vue éditorial, le jeune écrivain sénégalais semble éviter les lieux d'édition de la Négritude, ou bien en être exclu – différence qui, on l'a dit, importe somme toute peu en regard des effets du positionnement. Il publie, en effet, son premier poème dans l'*Action poétique*, dont le numéro consacré aux « Peuples opprimés » accueille certes Lamine Diakhaté, qui adhère au mouvement et fera ensuite carrière dans l'administration sénégalaise pendant les mandats de

[39] Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*…, *op. cit*., p. XI-XII.
[40] Léopold Sédar Senghor, « David Diop », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*…, *op. cit*., p. 173.
[41] « Discussion entre Ousmane Sembène et les membres de l'Union des écrivains de l'URSS suite à une intervention d'Ousmane, le 20 octobre 1958 à Moscou », dans Françoise Blum, Gabrielle Chomentowski et Constantin Katsakioris, « Au cœur des réseaux africano-soviétiques […] », *art. cit.*, p. 112

Senghor, mais surtout René Depestre, qui, décidé en 1955 à se conformer aux préceptes du réalisme socialiste d'Aragon, avait déclenché une controverse avec Césaire, qui lui reprochait de renier « l'héritage africain » au profit d'un « assimilationnisme détestable[42] » ; de même, le souhait de publier son recueil de poèmes en Union soviétique — comme il le confie à la traductrice Olga Graevskaja — ne constitue pas seulement une manière de trouver un lieu d'édition plus accueillant que la France, mais aussi une stratégie de positionnement qui l'associe davantage à l'internationalisme socialiste qu'à la Négritude. Nous verrons néanmoins par la suite comment, en dépit de ces précautions éditoriales, d'un point de vue discursif, la différenciation thématique et stylistique de la poésie sembénienne s'avère insuffisante en regard de la Négritude, autour de laquelle orbite l'ensemble de la production poétique du champ africain et antillais[43].

Au-delà de ce prestige historique et de cette charge idéologique, qui font sa valeur symbolique, en Afrique la poésie se porte bien aussi d'un point de vue éditorial. Les travaux de Claire Ducournau ont montré, en effet, que s'il est vrai que la littérature africaine s'aligne sur l'évolution de la littérature française, en regard de la hiérarchie des genres, elle le fait tout de même « en décalé ». En ce qui concerne le nombre de titres parus par an, à l'exception des années 1983 et 1984, la production des recueils de poèmes reste, en effet, supérieure à celle des romans jusqu'en 1987, date après laquelle l'écart entre les deux genres se creuse définitivement, jusqu'à son net déclin à partir de la deuxième moitié des années 2000, quand la poésie rejoint le conte et le théâtre[44]. Ces statistiques indiquent une production poétique féconde et permettent de conclure que le genre n'est guère stigmatisé par les écrivains africains, mais elles sont aussi le résultat d'un contexte particulier de production matérielle des livres qui détermine sans doute l'espace des possibles :

> L'édition de poésie, qui peut se faire sur un mode artisanal, sans grand professionnalisme, se signale en effet, dans de nombreux pays d'Afrique, par sa proportion bien supérieure à celle dont le genre bénéficie en France. C'est le cas en

[42] Aimé Césaire, « Sur la poésie nationale », *Présence Africaine*, n° 4, 1955, p. 39. Ce « débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs », qui s'est prolongé dans le n° 5 de la revue la même année, avec notamment une réponse de Senghor qui critique l'« idéalisme » de Depestre pour prendre la défense de Césaire, avait été déclenchée par la « Lettre au poète Charles Dobzynki », publiée par Depestre dans *Les Lettres françaises*. Voir au sujet de cette controverse Véronique Corinus, *Aimé Césaire*, Paris, PUF, coll. « Biographies », 2019, p. 137.

[43] On se souvient, à titre d'exemple, de la manière dont Senghor avait tenté de coopter Tchicaya U Tam'si en écrivant une préface à *Épitomé*, que l'auteur du recueil récusera par la suite.

[44] Nous reprenons ici les statistiques et les analyses de Claire Ducournau : d'après son repérage, qui s'interrompt en 2012, au début des années 2010, le roman compte soixante-dix titres par an, tandis que les autres genres dépassent rarement les dix titres par an. Voir Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africain*…, *op. cit*., p. 95.

> République Démocratique du Congo, au Sénégal, en Côte d'Ivoire et au Congo, mais aussi dans des pays très peu producteurs de livres[45].

En dépit de ce succès durable de la poésie jusqu'aux années 1980, c'est depuis les années 1950 que l'on assiste à une affirmation progressive du roman dans le champ africain. En effet, en termes de titres, le roman talonne la poésie et sa croissance est globalement constante ; en termes de tirages, en revanche, il la dépasse dès les années 1950[46].

Il faut néanmoins considérer qu'avant cette époque, en Afrique, le roman était inférieur à la poésie dans la hiérarchie des genres non seulement en regard de sa production, mais aussi d'un point de vue idéologique. János Riesz rappelle, en effet, que contrairement aux poètes de la Négritude, depuis les années 1920, bon nombre de romanciers africains produisaient une littérature non engagée qui, satisfaisant la curiosité ethnographique ou le désir d'évasion exotique d'un public occidental, ne se différenciait guère des récits de voyageurs ou de missionnaires, et de ce fait ils étaient considérés comme des « auteurs coloniaux indigènes[47] ». Cela est encore vrai au début des années 1950, si l'on considère un roman comme *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadji (1952) et surtout *L'Enfant noir* de Camara Laye, qui représente l'un des premiers grands succès romanesques de la littérature africaine, car il reçoit des critiques unanimement élogieuses en métropole et remporte le prix Charles Veillon, mais qui est critiqué par certains écrivains africains tels que Mongo Beti[48]. En revanche, à partir de la deuxième moitié de cette décennie, alors que la Conférence de Bandung avait fait entrer les pays du tiers-monde sur la scène internationale, au sein de Présence Africaine Alioune Diop accorde un intérêt particulier au genre romanesque et à travers ses choix, comme le soulignent Marc-Vincent Howlett et Romuald Fonkoua, il oriente les thèmes et le style du « roman négro-africain moderne », dont la dimension populaire et l'engagement politique deviennent désormais des caractéristiques constitutives incontournables :

---

[45] *Ibid*., p. 97.
[46] *Ibid*., p. 96.
[47] « [L]a plupart des textes africains des années 1920, 1930, 1940 et 1950 n'acquièrent leur pleine signification, tant au niveau idéologique qu'au niveau strictement littéraire (intertextuel, interdiscursif) que devant la toile de fond de la littérature coloniale. Pour les contemporains, les intéressés eux-mêmes, cela ne faisait pas de doute : pour les historiens et les théoriciens de la littérature coloniale – Marius-Ary Leblond, Roland Lebel, Eugène Pujarniscle – les premiers auteurs africains étaient des auteurs coloniaux indigènes. Leurs textes, jusqu'à Robert Cornevin, étaient ceux d'une littérature régionale de la "Plus Grande France" », János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007, p. 45.
[48] Voir Oupoh Bruno Gnaoulé, « Histoire littéraire et littératures africaines », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 7, « Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains » (Simona Pruteanu, dir.), 2015, p. 72 et suiv.

> Le roman négro-africain moderne, de facture populaire et à caractère authentique, est de tous les genres considérés ici celui auquel Alioune Diop accorda le plus d'attention. Les différentes œuvres publiées plus tard devaient obéir en gros à tous ces critères. Parmi les auteurs considérés comme classiques négro-africains, on comptera tous ceux qui, à des degrés divers, dénoncent la colonisation et ses avatars historiques en Afrique (le néocolonialisme et les dictatures, la déshumanisation de l'homme, la fuite en exil)[49].

Tantôt commerciale tantôt idéologique, cette nouvelle légitimation du roman lui permet, désormais, de rivaliser avec la poésie dans la hiérarchie des genres : à partir de la seconde moitié des années cinquante, bien plus tardivement que dans d'autres continents, mais en même temps que pour l'Afrique anglophone, on assiste à un essor progressif du roman pour la production littéraire de l'Afrique francophone[50]. Or, cet essor quantitatif et qualitatif du roman africain francophone permet de faire accéder à la littérature une nouvelle génération d'écrivains contestataires, tels que Mongo Beti, Benjamin Matip, Ferdinand Oyono et, bien sûr, Sembène lui-même. Ainsi, comme le remarque Claire Ducournau, l'essor du roman coïncide avec « l'amplification des critiques de la Négritude dans les années 1960, par les écrivains anglophones mais aussi maliens ou congolais par exemple[51] ».

L'ensemble de ces remarques sur la hiérarchie des genres dans le champ littéraire européen et dans le champ littéraire africain et antillais permet de mieux comprendre la tentation poétique initiale de Sembène et, finalement, son renoncement au profit de la prose. D'une part, il est tenté par la poésie en ce qu'elle constitue un genre traditionnel qui ne fait pas les frais de la crise idéologique et commerciale à laquelle on assiste en Europe ; de l'autre, le choix du roman le positionne *ipso facto* dans le champ littéraire au sein d'une communauté internationale d'écrivains engagés d'inspiration marxiste, dans une nouvelle génération d'écrivains africains contestataires et l'oppose à Senghor. Néanmoins, comme une production poétique sembénienne existe, il convient maintenant de l'analyser et de

---

[49] Marc-Vincent Howlett et Romuald Fonkoua, « La maison Présence Africaine », *Gradhiva*, n° 10, « Présence Africaine. Les conditions noires : une généalogie des discours » (Sarah Frioux-Salgas, dir.), 2009, p. 128.

[50] D'après une « approche quantitative de la littérature » que propose Franco Moretti, l'« essor du roman » est, certes, un phénomène qui concerne la littérature mondiale, mais qui se mesure sur deux siècles, suivant une temporalité différente selon les pays : voir Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une histoire de la littérature* [2005], trad. de l'anglais par Étienne Dobenesque, préface de Laurent Jeanpierre, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2008, p. 36 et suiv. L'étude de Moretti n'examine pas le cas de l'Afrique francophone (analysé en revanche par Claire Ducournau), mais elle s'appuie sur les travaux de Wendy Griswold pour inclure le cas du Nigéria : voir Wendy Griswold, *Bearing witness : riders, writers, and the novel in Nigeria*, Princeton (NJ), Princeton University Press, coll. « Princeton studies in cultural sociology », 2018, p. 29 et suiv. Les graphiques présentés dans cet ouvrage aux pages 37-38 indiquent, néanmoins, que l'essor du roman nigérian, en termes éditoriaux, commence à l'étranger, grâce notamment à des éditeurs britanniques, et ce n'est qu'à partir des années 1970 que le roman est publié par des éditeurs nigérians. Les travaux de Claire Ducournau, sur lesquels nous nous appuyons, considèrent également l'essor du roman africain francophone sur une échelle internationale.

[51] Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africain*…, *op. cit*., p. 96.

percevoir comment ce besoin de positionnement contextuel se traduit par une tension entre prose et poésie dans les textes mêmes.

3. « Prosaïsation » des poèmes en vers

Les reproches qu'Adorno, Sartre et Bakhtine formulent au détriment du genre poétique ne s'appliquent, en réalité, qu'à une certaine conception du genre, celle d'une « poésie pure », coupée du réel, telle qu'elle a été formulée à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, et notamment par Mallarmé ou Paul Valéry[52]. Or, curieusement, comme le souligne Dominique Combe dans son ouvrage *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, en même temps qu'une certaine poésie se définit en se différenciant de la prose narrative et, partant, en s'écartant des langages ordinaires et de la réalité référentielle, on assiste à l'essor d'une tendance contraire consistant à produire une « synthèse des genres » :

> Les poétiques contemporaines, en même temps qu'elles tracent des frontières génériques jusque-là inexistantes, ouvrent aussi les voies pour les franchir. C'est à l'époque même où s'est développée l'antinomie entre le poétique et le narratif qu'ont fleuri les genres de synthèse comme le « poème en prose », le « roman poétique » ou le « roman en vers », par exemple. La coïncidence entre les rhétoriques négatives et les rhétoriques de la conciliation à la fin du siècle dernier — le « poème en prose » prenant son essor après Baudelaire, en même temps que le « roman poétique », avec le symbolisme, qui exalte la « correspondance des arts » — n'est pas fortuite ; elle correspond à un état précis dans l'histoire de la poétique, où il est légitime de chercher à réunir ce que l'on a délié[53].

Cette rhétorique de la conciliation semble particulièrement présente dans la littérature francophone du champ africain et antillais, si l'on considère que Senghor, dans son introduction aux contes de Birago Diop, revendique la fluctuation entre les genres comme le signe d'une émancipation vis-à-vis des normes occidentales : « Il n'y a, en Afrique noire, ni douaniers, ni poteaux indicateurs aux frontières. Du mythe au proverbe, en passant par la légende, le conte, la fable, il n'y a pas de frontières. […] À l'intérieur même des genres, les murs des classifications se révèlent poreux » (*L1*, p. 242). Aussi, d'après la postface d'*Éthiopiques*, la séparation entre la prose et la poésie ne tiendrait finalement qu'à un élément aussi abstrait et mal défini que le « ton », et, loin de s'isoler, la poésie se confondrait avec d'autres formes artistiques :

---

[52] Voir au sujet d'Adorno : William Marx, « Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno […] », *art. cit*., p. 20. Voir au sujet de Sartre et de Bakhtine : Michel Biron, « Sociocritique et poésie […] », *art. cit*., p. 13.

[53] Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 91.

> 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 ? Mais la monotonie du ton, c'est ce qui distingue la poésie de la prose, c'est le sceau de la Négritude, l'incantation qui fait accéder à la vérité des choses essentielles : les Forces du Cosmos (*L1*, p. 225).

Nous avons d'ailleurs vu à quel point le verset senghorien est une forme poétique souple et conciliante qui peut accueillir aussi bien des séquences de récit que des séquences de dialogue théâtral.

En examinant les quatre textes poétiques de Sembène parus de manière autonome dans des revues au cours de la seconde moitié des années 1950, on ne peut que constater un brouillage entre la poésie et la prose, qui caractérise son écriture poétique sans pour autant la rendre unique en regard de la production française, et encore moins de la production africaine et antillaise. Au sein de ce petit corpus, il faut néanmoins distinguer deux types de textes : d'une part, les « poèmes en vers », à savoir « Liberté » (1956) et « Des doigts » (1959) ; de l'autre, les « poèmes en prose », à savoir « Kothj-Barma… » (1958) et « Communauté » (1959). Cette distinction nous importe dans la mesure où elle implique un traitement différent du brouillage entre les deux formes littéraires : en ce qui concerne les deux « poèmes en vers », le brouillage ne prend pas tant la forme d'une « narrativisation » du poème (que Dominique Combe étudie à propos de Baudelaire et de Reverdy), car sa « prosaïsation » se révèle plutôt dans le tour oratoire, et plus particulièrement délibératif, du texte poétique engagé ; en revanche, en ce qui concerne les « poèmes en prose », le brouillage prend bien la forme d'une « poétisation » du récit, que Dominique Combe illustre à travers l'exemple d'Apollinaire.

3.1. « Liberté » et l'héritage de la Négritude

« Liberté »[54], le premier texte publié de Sembène, est un poème qui compte 163 vers libres et il constitue sans doute le poème le plus complexe de sa production poétique. Si, du point de vue du contenu clairement exprimé, il rend « [h]ommage à l'Afrique libre » (v. 163), le thème véritable du poème est celui d'une révolte collective encore en germe, qui vient après l'anéantissement du passé précolonial du continent et qui naît d'un sentiment de

[54] Ousmane Sembène, « Liberté », *Action Poétique*, n° 5, « Peuples opprimés », 1956, p. 29-32. Le poème a été publié récemment grâce à Gadjigo : Ousmane Sembène, « Liberté », *Framework : the journal of cinéma and media*, Vol. 61, n° 2, « Ousmane Sembène » (Samba Gadjigo, dir.), 2020, p. 40-45. Le poème est aussi cité par Gadjigo et Niang, qui perçoivent dans ce poème le désir de « donner une voix à qui n'en a pas et d'esquisser ce que l'on pourrait considérer comme son "Projet Afrique" » (nous traduisons) : voir Samba Gadjigo et Sada Niang, « Sembene legacy's to FESPACO », *Black Camera*, Vol. 12, n° 2, « Dossier 2 : Ousmane Sembène » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2021, p. 452.

frustration ressenti dans un premier temps par le poète, puis par l'ensemble de la population (v. 105-132). Or, au lieu d'être nommé explicitement, le thème de la révolte est plutôt déduit de ses effets (v. 152-162), à travers des remarques allusives (v. 117-121) :

> Que ton savoir
> Ne te fasse pas oublier ton devoir.
> Il y a seulement quelques années,
> On se le murmurait.
> Maintenant, des milliers de gens en sont hantés.

Ou encore au détour d'une expression métaphorique (v. 144-146) :

> Cette aube naissante
> Fera ployer la force des armes
> À ce Zénith qui nous verra libres.

Bien que le fait de reconstituer le thème implicite de la révolte à partir de celui, explicite, de l'Afrique libre puisse paraître assez simple pour le lecteur, au sein d'un poème politique, composé au lendemain de la Conférence de Bandung, le choix de cette opacité référentielle relève d'une conception de la poésie qui s'apparente à l'énigme et où le langage apparaît davantage comme une résistance au sens[55]. On pourrait penser que la poétique de l'énigme découle, en réalité, d'une censure politique : pourtant, force est de constater que certains poètes de l'*Anthologie* s'étaient déjà confrontés au thème de la révolte sans craindre des répercussions. Il suffit de songer à David Diop ou à Léon-Gontran Damas, dont le poème « Et cætera », paru pendant l'entre-deux-guerres, surprend par la violence de son propos, qui exhorte les anciens et les futurs combattants sénégalais à se révolter contre la « mère patrie » :

> Moi je leur demande
> de taire le besoin qu'ils ressentent
> de piller
> de voler
> de violer
> de souiller à nouveau les bords antiques
> du Rhin
>
> Moi je leur demande
> de commencer par envahir le Sénégal
>
> Moi je leur demande
> de foutre aux « Boches » la paix[56]

[55] Voir au sujet de l'énigme dans les poétiques contemporaines : Christelle Reggiani, « Poétiques du secret », dans Bernard Magné et Christelle Reggiani (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique française », 2007, p. 11-20.

[56] Léon-Gontran Damas, « Et cætera », *Pigments* [1937] suivi de *Névralgies*, éd. Sandrine Poujols, Paris, Présence Africaine, 2003, p. 80. Précisons que ce poème, qui clôt le premier recueil de Damas, ne figure pas dans l'*Anthologie* de Senghor.

Si l'on considère que la poétique de l'énigme n'est pas une contrainte extérieure due à la censure, mais plutôt un choix stylistique autonome, c'est aussi parce que la référence à l'Afrique n'est dévoilée qu'à la toute fin du poème : en amont, Sembène s'y réfère à travers des formulations partielles et trompeuses telles que « mon pays » et « mon île » (v. 33), qui, de manière allusive, reposent d'une part sur les théories anthropologiques de Cheikh Anta Diop quant à l'« unité culturelle de l'Afrique noire »[57], de l'autre sur le projet politique panafricain.

Dans « Liberté », la recherche volontaire d'une certaine complexité ne se limite pas à la poétique de l'énigme, mais caractérise l'écriture dans son ensemble, et même dans ces structures que l'on a l'habitude de considérer comme simples : le cas de la liste nous semble particulièrement représentatif. Comme les deux poètes précédemment cités, Sembène propose de nombreuses listes au cours de son poème, une forme d'écriture très fréquente dans le vers libre depuis le début du XX^e^ siècle et qui ne devrait guère nous interpeller en raison d'une modularité qui laisse peu de place au style[58] (v. 83-103) :

> Ô… ! tam-tam gémissant,
> À l'accent fort et grave,
> Lumière endormie,
> Rayons abandonnés…
> Ô ! Dis-je, je ne me plains pas.
> Quand on aime on souffre.
> Je voudrais être poète
> Que pour toi,
> Ton griot.
>
> Ne chanter que les louanges de nos vieux,
> Jouer de la kora pour te réveiller,
> M'élever en toi.
> Plonger toute ma vitalité dans cette terre.
> M'enfoncer comme une racine,
> Sentir ta saveur me prendre de la tête aux pieds.
>
> Me soûler de ta sève,
> Me baigner dans ta force.

[57] Malgré les controverses universitaires, la thèse de Cheikh Anta Diop a un grand écho grâce à la publication de son livre *Nations nègres et culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, paru d'abord aux Éditions africaines en 1954, puis chez Présence Africaine. *L'Unité culturelle de l'Afrique noire* paraîtra en 1959.

[58] Voir au sujet du rapport étroit qu'entretiennent la liste et le vers libre : Stéphanie Thonnerieux, « L'effet-liste et le vers libre au début du XX^e^ siècle. Une rencontre formelle et esthétique », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, p. 313 et suiv. Dans le même ouvrage collectif, Philippe Hamon s'interroge sur la possibilité d'une stylistique de la liste, entre autres parce que cette forme « semble écarter toute originalité individuelle du style » : Philippe Hamon, « La mise en liste : préambule », *ibid*., p. 28.

Le premier élément qui nous permet de repérer une recherche de complexité dans la forme simple de la liste réside dans le fait que les verbes à l'infinitif de la deuxième et de la troisième strophe dépendent du semi-auxiliaire *vouloir*, conjugué au conditionnel présent de la P1 (« Je voudrais », v. 85), dans la première strophe, alors que celle-ci se conclut par un point ferme. En plus de devoir remonter au sujet de P1 et au verbe conjugué pour interpréter la liste, le lecteur est confronté à deux anacoluthes : la tournure exceptive « que pour toi » (v. 86) est en effet dépourvue de l'adverbe atone *ne*, effet d'oralité et licence poétique qui permet à Sembène d'énoncer sur le mode de l'irréel du présent « Je voudrais être poète » (au lieu de « Je ne voudrais être poète ») ; présent dans la tournure exceptive du vers 88 (« Ne chanter que les louanges de nos vieux »), l'adverbe *ne* se trouve placé devant le verbe à l'infinitif, au lieu d'être devant le semi-auxiliaire, tandis que les autres groupes verbaux juxtaposés s'énoncent sur le mode de l'assertion simple. En plus de ces anacoluthes, Sembène propose une liste dynamique, où le principe du parallélisme (verbe à l'infinitif suivi d'un complément) est constamment déstabilisé. Dans un premier temps (v. 93-97), il semble alterner des verbes transitifs et des verbes pronominaux, mais dans la troisième strophe (v. 98-99) il fait suivre deux verbes pronominaux : de plus, on constate une variation à l'intérieur de cette catégorie verbale, car on passe de deux verbes commençant par une voyelle, qui imposent l'élision du pronom personnel de P1 COD *me* (« m'élever » et « m'enfoncer »), à deux verbes commençant par une consonne, précédés de la forme non élidée du pronom (« me soûler » et « me baigner »). Remarquons, par ailleurs, que le pronom personnel COD non élidé *me* apparaît dès la fin de la deuxième strophe, au milieu du vers 97 (« Sentir ta saveur me prendre de la tête aux pieds »), mais il s'agit ici d'une proposition infinitive dont le sujet est « ta saveur » : il perturbe donc la structure de la liste d'un point de vue visuel, sans rompre pour autant sa cohérence syntaxique. À propos des verbes à l'infinitif, on constate qu'ils appartiennent tous au premier groupe (*chanter*, *jouer*, *s'élever*, *plonger* et *m'enfoncer* pour la deuxième strophe ; *se soûler* et *se baigner* pour la troisième) : cette répétition, tant phonétique que graphique, est également brisée par l'apparition au vers 97 d'un verbe du troisième groupe, *sentir*. En ce qui concerne les compléments du groupe verbal, on ne remarque aucune forme de régularité à partir du vers 92 : COD, COI, complément circonstanciel de lieu, COD suivi d'un complément circonstanciel de lieu, comparaison, subordonnée infinitive, COI, complément circonstanciel de lieu. Loin d'être gratuit, ce traitement complexe de la liste se veut mimétique de l'état intérieur d'un *je* lyrique qui s'identifie à l'ensemble du peuple : sur l'axe syntagmatique, l'amplification de la liste

permet de percevoir l'étendue des souhaits et de l'euphorie que comporte la liberté rêvée ; sur l'axe paradigmatique, la déstructuration constante de la liste permet, en revanche, de percevoir une instabilité qui s'épanouira dans un mouvement de révolte individuelle et collective.

Au-delà du travail formel sur l'implicite et sur les figures de position, dont on pourrait démultiplier les lectures microtextuelles, la complexité du poème réside dans la variété des tons qui le structurent et qui correspondent à la prise de conscience progressive du sujet. Nous pouvons, en effet, distinguer deux grands mouvements dans le texte : le premier mouvement mobilise un discours lyrique (v. 1-103), tandis que le second prend un tour davantage oratoire, de type délibératif (v. 104-163) ; mais chaque mouvement comporte à son tour des variations. En ce qui concerne la partie lyrique du poème, la variation est d'ordre émotionnel : au début du texte, le poète énumère la richesse culturelle des autres peuples de la planète, mais il ne peut que regretter le dépouillement de l'Afrique, dont la culture traditionnelle est ignorée et dont le peuple est (typographiquement) suspendu à cause d'un passé esclavagiste, d'un présent colonial et d'un futur incertain (v. 39-45) :

> Ce pays est mien
> Ses poètes oraux ignorés,
> Ses philosophes inconnus,
> De nature vierge.
> Son peuple d'hier – épars
> Son peuple d'aujourd'hui…
> Son peuple de demain… ?

Comme le montre ici l'emploi du possessif *mien*, le drame de l'Afrique est présenté dans cette plainte élégiaque comme un drame personnel, bien que — on le sait — le *je* lyrique soit un embrayeur susceptible d'accueillir d'autres sujets parlants et notamment l'allocutaire (v. 26-32) :

> Dans tous ces pays, je ne serai jamais
> Une fois chez moi ;
> Dans ces diversités d'êtres, de culture,
> De langage,
> Je suis ignoré… oublié.
> Seul, seul le nom de mon pays leur dit
> Quelque chose !

Dans cette première partie lyrique, le registre élégiaque du début est remplacé par le registre encomiastique : ainsi le poète passe-t-il du regret de l'Afrique des ancêtres à l'éloge d'une Afrique féconde et vivace, du moins en puissance, comme le montre l'emploi du

conditionnel « Je voudrais » (v. 89). Le terme pivot qui permet de réorienter le discours de la plainte vers l'éloge, c'est le « tam-tam » (v. 79-85) :

> Ce tam-tam qui roule sa voix,
> Caresse la forêt ensommeillée,
> Joue en cascade vers les ruisseaux
> De sa tonalité apaisante.
>
> Ô… ! tam-tam gémissant,
> À l'accent fort et grave,
> Lumière endormie,
> Rayons abandonnés…

Passage à l'éloge, la mention de cet instrument musical traditionnel coïncide avec un passage de la singularité à la collectivité : du point de vue référentiel, en tant qu'objet, le tam-tam évoque des occasions de sociabilité ; du point de vue intertextuel, en tant que mot, il constitue un véritable topos de la Négritude. Ainsi, par l'intermédiaire du tam-tam, la première partie lyrique du poème s'achève sur une épanorthose significative[59] : « Pays, mon pays – Notre pays » (v. 100). Le glissement du *je* au *nous* correspond à une prise de conscience de la dimension collective du drame, qui annonce la transition du poème de la partie proprement lyrique à la partie délibérative : après la plainte et l'éloge, le poète exhorte à l'action[60].

Si la première partie lyrique du poème comportait une variation que nous avons qualifiée d'émotionnelle, cette seconde partie délibérative (v. 104-163) n'est pas plus homogène, mais les variations qu'elle contient semblent plutôt d'ordre argumentatif. On connaît l'importance que joue l'épilogue (ou péroraison) dans les discours rhétoriques : résumant les arguments et visant l'affect de l'auditoire, cette dernière partie pathétique du

[59] Bien qu'il n'examine pas des cas d'épanorthose, dans son étude des tirets hugoliens, Jacques Dürrenmatt signale que les tirets peuvent être employés pour signaler une opposition énonciative qui mime « le combat que doit livrer le personnage contre lui-même, voire contre le narrateur pour parvenir à exister par et non plus dans le discours » : en ce sens, les tirets deviennent des signes de « polyphonie plus que de suspension » : voir Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu*…, *op. cit.*, p. 50. Nous reprenons cette analyse dans la mesure où le tiret signale ici la transformation psychologique du poète et énonciative du poème, à savoir le passage du *je* lyrique au *nous* délibératif.

[60] Nous séparons la partie lyrique de la partie démonstrative en raison du but discursif : depuis Aristote, on considère que l'éloge et le blâme sont les domaines du discours démonstratif (ou épidictique), tandis que l'exhortation et la dissuasion sont les domaines du délibératif : voir Aristote, *Rhétorique*, éd. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 2007, p. 140 (Livre I, Chapitre 3). Kibédi Varga considère que, « [d]epuis toujours en effet, le genre démonstratif a été en premier lieu mis en rapport avec la *poésie lyrique*. Dans les deux cas, l'effet direct de persuasion est minime, l'orateur et le poète cherchent sans doute à susciter certains sentiments mais ces sentiments ne sont pas censés déclencher des décisions ; dans les deux cas aussi, l'éloge est souvent central. Les traités de rhétorique l'affirment à propos du genre démonstratif, et l'éloge est souvent considéré comme caractéristique du lyrisme » : voir Áron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris, Klincksieck, coll. « Librairie Klincksieck », 2002 [1970], p. 94.

discours condense aussi bien son contenu que ses effets[61]. Sembène aurait pu conclure rapidement de la sorte ; or cette partie délibérative du poème semble dérouler en son sein l'ensemble des quatre parties du discours rhétorique, quitte à reprendre à travers l'expolition des thèmes déjà traités : le nouvel élan du poète, tourné vers le futur et exhortant à l'action, nécessite un nouveau discours qui, en quelque sorte, annule et remplace aussi bien la plainte que l'éloge lyriques.

(1) On distingue d'abord un exorde *in medias res*, un vers isolé entre deux blancs typographiques : « Je ne me plains pas » (v. 104).

(2) Suit la narration (v. 105-132), qui expose les antécédents et les faits présents : elle comporte d'abord une liste de royaumes et empires de l'Afrique précoloniale dont le poète demande « Que reste-t-il […] ? » et « Qu'est devenu […] ? », des interrogations rhétoriques dont la réponse implicite (« rien ») impose de constater le dépouillement du continent (v. 105-113). Après cette liste orientée vers le passé, la narration se concentre sur le présent (v. 114-132) : le locuteur interpelle son allocutaire — « Ne pleure pas, frère / Ne pleure plus » (v. 114-115) — et lui dit que les exemples de la souffrance de la population sont autant de « révoltes muettes » (v. 123) individuelles qui annoncent une révolte collective.

(3) Après la narration, la confirmation (v. 133-146) revient sur la dureté du régime colonial, d'abord à travers des métaphores atmosphériques (« Ce vent qui écrase les bourgeons », v. 133 ; « Ce souffle néfaste », v. 135 ; « Cette nuit d'ignorance », v. 136), puis en parlant explicitement de « l'occupant » (v. 141) : l'apostrophe et l'impératif invitent encore les « frères » (v. 139, 140 : désormais au pluriel) à ne pas pleurer, et une autre métaphore atmosphérique — « ce Zénith qui nous verra libres » (v. 146) — annonce la révolte à travers un emploi du futur (*verra*) qui la présente comme une certitude.

(4) De fait, combiné à l'emploi du *nous* inclusif, qui synthétise le *je* du locuteur et les *tu/vous* des « frère(s) » (les allocutaires), l'emploi du futur est sans doute ce qui caractérise la péroraison de ce « poème délibératif » qui veut susciter l'espoir[62] (v. 147-163) :

> Je rends hommage
> À notre Afrique tout entière – Notre pays –
> Qui se fond et se confond en nous,
> Nos légendes, nos mythes,
> Ce pays est nôtre.
>
> Ses poètes, nous les chercherons,

[61] Voir Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, n° 16, « Recherches rhétoriques » (Claude Bremond, dir.), 1970, p. 214-215.

[62] Orienté vers l'avenir, et dans le but de persuader, le discours délibératif doit susciter chez l'auditeur « la crainte ou l'espérance » : voir Áron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, *op. cit*., p. 26.

Ses philosophes, nous les retrouverons,
Sa nature vierge, nous l'exploiterons,
Des monuments pour ses héros, nous en construirons.
Ses fils d'hier — vendus — reviendront.
Son peuple d'aujourd'hui — nous,
Nous taillerons dans la brutalité,
    La servilité,
    Une nation.

Nos fils se promèneront libres,
    Dans un univers libre.

Hommage à l'Afrique libre.

Ce passage fait écho au reste du poème en raison d'une certaine continuité thématique et stylistique : reprise du premier vers « Je rends hommage » ; « Ce pays est nôtre » renvoie au vers 39 « Ce pays est mien » ; allusion à la tradition orale ; présence d'une nouvelle liste. Contrairement aux autres passages analysés, néanmoins, cette péroraison se caractérise par une simplicité aussi bien lexicale que syntaxique : il n'y a plus d'implicite et le parallélisme de la liste ne cherche plus à être déstructuré par les anacoluthes ou les variations. À l'exception du fait d'aller à la ligne, la seule chose qui différencie ce passage du langage ordinaire, c'est la dislocation à gauche des compléments dans la liste : or, s'il l'écarte du langage ordinaire, ce procédé d'emphase répété le différencie-t-il vraiment de l'éloquence des discours publics, qui exploitent aussi des figures comme l'homéotéleute ou l'épiphore ? En dépit de la structure verticale du vers libre, la « prosaïsation » du poème coïncide, dès lors, avec la linéarité progressive de sa syntaxe et l'affirmation de sa vocation oratoire, qui apparente l'énonciation poétique au discours délibératif.

3.2. « Des doigts » et l'intertexte marxiste

Dans son ensemble, « Liberté » reste largement redevable des modèles de la Négritude. Le thème de la révolte et le tour délibératif permettent, en effet, de rapprocher le poème de certains textes de Léon-Gontran Damas ou de David Diop, c'est-à-dire d'une « poésie noire […] révolutionnaire », pour reprendre les termes de Sartre. Néanmoins, le thème élégiaque, les références au folklore africain (le tam-tam, la kora, les mythes et légendes…), le choix de l'implicite et les variations complexes dans les listes affichent un effort de subjectivation stylistique dans le poème, diluent partiellement son ambition révolutionnaire et le rapprochent finalement d'une Négritude plus conventionnelle, voire consensuelle : en d'autres termes, d'un point de vue discursif, « Liberté » ne permet pas encore à Sembène de se différencier véritablement de Senghor. En revanche, en 1959, quand

il publie son autre poème en vers autonome, « Des doigts », en Union soviétique dans la *Gazette littéraire* (repris ensuite dans *Lotus* en 1973[63]), Sembène a déjà publié deux poèmes en prose dans l'*Action poétique* et deux romans, il en a un troisième en préparation et il a désormais pris position contre Senghor lors du Congrès de Tachkent et lors d'une rencontre à Moscou avec les membres de l'Union des écrivains de l'URSS : l'écart par rapport au style senghorien apparaît, désormais, bien plus marqué. En effet, dans « Des doigts », la « prosaïsation » du poème ne se limite pas au tour délibératif de la fin, mais concerne une simplification généralisée du style et de la structure. De plus, en ce qui concerne les thèmes et le message, celui de la démilitarisation globale, Sembène ne traite pas des questions spécifiquement africaines ou coloniales, ce qui lui permet d'éviter les topos de la Négritude et de rejoindre une préoccupation d'ordre « international »[64] en lien avec l'actualité politique : contrairement aux États-Unis, l'Union soviétique avait en effet procédé entre 1955 et 1958 à un désarmement unilatéral en retirant environ deux millions d'hommes de l'Europe orientale et en arrêtant les essais nucléaires[65].

De manière bien plus marquée que « Liberté », « Des doigts » est un poème en vers libres qui se rapproche de ce que Stéphanie Thonnerieux appelle un « poème-liste » et qu'elle décrit de la sorte : « L'intégration textuelle ou même syntaxique se réduit ou tend à disparaître complètement. La liste devient autonome[66] ». S'il repose essentiellement sur un effet de liste qui juxtapose des éléments différents, il faut néanmoins remarquer que le poème juxtapose des listes différentes qui correspondent aux mouvements du texte : la simplicité du propos fait en sorte qu'il n'y ait besoin ni d'articulateurs de discours ni d'éléments typographiques comme le point ou le blanc pour les distinguer. Le premier mouvement contient une liste hétéroclite et en quelque sorte euphorique de « doigts de travailleurs », c'est-à-dire de métiers tantôt humbles, tantôt artistiques qui permettent de créer : « Des

[63] N'ayant pas accès à la version parue en URSS, nous nous basons sur la version publiée en Égypte en 1973 : Ousmane Sembène, « Des doigts », *LOTUS : œuvres afro-asiatiques* (Le Caire), n° 13, « Section spéciale sur les lauréats du prix Lotus pour l'année 1971 », juillet 1973, p. 146-147. D'après les sources, la première version a paru dans la *Gazette littéraire* (Vol. I, n° 7, 1959), traduit ou accompagné d'une traduction en russe par L. Nekrasova : voir le document « Liste des romans, nouvelles et recensions des romans d'Ousmane Sembène publiés en URSS », compilé en 1960 et conservé aux RGALI, dans Françoise Blum, Gabrielle Chomentowski et Constantin Katsakioris, « Au cœur des réseaux africano-soviétiques […] », *art. cit.*, p. 125-126.

[64] Cette sorte d'exclusion mutuelle entre les questions proprement africaines et coloniales, et les préoccupations d'ordre international (au sens, bien évidemment, de socialistes) nous rappelle la polémique qu'avait suscité la parution de l'*Anthologie* et de la préface de Sartre en 1948, ou encore le débat sur la poésie nationale de 1955.

[65] Voir Serguei Vinogradov, « L'URSS demeure prête à conclure immédiatement et à mettre en pratique un accord sur le désarmement », *Le Monde diplomatique*, avril 1964, p. 1 et 8.

[66] Stéphanie Thonnerieux, « L'effet-liste et le vers libre au début du XX^e^ siècle […] », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit*., p. 315.

doigts habiles à sculpter » (v. 1), « Des doigts qui nous impressionnent » (v. 4), « Des doigts d'artistes » (v. 6), « Des doigts galeux trapus » (v. 7), « Des doigts de laboureurs » (v. 10). Ce premier mouvement s'achève néanmoins sur un doigt qui détonne : « Un doigt appuyé sur une détente » (v. 11). Le vers est redoublé et le deuxième mouvement du texte commence (v. 12-17) :

> Un doigt appuyé sur une détente
> Un œil sur la ligne de mire
> Des hommes à l'extrémité
> Des vies pour ce doigt
> Ce doigt qui supprime des vies
> Doigt de soldat

La réduplication du vers 11 au vers 12 ne se limite pas à mettre en exergue « quelques mots d'un intérêt plus marqué[67] », comme le veut l'interprétation traditionnelle de la figure : au sein de ce « poème-liste », la réduplication possède une valeur argumentative et fonctionne comme un articulateur du discours. En reprenant les études de Marie-Albane Watine sur cette figure, on peut considérer que la réduplication a une fonction « autodialogique dissensuelle[68] » : en répétant le vers, le poète conteste la pertinence du « doigt appuyé sur une détente » dans la liste des doigts de travailleurs pour réorienter son discours par la suite vers un autre thème, qui comporte aussi un autre traitement lexical. Contrairement à la précédente, cette deuxième liste n'accumule que des groupes nominaux, qui ne sont pas des co-hyponymes dépendant d'un même hyperonyme ; la relation lexicale change dans la mesure où la liste juxtapose des méronymes d'un même holonyme : il s'agit en effet de décrire par éclairs et en variant les points de vue une scène de guerre[69] et d'associer ce « doigt de soldat » non pas à l'acte créateur de l'artiste ou du travailleur, mais à la mort, point sur lequel insiste le chiasme « Des vies pour ce doigt / Ce doigt qui supprime des vies » (v. 15-16).

En dépit de la tension dialogique qu'instaure la réduplication et, partant, de la transition de l'éloge au blâme, ces deux premières listes ont quelque chose de statique : essentiellement descriptives, elles correspondent à la partie lyrique du poème[70]. Le troisième

---

[67] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit*., p. 330.
[68] Voir Marie-Albane Watine, « La réduplication : une interprétation dialogique », dans Frédéric Calas *et alii* (dir.), *Les Figures à l'épreuve du discours*…, *op. cit*., p. 157 et suiv.
[69] La guerre constitue l'holonyme de cette liste, ou bien, selon les termes de Jean-Michel Adam, le thème-titre d'une énumération, qui constitue « une des opérations descriptives les plus élémentaires » : Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, n° 82, « Structurations de textes : connecteurs et démarcations graphiques » (Jean-Michel Adam et Michel Fayol, dir.), 1989, p. 66.
[70] Voir Áron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, *op. cit.*, p. 94

mouvement comporte également une liste, mais celle-ci ne constitue plus un énoncé en soi (v. 18-25) :

> Par-delà des fleuves et des langues
> De l'Europe à l'Asie
> De la Chine à l'Afrique
> Des Indes et des Océans
> Unissons nos doigts pour ôter
> Toute force à ce doigt
> Qui endeuille
> l'Humanité.

Cette fois-ci, la liste juxtapose une série de compléments circonstanciels de lieu (v. 18-21), antéposés au verbe qui les régit, « Unissons » (v. 22). Au lieu d'être statique et descriptive, cette liste crée un effet d'attente et relève d'une stratégie oratoire : en d'autres termes, la suspension[71] prépare et met en exergue l'exhortation finale du poème. Dans ce passage qui fait un usage dynamique de la liste et qui, en raison de l'impératif de P4, engage simultanément le locuteur et l'allocutaire, se dévoile le tour délibératif du poème.

Si l'on considère sa structure globale, « Des doigts » présente de fortes ressemblances avec « Liberté » : le poème évolue du genre lyrique au genre de la rhétorique délibérative pour prendre position face à l'Histoire. Avec le poème de 1959, Sembène parvient toutefois à se différencier de Senghor : d'abord par une simplification générale de la structure et du style du poème, puis par un thème qui, en raison de sa dimension internationale, évite les allusions à la culture africaine. Or, en même temps qu'il se différencie de la Négritude, Sembène se rapproche d'un autre univers idéologique, celui du socialisme : d'un point de vue thématique, l'appel à la démilitarisation globale constitue en effet l'une des préoccupations majeures des militants communistes et un élément de la politique étrangère de l'Union soviétique pendant cette première phase de la guerre froide. Néanmoins, par-delà les thèmes, ce rapprochement idéologique comporte également l'adoption d'un langage spécifique, que la partie délibérative du poème semble condenser. Il est en effet difficile de ne pas percevoir derrière la liste des lieux, qui couvrent l'ensemble de la planète, et dans l'emploi de l'impératif du verbe *unir*, à la fin du poème, une référence à l'exhortation finale du *Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! » Enfin, le dernier vers nominal, « l'Humanité » (v. 25), va jusqu'à inscrire typographiquement le poème dans le sociolecte communiste : au-delà de la

[71] Dans ce contexte, nous considérons la « suspension » comme une figure de pensée qui consiste à postposer l'information essentielle en la faisant précéder d'éléments secondaires et, souvent, redondants. Pour cette définition de la suspension, voir Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit*., p. 364 et suiv.

référence au « genre humain » (que l'on entend dans le refrain de *L'Internationale*), l'emploi du *l* minuscule et du *h* majuscule, tandis que tous les autres vers commencent par une majuscule, reprend la typographie du quotidien français fondé par Jaurès, qui était depuis 1920 l'organe officiel du Parti communiste français. Dès lors, indissociables de l'Histoire et de l'action politique, en vertu de leur tour délibératif, les poèmes en vers autonomes de Sembène s'écartent aussi bien de l'emploi non référentiel du langage que du monolinguisme que Sartre et Bakhtine reprochent à la poésie pure.

4. « Poétisation » des poèmes en prose

L'étude de ces deux textes montre la négociation difficile du positionnement sembénien dans la production de poèmes en vers autonomes : dans « Liberté », malgré le thème de la révolte anticolonialiste, les références au folklore africain l'insèrent dans l'interdiscours de la Négritude ; dans « Des doigts », Sembène se différencie certes de Senghor, mais le fait de se ranger dans l'interdiscours du socialisme international comporte une simplification radicale du propos et du style, qui limite l'expression de sa subjectivité et de son identité africaine. Au cours de cette deuxième moitié des années 1950, avec « Kotchj-Barma »[72] et « Communauté »[73], Sembène expérimente un autre genre poétique, qui le différencie de son antithèse posturale sans effacer toute particularité africaine : le poème en prose.

On sait à quel point une définition précise de ce genre reste malaisée, voire impossible, au point que Michel Sandras le considère « une fiction critique », quoique nécessaire et opérante, pour les savants comme pour les écrivains eux-mêmes[74]. Les trois caractéristiques identifiées par Suzanne Bernard — « brièveté, intensité et gratuité » — ont en effet des contours assez imprécis : d'une part, elles risquent de restreindre le corpus, car elles semblent être particulièrement motivées par la préface du *Cornet à dés* de Max Jacob, qui visait à redéfinir le genre par opposition aux expérimentations précédentes de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé[75] ; de l'autre, et inversement, ces trois caractéristiques ne semblent

[72] Ousmane Sembène, « Kothj-Barma… », *Action Poétique*, n° 1 (nouvelle série), 1958, p. 17-18.
[73] Ousmane Sembène, « Communauté », *Action Poétique*, n° 5 (nouvelle série), 1959, p. 13-15.
[74] Voir Michel Sandras, « Le poème en prose : une fiction critique ? », dans Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs (dir.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2002, p. 89-101.
[75] Voir Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 14 et suiv. Michel Sandras explique que pour Max Jacob « le poème en prose doit satisfaire à deux conditions : donner la

pas aptes à différencier véritablement le poème en prose de certaines formes voisines de récit, telles que le conte et la nouvelle. Sans doute faut-il accepter, comme le fait Dominique Combe, que cette porosité des frontières, qui se manifeste notamment par « l'affinité du poème en prose avec le récit », est inscrite « dans la nature du genre dès ses origines[76] ». Nous ignorons par ailleurs comment Sembène catégorisait ces proses brèves[77], mais il faut considérer que, en vertu de l'incertitude originelle du poème en prose, un même texte peut recevoir des qualifications génériques différentes selon le contexte d'édition. De plus, un même matériau narratif peut être remanié afin de mieux s'adapter à tel ou tel projet éditorial. Ainsi, si nous proposons de considérer ces textes comme des poèmes en prose, c'est avant tout parce qu'ils paraissent tous deux dans une revue de poésie, l'*Action poétique*, mais c'est aussi en raison de certains éléments stylistiques qui témoignent de la « poétisation » du récit dont parle Dominique Combe[78].

4.1. « Kothji-Barma »

« Kothj-Barma… » raconte l'un des épisodes les plus célèbres de la vie de Kocc Barma Fall, philosophe wolof du XVII^e^ siècle, connu comme l'auteur d'environ cinq mille maximes particulièrement métaphoriques, transmises oralement, ainsi que pour son opposition au despotisme des souverains du royaume du Cadior, et notamment contre le damel Daou Demba, dont il était le conseiller. Contrairement à la coutume du crâne rasé, en vigueur à l'époque chez les Wolofs, Kocc Barma Fall se serait présenté à la cour avec quatre touffes, chacune d'entre elles symbolisant une vérité morale sur le gouvernement, la famille et la culture : après avoir découvert ces quatre vérités, le damel condamne à mort le philosophe pour punir son insubordination, mais les vieillards de la cour intercèdent en sa faveur[79]. Comme Birago Diop avant lui, Sembène traduit, fixe et vulgarise une partie du patrimoine oral sénégalais, mais cette réécriture, bien que dépourvue d'invention au sens

sensation du fermé, et faire percevoir une distance avec le sujet » : voir Michel Sandras, *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles », 2016, p. 267.

[76] Dominique Combe, *Poésie et récit*…, *op. cit*., p. 105.

[77] Le terme « poème en prose » n'apparaît jamais sous la plume de Sembène, et il se peut que « Communication » soit l'une de ces « histoires d'animaux » qu'il envoie à Olga Graevskaja : voir « Lettre d'Ousmane Sembène à Olga Graevskaja, 11 mai 1959 », dans Françoise Blum, Gabrielle Chomentowski et Constantin Katsakioris, « Au cœur des réseaux africano-soviétiques […] », *art. cit.*, p. 125.

[78] Dominique Combe, *Poésie et récit*…, *op. cit*., p. 100 et suiv.

[79] Connu de tous les Sénégalais, cet épisode de la vie de Kocc Barma Fall figurait déjà dans des recueils ethnographiques rédigés par des Français, depuis le XIX^e^ siècle : voir Laurent Bérenger-Féraud, « La légende de Coti Barma », *Les Peuplades de la Sénégambie : histoire, ethnographie, mœurs et coutumes, légendes, etc.*, Paris, Éd. Ernest Leroux, 1879, p. 37-40.

postromantique du terme, ne présente pas moins un travail stylistique. Plusieurs éléments semblent relever d'une recherche de poétisation du texte, qui passe par des solutions quelque peu stéréotypées : on distingue quelques effets de rythme récurrents, comme le fait d'antéposer au sujet de la phrase un complément circonstanciel de temps, suivi d'un autre élément apposé[80] ; on repère également l'emploi de l'adjectif « tel » dans la comparaison (au lieu de la conjonction *comme*) ou le québécisme involontaire « de même » (au lieu de *comme cela*, *de la sorte*, dans « Des générations ont été coiffées de même »), autant de formulations qui tentent de différencier la langue du poème du langage ordinaire, en employant un registre plus soutenu, sans la différencier vraiment de la langue de la prose.

L'essentiel du travail de poétisation du texte concerne plutôt un ensemble hétérogène de procédés qui ont pour effet la « dé-narrativisation » généralisée du récit[81]. En regard du matériau narratif, Sembène détache son récit de tout élément concret : au lieu de nommer le damel Daou Demba, historiquement attesté, il parle d'un roi, caractérisé comme « un seigneur despotique, et qui passe pour le père du peuple », et les autres personnages correspondent également à des types peu définis (la femme, le fils adoptif, les notables) ; au lieu de situer précisément les faits entre 1640 et 1647 au royaume du Cadior, il parle de « ces temps heureux [où] le Sénégal comme ailleurs possédait des Rois, des Princes, des ducs, des bourgeois et, bien entendu, des serfs et des artisans », et il mentionne la colonisation contemporaine dans des termes très allusifs, en parlant d'« une force » qui a détérioré la civilisation précédente ; enfin, pour parler de la transmission des maximes de Kocc Barma Fall, il n'explique ni les supports ni les raisons de cette mémoire collective sénégalaise, mais il fait recours à une métaphore : « Le vent qui ratisse les souvenirs ne fait que transmettre ses dits, de génération en génération ». Ce manque de détails et d'éléments concrets montre que Sembène ne souhaite pas situer son récit dans l'Histoire, mais plutôt dans un univers moral : celui-ci correspond bien, en effet, aux énoncés gnomiques du philosophe, qui sont susceptibles d'être réactualisés en toute circonstance. En ce qui concerne la diégèse, Sembène accorde une place importante au dialogue, qui représente environ un tiers du texte et concentre les contenus les plus importants. Quant aux séquences de récit, elles s'articulent entre elles parfois grâce à des indications temporelles — « Ce matin-là », « Lorsque la foule

[80] Citons à titre d'exemples : « De ces temps heureux, détériorés à présent par une force, le Sénégal […] » ; « À chaque instant du jour et de la nuit, aux palabres les plus nébuleuses, on ne manque jamais […] » ; « Chaque matin, comme tout sujet, il était accoutumé […] ».

[81] Nous empruntons le terme de « dé-narrativisation », appliqué au poème en prose, à Dominique Combe : voir *Poésie et récit*…, *op. cit*., p. 103.

eut disparu », « Quelques jours après », « Après cela », « Puis » —, mais le plus souvent grâce à la simple juxtaposition de phrases brèves : par ailleurs, ces séquences ne contiennent que très peu de commentaires ou explications, et aucune description. D'un point de vue linguistique, ce besoin d'atténuer la narration, voire de l'assécher, se traduit par la parcimonie généralisée d'articulateurs de discours et d'épithètes, mais surtout par une économie de mots qu'assure l'emploi simultané de la pronominalisation et de l'ellipse verbale dans les séquences de discours direct du roi, lorsqu'il dévoile le sens des touffes (ou tresses) de Kocc Barma Fall :

> [1] Ainsi, la première *[tresse]* de devant signifie : aime, mais ne te fie jamais à une femme…
> [2] Celle *[la tresse]* de derrière, poursuivit le roi *[signifie]* : un beau-fils n'est pas un fils…
> [3] Celle *[la tresse]* de droite, la troisième *[signifie]* : un roi n'est pas un parent.
> [4] Et la quatrième *[tresse signifie]* : les vieillards méritent d'être gardés[82].

S'il reste tout à fait régulier dans les quatre ci-dessus, l'emploi de l'ellipse est ailleurs plus libre et confine à l'incorrection grammaticale :

> Kothj, dit le roi à son approche, tu avais dit, ici, que lorsque je saurais la signification des touffes, libre à moi de te tuer[83].

Ici, « lorsque je saurais la signification des touffes » est une proposition subordonnée circonstancielle de temps, enchâssée dans la proposition subordonnée complétive « que […] libre à moi de te tuer », sémantiquement compréhensible, mais syntaxiquement inacceptable puisqu'elle est dépourvue d'un verbe conjugué.

De manière paradoxale, ou plutôt de manière poétique, l'effet recherché à travers cette condensation narrative et linguistique n'est pas un aplatissement du récit. Au lieu de l'amplifier sur l'axe syntagmatique par l'ajout de constituants, il s'agit, en effet, d'intensifier le récit sur l'axe paradigmatique, en donnant l'impression que chaque mot a été pesé et renvoie à une vérité supérieure au langage, recelée dans une dimension non verbale de la communication, accessible seulement à travers un travail herméneutique que le lecteur accomplit tout seul : c'est là le rôle de la suspension, qui figure dès le titre, « Kothj-Barma… ». En effet, bien qu'ils ne correspondent jamais à l'aposiopèse, c'est-à-dire à un énoncé inachevé ou tronqué, sémantiquement et syntaxiquement lacunaire, dans ce texte, les points de suspension constituent un procédé d'emphase qui sert à indiquer un prolongement potentiel du discours. Or, à l'exception d'une occurrence, et contrairement à nombre

[82] Ousmane Sembène, « Kothj-Barma… », *art. cit.*, p. 18.
[83] *Idem*.

d'emplois littéraires, les points de suspension n'ont pas une valeur pathétique, qui permet de dramatiser un passage, de mimer un état émotionnel altéré ou d'inscrire l'ineffable[84], mais purement logique. Ils invitent à réfléchir au-delà du contenu verbal exprimé et à accomplir un travail d'actualisation du contenu gnomique qui, par un effet de mimétisme, concerne aussi bien les maximes de Kocc Barma Fall que le poème en prose :

> — Les vieillards méritent d'être épargnés… Sachant bien au fond de lui ce qu'il leur devait…
>
> > « Si un jour tu vas au Sénégal, tu remarqueras le crâne des petites filles, rasé à l'exception de quatre touffes. Des générations ont été coiffées de même. Leurs formes varient selon les goûts des artistes, mais les préceptes demeurent… »[85]

Il y a, par conséquent, une forme de circularité entre l'énonciation du personnage, qui correspond à un philosophe wolof réel, et l'énonciation du narrateur, qui renvoie à un auteur réel : la parole allusive de Sembène contient en effet la parole laconique du sage, et elle se voit légitimée par celle-ci, non seulement parce qu'elle la fixe, traduit et vulgarise, mais aussi parce qu'elle l'imite. Dès lors, dans le cas de « Kothj-Barma… », la poétisation du poème en prose passe par une dé-narrativisation du récit qui s'inscrit au sein d'une véritable brachylogie, un ensemble hétérogène de choix d'écriture, tantôt narratifs tantôt linguistiques et stylistiques, qui permettent de condenser par la même occasion le dire et la pensée[86].

4.2. « Communauté »

Le deuxième texte qui nous intéresse, « Communauté », ressemble davantage à une fable : les chats, domestiqués, ont embrassé l'islam et proposent aux rats, qui étaient encore des « infidèles », de se rassembler sous un arbre, sous prétexte de partager les principes du Coran pour les convertir, mais avec l'intention de les dévorer. On assiste à une confrontation générationnelle chez les rats, car les anciens sont prêts à écouter les chats, tandis que les

[84] En parlant d'« emploi pathétique », nous faisons référence à l'emploi qu'en font notamment les écrivains de l'époque romantique : voir Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu*…, *op. cit*., p. 37 et suiv. Dans le texte de Sembène, l'exception concerne la proposition que Kocc Barma Fall fait au damel – « Sire, si tu sais la signification de mes tresses, libre à toi de me tuer… » –, où les points de suspension donnent un effet dramatique à l'énoncé.

[85] Ousmane Sembène, « Kothj-Barma… », *art. cit.*, p. 18.

[86] La brachylogie est souvent considérée comme un synonyme de l'ellipse grammaticale, c'est-à-dire comme une figure de style, tolérée par certains et décriée par d'autres : Littré parle en ce sens d'un « [v]ice d'élocution qui consiste dans une brièveté excessive et poussée assez loin pour rendre le style obscur ». Des analyses du discours comme Marc Bonhomme considèrent que la brachylogie ne se limite à une figure de style et la considère comme une « hyperfigure », opposée à l'amplification, dont l'ellipse ne serait que l'un des moyens. Certains travaux récents invitent à considérer la brachylogie comme une poétique qui associe la brièveté et la densité. Voir Patrick Voisin, « Brachylogie, de la figure à l'écriture. État des lieux critiques », dans Patrick Voisin (dir.), *Réinventer la brachylogie, entre dialectique, rhétorique et poétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2020, p. 7-54.

jeunes s'en méfient davantage : ces derniers préparent des voies de sortie, échappent à l'assaut et refusent de se convertir. De manière analogique, le sujet de la fable fait écho aux *djihads* qui, à partir de la fin du XVII^e^ siècle, conduisent à l'islamisation de l'Afrique de l'Ouest. L'islam était, en effet, déjà présent dans la partie subsaharienne du continent, mais il était répandu surtout dans les villes, dans les cours des empires et royaumes précoloniaux, au sein des élites culturelles et religieuses, et parmi les marchands ; c'est à la suite de ces guerres de prosélytisme que l'ensemble de la population a été contrainte d'abandonner l'animisme[87] : Sembène racontera une tentative de résistance des guerriers wolofs, qui souhaitaient garder leurs cultes traditionnels dans son long métrage historique *Ceddo* en 1977. Toujours de manière analogique, le sujet fait écho à un épisode plus récent de l'histoire africaine, à savoir l'adhésion des anciennes colonies de l'Empire colonial français, devenu Union française en 1946, à la « Communauté française », une sorte de régime fédéral, largement inégalitaire, qui venait d'être adopté en octobre 1958 avec la Cinquième République, et que Senghor avait soutenu[88]. Tel qu'il sera raconté dans *L'Harmattan* en 1964, cet épisode apparaît comme l'histoire d'une « servitude volontaire » de la part d'une élite africaine manipulée qui, à son tour, manipule le peuple. Enfin, l'analogie semble pouvoir s'appliquer à la situation de l'auteur lui-même dans le champ : éduqué en France, député du Sénégal et partisan de la Communauté française, Senghor correspond sans doute à cette génération d'anciens au pouvoir contre lesquels s'oppose une nouvelle génération de contestataires dont Sembène fait partie.

Nous disposons de deux versions de « Communauté » : la première, que nous proposons de considérer comme un poème en prose, paraît en revue dans l'*Action poétique* en 1959, tandis que la seconde figure dans *Voltaïque*, un recueil de textes qualifiés de nouvelles dans le péritexte éditorial, paru chez Présence Africaine en 1962[89]. Le matériau

[87] Voir le chapitre « L'expansion de l'islam en Afrique », dans Jean-Louis Triaud (dir.), *États, sociétés et cultures du Monde musulman médiéval*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 1995, p. 397-429. Voir également Paul Lovejoy, « Les empires djihadistes de l'Ouest africain aux XVIII^e^-XIX^e^ siècles », *Cahiers d'Histoire*, n° 128, « Les empires africains, des origines au XX^e^ siècle » (Catherine Coquery-Vidrovitch, dir.), 2015, p. 87-103.

[88] Senghor conçoit la Communauté française comme une étape fondamentale de l'indépendance africaine, celle-ci ne pouvant se réaliser qu'à l'intérieur d'un espace francophone : voir Jean Foyer, « Les chemins des indépendances », dans AA.VV. *Léopold Sédar Senghor : la pensée et l'action politique* [Actes du colloque organisé le 26 juin 2006 par la Section française de l'Assemblée parlementaire de la Francophonie], Paris, Assemblée nationale, coll. « Colloques internationaux », 2006, p. 101-112 ; Joseph-Roger de Benoist, « Le combat pour l'indépendance dans l'unité », *ibid*., p. 129-135. Par ailleurs, Senghor emploie la métaphore du « Commonwealth à la française » depuis le milieu des années 1950 : voir Aurélie Castel, « Senghor, l'élu de l'Afrique à l'Assemblée nationale (1945-1958) », *ibid*., p. 248 et suiv.

[89] Ousmane Sembène, « Communauté » (*V*, p. 117-121).

narratif ne change guère entre les deux versions. Du côté du style, bien que l'on puisse remarquer une expression métaphorique qui s'atténue dans la version de 1962[90], l'ajout de l'articulateur du discours « au contraire »[91] ou encore la réduction de l'emploi des points de suspension, il nous semble que ces phénomènes restent très ponctuels et ne font pas apparaître une stratégie cohérente de réécriture, du moins en regard d'une véritable différenciation générique. Dès lors, force est de constater que l'examen des variantes ne permet pas de conclure que la différence entre le poème en prose et la nouvelle dépend de la dé-narrativisation et de la brachylogie que nous avons analysées dans « Kothj-Barma… ». Or, si l'on peut tout de même considérer que la version de 1959 relève plus du poème en prose que de la nouvelle, ce n'est pas seulement en raison de quelques éléments extérieurs au texte comme le contexte éditorial de la revue de poésie ou les indications péritextuelles[92], mais aussi en raison d'un aspect de l'écriture que Suzanne Bernard relierait à « l'intemporalité » du poème en prose[93].

Nous avons annoncé que la fable des rats et des chats se prête à plusieurs interprétations analogiques en faisant référence aussi bien à une histoire ancienne qu'à une histoire récente de l'Afrique de l'Ouest. Si le développement narratif reste similaire dans les deux versions, dans celle de 1962, Sembène explicite le sens du titre, dans le dernier paragraphe, à travers l'allusion à ce « Commonwealth à la française » de 1958, que l'on appelait « Communauté rénovée » et que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de « Communauté française » :

> La mêlée devint générale, recouverte de poussière ; on entendit : pssst, pssst. Les quelques dieunahs qui avaient écouté les paroles d'Inekeiv regagnèrent leur maison par les trous.
>
> Le lendemain, il manquait beaucoup de dieunahs.

---

[90] *Action poétique* : « Mais la religion a ses obligations, le corps aussi, et il y a énormément de tentations sur la route qui mène au Paradis… » ; *Voltaïque* : « Mais la croyance a ses obligations qui demandent souvent beaucoup d'efforts, tant en esprit qu'en "finances" ».

[91] *Action poétique* : « Que me dis-tu de la découverte des hommes qui, après avoir jeuné toute la journée, espèrent, le soir venu, manger leur nourriture et qui ne trouvent rien ? » ; *Voltaïque* : « Que me dis-tu de la déconvenue des hommes qui après avoir jeûné toute la journée, espèrent, le soir venu, manger leur maigre nourriture, et qui, *au contraire*, ne trouvent rien ? » (Nous soulignons).

[92] Il faut en effet considérer que, dans certains cas, le contexte éditorial ne détermine pas seulement la réception du produit fini, mais oriente aussi au préalable certains traits de l'écriture.

[93] Suzanne Bernard reconnaît que la distinction entre le poème en prose et des genres narratifs tels que le conte ou la nouvelle n'est pas aisée puisque le poème en prose peut également faire recours au récit. Néanmoins, « s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs…, c'est à condition de les transcender et de les faire "travailler" […] à des fins uniquement poétiques » : c'est là la « gratuité » de ce genre. Elle complète cette notion avec une autre, qui nous semble peut-être plus pertinente pour le texte que nous sommes en train d'étudier, surtout si on la pense par rapport à l'Histoire, plus qu'en relation à l'intrigue : « On pourrait ajouter que l'idée de gratuité peut être précisée par celle d'"intemporalité", en ce sens que le poème ne progresse pas vers un but, ne déroule pas une succession d'actions ou d'idées, mais se propose au lecteur comme un "objet", un bloc intemporel », Suzanne Bernard, *Le Poème en prose…*, *op. cit*., p. 15.

Depuis ce jour-là, les dieunahs se refusent à toute croyance, et à toute communauté ; et aussi, c'est depuis, qu'ils font des trous.
Et moi, je pense à cette « Communauté rénovée »… (*V*, p. 121).

Ce lien avec l'actualité reste implicite, en revanche, dans la version de 1959, où la fable semble être isolée dans un univers étroitement moral : c'est donc en considérant cette dimension intemporelle du poème en prose que l'on peut comprendre une série de choix d'écriture et expliquer un certain nombre de variantes. Cette dimension intemporelle apparaît déjà dans un aspect typographique du texte, à savoir que plusieurs substantifs de la version de 1959 commencent par des majuscules qui disparaissent de la version de 1962 : « des Rats » (et « Dieunahes » en wolof) et « des Chats » (et « Mousses » en wolof[94]), mais aussi « le Chat », « la Croyance », « une Communauté » et « les Anciens ». Cet emploi de la majuscule est un indice de l'allégorisation des personnages et de la conceptualisation des inanimés, une manière particulière de concevoir la référence qui permet de façonner le poème en prose comme un univers moral. L'intemporalité et l'idéalisme favorisent la présence, à la fin du texte notamment, d'énoncés gnomiques dont la version en recueil sera dépourvue. Nous soulignons ci-dessous les deux ajouts qui véhiculent des vérités générales dans des séquences de discours direct :

Dans un nuage de poussière, la mêlée devint générale. On n'entendait que les… psst… psst… psst, des Dats qui se sauvaient. Les quelques Dieunahes (Rats) qui avaient écouté les paroles d'Inekeiw regagnèrent leur maison par les trous.
Non loin de là, une mère poule caquetait, escortée de sa marmaille. À la vue de la débandade, elle abrita sa couvée et dit philosophiquement :
— Dans une discussion, il ne peut y avoir deux vérités.
Le lendemain, il manquait beaucoup de Rats. *Inekeiw dit à ceux qui restaient :*
— La parole d'un sage ne passe jamais la nuit dehors, elle tarde seulement à rentrer…
Depuis ce jour-là, les Dieunahes (Rats) se refusèrent à toute conversion et à toute communauté. C'est depuis lors qu'ils font des trous, par prudence et pour l'épargne…
Ce conte, je le tiens d'un vieux Socé, à Marsassoum. Je me souviens de l'année où la récolte n'était pas bonne. Il paya à coups de cravache son impôt…[95]

En ce qui concerne les derniers paragraphes des deux versions, on constate l'apparition du *je* et un ancrage dans la réalité. Néanmoins, si dans la version en recueil de 1962 la fable s'applique à une réalité historiquement contingente et le *je* renvoie à l'auteur, dans la version en revue de 1959 la réalité reste tout à fait anecdotique, non datable chronologiquement et négligeable historiquement, tandis que le *je* désigne un narrateur second. Celui-ci a été

[94] La translittération proposée par Sembène ne correspond pas à la translittération contemporaine du wolof : *jinax* ou *janax* pour « souris » et *muus* pour « chat ».
[95] Ousmane Sembène, « Communauté », *art. cit.*, p. 15.

annoncé dans l'incipit, qui figure dans la première version, mais qui ne figurera pas dans la seconde :

« On ne va pas au puits de peur que la terre ne se noie »

> Dis-moi, mon vieux, pourquoi as-tu un chat ? À quoi servent ces descendants de Raminagrobis ? À attraper des souris ? Peut-être connais-tu l'histoire des Rats et des Chats… La voici telle qu'elle fut contée par ma grand-mère, que je tiens pour la plus grande source de sagesse…[96]

Énonciateur unique dans la version de 1962, Sembène est, dans la version de 1959, le transcripteur d'une fable transmise oralement par « un vieux Socé », par l'intermédiaire de sa grand-mère : cette stratification énonciative correspond, bien entendu, à une stratification temporelle[97] qui vise à détacher la fable et ses enseignements des contingences, tout en l'associant à des coutumes ou à ces vérités générales que l'on peut lire en exergue du texte et dans sa conclusion. Dès lors, dans la version de « Communauté » parue dans l'*Action poétique*, la poétisation du texte ne repose pas sur la dé-narrativisation et la brachylogie, mais plutôt sur un refus d'actualisation de la fable : au demeurant, cette « rétention d'informations » n'est pas sans rappeler le laconisme qui caractérisait aussi bien le personnage que le narrateur de « Kothj-Barma… ».

5. Des vers dans la prose

En dépit d'un engagement toujours présent, si l'on considère la « prosaïsation » des poèmes en vers au moyen de leur tour délibératif, ou du moins latent, si l'on considère les interprétations analogiques des poèmes en prose, force est de constater que le genre poétique contraint Sembène à adopter une communication décalée : d'une part, l'écart par rapport au langage ordinaire que comporte le vers libre ; de l'autre, la distance avec le sujet et l'Histoire que semble exiger la « poétisation » du poème en prose. En ce sens, le choix du roman, et qui plus est du roman réaliste, permet sans doute de concilier l'engagement de l'auteur et l'esthétique de l'œuvre. Or, peu codifié, le roman est un genre polymorphe, comme le montrent son transformisme depuis les romans courtois du XII^e^ siècle et la variété de titres qui se publient aujourd'hui sous cette désignation, et hybride, dont l'essor, à partir du

[96] *Ibid*., p. 13.
[97] La stratification temporelle apparaît également dans la référence, toute française, à Raminagrobis : c'est au départ le nom d'un vieux poète dans *Pantagruel* (III.21) ; il est ensuite employé par La Fontaine (*Fables*, VII.16 et XII.5) et devient par antonomase, selon la définition de Littré, un « nom donné par plaisanterie au chat ».

XVIII^e siècle en Angleterre et du XIX^e en France, repose en bonne partie sur sa capacité à absorber et à inclure les autres genres[98]. Ainsi, le choix éthique et esthétique du roman n'est pas tout à fait incompatible avec une production poétique, puisque, comme le dit Dominique Combe, « [i]l arrive également que le poème s'inscrive littéralement dans le roman, de sorte que les deux genres coexistent, syntagmatiquement, selon des rapports d'interaction et non plus de substitution[99] ».

Pendant la première décennie de son œuvre, Sembène intègre des textes en vers dans presque tous ses récits en prose, ce qui constitue un corpus de six textes poétiques non autonomes : le poème récité par l'instituteur Seck à la jeune Agnès dans *Ô Pays, mon beau peuple !* (1957) ; « La Légende de Goumba N'Diaye », chantée par Maïmouna, et le chant improvisé des femmes de Thiès en soutien de leurs maris, dans *Les Bouts de bois de Dieu* (1960) ; « Nostalgie », qui représente l'épitaphe de Diouana en appendice de la nouvelle « La Noire de… » (1962) ; le poème « Sentier », issu du recueil imaginaire *Garce d'Afrique* du personnage de Lèye et déclamé par le personnage de Tioumbé, dans *L'Harmattan* (1964) ; enfin, l'épigraphe de *Véhi-Ciosane* (1965), le poème « Sans vie », que Sembène dédie à son ami Sarr Pathé, mort pendant la guerre d'Indochine. Ce corpus comprend aussi bien des poèmes au sens strict que deux textes en vers qualifiés de « chants », issus tous deux des *Bouts de bois de Dieu* : nous ne tenons pas, ici, à distinguer rigoureusement la poésie de la chanson, d'une part parce que ce qui compte, c'est avant tout la saillance des vers dans la continuité linéaire de la prose romanesque ; d'autre part, parce que, comme l'affirme Brigitte Buffard-Moret, « [l]es frontières sont […] de tout temps poreuses, entre la poésie savante et la poésie populaire, entre la chanson des rues et la chanson lettrée[100] », et à plus forte raison sans doute dans le contexte africain, où la musique accompagne toute forme littéraire de la

[98] Voir José-Louis Diaz, « Conquêtes du roman (1800-1850) », *Romantisme*, n° 160, « Conquêtes du roman » (José-Louis Diaz, dir.), 2013, p. 3-10. Voir également, dans une perspective moins historique, l'image du « roman-monstre », à travers laquelle Samoyault donne une lecture d'abord quantitative, puis qualitative de l'hybridisme romanesque : « Le roman n'est pas coupé de l'ordre économique en ce sens qu'il a la capacité d'échanger ses propriétés avec celles des autres genres. Cet échange est tantôt relié à une déchéance (le roman n'est que la réduction mineure des grands genres anciens) […] ; tantôt il compose la dynamique fabuleuse des "grands œuvres" » : Thiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 22.

[99] Dominique Combe, *Poésie et récit*…, *op. cit*., p. 121.

[100] Brigitte Buffard-Moret, « Avant-propos », dans Brigitte Buffard-Moret (dir.), *Poésie, musique et chanson*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2009, p. 7. Par ailleurs, dans un autre ouvrage, après avoir étudié l'évolution des rapports entre la poésie et la chanson depuis le Moyen Âge, Buffard-Moret souligne le lien entre le genre irrégulier de la chanson et la naissance du vers libre en poésie à la fin du XIX^e siècle : voir Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle : origine, statut et formes*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006, p. 333 et suiv.

tradition orale[101] et apparaît comme un élément caractéristique de certains poètes de la Négritude, dont Senghor, qui pensent leurs poèmes, écrits en français, avec un accompagnement musical.

En dépassant les remarques à caractère général, il est difficile de comprendre ce choix d'inscrire des textes poétiques dans des textes romanesques et ses effets sans analyser précisément le type d'interaction entre le vers et la prose dans chaque œuvre, ce qui ne manque pas de soulever des questions d'ordre différent. La première question concerne le *degré de coexistence* : il s'agit de déterminer si les deux formes littéraires sont présentes dans l'œuvre dans une proportion à peu près égale, ou bien si l'une est subordonnée à l'autre, ce qui appelle à une réponse de type quantitatif. Certes, de la satire ménippée à la tradition orale africaine, du *Satyricon* de Pétrone aux *Amours de Psyché et Cupidon* de La Fontaine, en passant par la *Vita nova* de Dante, la littérature mondiale ne manque pas d'exemples illustres de prosimètre[102], mais, le plus souvent, l'interaction entre la poésie et la prose fait apparaître une « dominante[103] ». En ce sens, il ne fait aucun doute que, dans le cas de Sembène, la dominante est largement romanesque, les passages poétiques restant somme toute épisodiques : ils sont, en effet, limités à quelques vers (entre douze et soixante) pour chaque œuvre.

Une fois que l'on s'est interrogé sur le degré d'interaction et que l'on a repéré la dominante, la deuxième question porte sur le *mode de coexistence* : il s'agit maintenant d'analyser l'interaction entre le vers et la prose d'un point de vue qualitatif. Dans le cadre d'une dominante romanesque, comme c'est le cas dans les œuvres de Sembène, il s'agit plus précisément d'analyser la manière dont le roman intègre le poème, ce qui permet de déterminer si le texte poétique entretient un rapport de continuité ou d'autonomie avec le texte romanesque, et dans quelle mesure. Sans vouloir adopter une taxinomie quelque peu formaliste, il nous semble qu'une étude de l'intégration du texte poétique dans le roman doit prendre en compte trois paramètres différents : textuel, fictionnel et énonciatif.

---

[101] Voir « L'art des conteurs et griots » et « La poésie traditionnelle », de la partie consacrée à l'Afrique subsaharienne, dans Christiane Ndiaye, *Introduction aux littératures francophones*…, *op. cit*., p. 66-70 et 77-80.

[102] Pour un panorama transnational du prosimètre, voir Joseph Harris et Karl Reichl (dir.), *Prosimetrum : crosscultural perspectives on narrative in prose and verse*, Cambridge, Boydell & Brewer, 1997, 436 p.

[103] Nous reprenons ce terme à l'analyse que Dominique Combe propose, d'une part, de Michel Butor, qui subordonne la poésie au roman, de l'autre, de Pierre-Jean Jouve et d'Yves Bonnefoy, qui subordonnent le roman à la poésie : voir *Poésie et récit*…, *op. cit*., p. 135.

Intégration / Texte	Textuelle	Diégétique	Énonciative
Ô Pays, mon beau peuple ! (1957), p. 80.	Forte : dans un chapitre ; sans titre.	Forte : déclamation d'un personnage ; sujet pertinent du départ en Europe.	Moyenne : *je* et *tu*, comme dans la conversation, mais dépersonnalisés du point de vue référentiel.
« La légende de Goumba N'Doye », chant de Maïmouna, dans *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), p. 49-51, 412.	Moyenne : dans un chapitre ; avec un titre.	Moyenne : chant d'un personnage ; sujet partiellement en décalage par rapport au roman, mais pertinent par rapport au personnage.	Faible : personnages légendaires.
Le chant des femmes de Thiès, dans *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), p. 290-291.	Forte : dans un chapitre ; sans titre.	Forte : chant de personnages ; sujet pertinent de la grève.	Forte : les femmes (*nous*) s'adressent à leurs maris (*vous*).
« Nostalgie », dans *Voltaïque* (1962), p. 185-187.	Faible : épilogue ; avec un titre.	Moyenne : dissocié de l'intrigue ; sujet pertinent du destin de la protagoniste.	Moyenne : du narrateur externe omniscient de la nouvelle au *nous* (non précisé) du poème ; l'allocutaire (Diouana) tend à l'idéalisation.
« Sentier », dans *L'Harmattan* (1964), p. 305-306.	Moyenne : dans un chapitre ; avec un titre.	Forte : déclamation d'un personnage ; sujet pertinent du sacrifice pour l'indépendance nationale.	Faible : un *je* lyrique qui monologue ; des désignations non concrètes.
« Sans vie », dans *Véhi-Ciosane* (1965), p. 11-12.	Faible : épigraphe ; avec un titre.	Faible : chant dissocié de l'intrigue ; sujet secondaire du sacrifice des tirailleurs.	Faible : le *je* et le *tu* réfèrent au monde réel de l'auteur.

5.1. L'intégration textuelle

L'*intégration textuelle* repose sur des éléments essentiellement typographiques et péritextuels. Certains textes poétiques sont, en effet, intégrés dans l'œuvre romanesque, mais restent dans les marges, soit en épigraphe, comme le poème « Sans vie » (*VC*, p. 11-12), soit en épilogue, comme « Nostalgie » (*V*, p. 185-187), ou bien ils peuvent faire l'objet d'une

section à part (un chapitre) au sein de l'œuvre : ce dernier cas ne figure pas dans notre corpus. D'autres textes poétiques sont, en revanche, insérés dans le déroulement d'un chapitre et certains éléments typographiques permettent de distinguer les vers de la prose, de les isoler ou de les mettre en exergue sur le mode de la citation, sans qu'ils constituent une unité textuelle véritablement autonome, supérieure au paragraphe : l'alinéa, le blanc typographique, une taille de police plus petite (*OP*, p. 80), les guillemets, l'italique (*BBD*, p. 49-51, 290-291, 412 ; *H*, p. 305-306) sont autant de démarcations conventionnelles qui s'offrent aux écrivains. Il s'ensuit que les poèmes du premier type subissent une intégration textuelle plus faible par rapport à ceux du second type : ils conservent ainsi une certaine autonomie en regard du roman. Un autre élément que l'on peut considérer est la présence d'un titre, en ce que l'opération de titrage permet de nommer un texte et, par conséquent, de l'identifier comme une unité textuelle partiellement autonome. Ainsi, en plus de se trouver dans la marge de l'œuvre, « Nostalgie » et « Sans vie » comportent une intégration faible dans la prose en raison de leurs titres, alors que « La Légende de Goumba N'Diaye » dans *Les Bouts de bois de Dieu* et « Sentier » dans *L'Harmattan* comportent une intégration moyenne : les textes sont insérés dans le déroulement des chapitres, mais le titre permet de les identifier et de s'y référer en tant que poèmes à part entière, potentiellement détachables du reste de l'œuvre[104].

5.2. L'intégration diégétique

L'*intégration diégétique* concerne encore, en partie, la manière dont le texte poétique est introduit dans le roman, mais ne se limite plus au découpage et à la disposition du texte en ce qu'elle repose plutôt sur la contextualisation narrative : en un mot, comment le texte poétique intervient dans le récit[105]. Le plus souvent, les poèmes présentant une faible intégration textuelle ne comportent pas une intégration diégétique forte : juxtaposés à l'œuvre romanesque, ils sont également juxtaposés à la diégèse. Néanmoins, en dépit de cette juxtaposition, le contenu des poèmes peut présenter une plus ou moins grande

[104] Sur la relation entre le titre, le chapitre et le paragraphe, voir le chapitre « Ponctuation, division et *nécessité* », dans Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu*…, *op. cit.*, p. 95 et suiv. Pour une approche linguistique du paragraphe, voir Henri Mitterand, « Le paragraphe est-il une unité linguistique ? », dans Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 85-95 ; Daniel Bessonnat, « Le découpage en paragraphes et ses fonctions », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 57, « L'organisation des textes » (Michel Charolles, dir.), 1988, p. 81-105.

[105] Dans cette tentative de catégorisation, nous parlons d'« intégration diégétique » et de « récit » au sens le plus neutre, dans la mesure où, sous la dénomination de roman, on peut rencontrer des textes qui ne sont pas nécessairement fictionnels ou narratifs : dans le cas de Sembène, on pourrait tout aussi bien parler d'« intégration fictionnelle » et de « narration ».

proximité avec le contenu du récit. Dès lors, nous pouvons différencier l'intégration diégétique de « Nostalgie » et de « Sans vie » : le dernier présente, en effet, une intégration diégétique faible car, en plus de ne pas intervenir dans l'économie du récit, il porte sur le thème des tirailleurs sénégalais engagés dans les guerres coloniales françaises, un thème qui est effectivement présent dans *Véhi-Ciosane*, mais qui reste marginal, dans la mesure où il ne concerne que le personnage secondaire de Tanor. En revanche, tout en se greffant à la fin de « La Noire de… », le poème « Nostalgie » s'adresse à Diouana, la protagoniste de la nouvelle ; de plus, le titre du poème reprend l'excipit de la partie en prose de la nouvelle, où le narrateur cite le fait divers, le poème instaurant ainsi une tension polémique avec la prose journalistique afin d'en corriger l'extrême partialité et sécheresse :

> Le lendemain, les quotidiens, publièrent en quatrième page, colonne six, à peine visible :
> « À Antibes, une Noire nostalgique se tranche la gorge » (*V*, p. 184).

Dès lors, en raison de cette continuité thématique et lexicale forte avec la prose, l'autonomie du texte poétique s'avère plus faible, ce qui donne lieu à une intégration diégétique que l'on peut qualifier de moyenne.

Il va sans dire que les textes poétiques qui, en revanche, comportent une intégration textuelle forte ou moyenne doivent aussi, nécessairement, être intégrés dans la diégèse : dans un roman de facture traditionnelle, qui ne constitue pas un prosimètre où le narrateur passe librement d'une forme à l'autre, nous avons généralement un personnage du récit qui se remémore, lit, déclame, récite ou compose des vers, ce qui donne lieu à une mise en abyme[106]. Ainsi, « La Légende de Goumbe N'Diaye », dans *Les Bouts de bois de Dieu*, est intégrée dans la diégèse, car c'est le personnage de Maïmouna, l'aveugle, qualifiée de « déesse de la nuit » (*BBD*, p. 42), qui chante avant l'assaut des tirailleurs contre les grévistes, alors que la foule est pétrifiée et en silence :

> [1] Seule Maïmouna, prisonnière de son infirmité, reine de son royaume de ténèbres, n'avait pas bougé. Elle poursuivait sa complainte et entama un nouveau couplet :
>
> *Je suis venu prendre une épouse, dit l'étranger,*
> *Mon époux doit être plus fort que moi,*
> *Voilà les champs de mon père,*
> *Et voilà les gops abandonnés, répondit Goumba N'Diaye.*

[106] Un roman de facture traditionnelle comme *Les Illusions perdues* de Balzac montre l'hétérogénéité des modes d'intégration diégétique, ainsi qu'une grande variété de genres, allant du sonnet à la chanson : voir les chapitres « Madame de Bargeton » (p. 98-99), « La soirée dans un salon, la soirée au bord de l'eau » (p. 139-140), « Les sonnets » (p. 312-315) et « Adieux » (p. 586-587) dans Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, éd. Patrick Berthier, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2006 [1843]. Précisons que Balzac pouvait compter sur plusieurs « fournisseurs de vers » (Charles Lassailly, Delphine de Girardin et même Théophile Gautier), tandis que les textes poétiques de Sembène semblent être de son fait.

Et l'étranger prit un gop.
Deux fois par semaine, ils ne purent venir à bout,
L'homme ne put l'emporter sur la jeune fille.

Au milieu de cette foule soudain silencieuse, seule la voix de Maïmouna semblait vivante. Elle couvrait le bruit des souliers cloutés et le piétinement des pieds nus (*BBD*, p. 49-50).

[2] Mais Maïmouna, la mère des enfants sans père, continuait à chanter :

Le défrichage dura deux lunes,
Ni Goumba N'Diaye ni l'étranger
Ne s'avouèrent vaincus.
Battez tous les tam-tams.
Goumba N'Diaye demanda :
Étranger, de quel pays viens-tu ?
L'étranger répondit : moi je suis de tous les pays.
Je suis homme comme tous les hommes.
Ce n'est pas vrai, dit Goumba N'Diaye.
Voilà des saisons que je fais fuir les hommes
Et les hommes ne sont pas tous pareils.

Ainsi chantait Maïmouna pour glorifier la vie tandis qu'un des jumeaux qui avait quitté son giron rampait vers les bicyclettes (*BBD*, p. 51-52).

Maïmouna continue de chanter aussi après les derniers affrontements, et c'est sur sa complainte que s'achève le roman :

[3] Comme la foule s'écoulait lentement dans la nuit maintenant tout à fait tombée, Lahbib entendit quelqu'un chanter à ses côtés. C'était la *Légende de Goumba* N'Diaye, la vieille complainte de Maïmouna l'aveugle :

Pendant des soleils et des soleils,
Le combat dura.
Goumba, sans haine, transperçait ses ennemis,
Il était tout de sang couvert.
Mais heureux est celui qui combat sans haine (*BBD*, p. 412).

Contrairement aux textes poétiques en épigraphe et en épilogue, le chant de Maïmouna a une justification narrative : les vers s'insèrent, en effet, dans la prose sur le mode de l'articulation entre le discours citant et le discours cité. Le discours citant du narrateur insiste néanmoins sur l'impertinence de ce chant en regard de l'assaut qui se prépare ou de la défaite à la fin du roman : le contenu du chant lui-même confirme par ailleurs ce décalage, car la légende de « la femme qui, avant de perdre la vue, s'était mesurée aux hommes » (*BBD*, p. 43) n'a pas de rapport direct avec les grèves. Dès lors, on peut considérer que l'intégration diégétique de ce chant reste partielle, mais cela contribue tout de même à créer un effet de sens : le décalage du texte reflète à bien des égards la marginalité du personnage de cette sorte de griotte, aveugle mais clairvoyante, mère mais nubile, charmante mais inapprochable, et reflète par la même occasion la situation fragile de la culture traditionnelle dont le

message, intemporel, reste important, bien qu'il ne s'applique pas directement aux enjeux du monde contemporain, et dont la transmission est menacée par les transformations sociales, en plus d'être, en partie, incompatible avec le système de l'écrit et le genre romanesque contemporain[107].

En prenant en compte l'insertion du texte poétique dans le récit et sa pertinence thématique, les trois autres cas du corpus présentent une intégration diégétique forte. Dans *Ô Pays, mon beau peuple !* et dans *L'Harmattan*, nous avons des personnages d'instituteurs qui récitent des poèmes sans les lire :

> [4] Agnès pensivement répondit :
> — Moi, j'ai un oncle qui y vit depuis des années ; souvent il écrit à ma mère. Il est marié et père de trois enfants… Ah ! fit-elle avec un soupir d'espoir, j'aimerais pouvoir visiter la France.
> L'instituteur déclama :
>
> Pourquoi, heureuse enfant,
> Pourquoi quitter notre doux pays
> Pour ces villes trop peuplées,
> Pour récolter la souffrance,
> Confier ton corps à des nervis,
> Faire de grands adieux à nos chers baobabs ?
> Toi, ici à moitié vêtue,
> Là-bas frissonnante sous la neige,
> Comme ils te manqueront nos tam-tams,
> Nos rires francs,
> Et si le corset sans pitié emprisonnait tes flancs
> Il te faudrait mendier ton dîner
> En vendant le parfum de ta chair,
> L'œil rêveur, suivant dans le sale temps
> Les épais fantômes d'arbres absents.
>
> L'ovation fut sincère ; touché, le maître d'école se leva en faisant des révérences qui allaient mal à son aspect rude et grognon. Il rêvait d'aller au théâtre, ne serait-ce qu'une fois, pour voir *Roméo et Juliette*. Seck savait que les vers qu'il venait de réciter n'étaient pas de lui (*OP*, p. 80-81).

> [5] – Tu sais, Lèye est un bon propagandiste et un bon journaliste, quand il veut, commença Tioumbé une fois qu[e Sori] fut revenu s'asseoir sur le bord du lit. Il aime dessiner, et on le presse de reprendre la plume. Dans sa plaquette *Garce d'Afrique*, il y a un poème… « *Sentier* » :
>
> *Je prendrai ce sentier*
> *Mains et pieds coupés*
> *Je fraierai une voie*
> *À travers les savanes incendiées et arides*
> *Par-dessus les eaux des fleuves tumultueux*

[107] Ingrid Reneau étudie la complainte de Maïmouna et considère qu'elle « transmet des valeurs spécifiques de la tradition orale dans la construction et dans la vie d'une féminité sénégalaise moderne et de l'État-nation » (nous traduisons). Ses analyses sont tout à fait pertinentes, mais il nous semble que l'insistance du narrateur sur le décalage de Maïmouna montre bien que la continuité entre les deux cultures et entre les deux formes littéraires n'est pas aussi systématique. Voir Ingrid Reneau, « Maimouna's praisesongs : modeling nationhood in Sembene Ousmane's *God's bits of wood* », *Obsidian III*, Vol. 5, n° 2, 2004, p. 137-150.

Dans les forêts denses engorgées de maladies
Ce sentier je le ferai
Charpenté de mes os
Cimenté de ma chair
Sentier qui mène vers d'autres hommes
Pour la paix et l'amitié
Mains et pieds coupés
Je ferai ce sentier
Un sentier une Nation

En récitant elle s'était retournée sur le dos et avait tiré jusqu'à sa poitrine la couverture. Son regard courait sur des claies de la toiture. Entre les fissures de la paille, la lumière baignait la pièce d'une clarté aquatique. D'épaisses araignées, immobiles, plaquaient en tous sens leurs filets tendus. Tioumbé voulait vivre en ce moment. Le temps n'existait plus pour elle (*H*, p. 305-306).

Comme pour une séquence de discours rapporté plus canonique, il est intéressant de voir la manière dont le discours citant annonce en amont ou commente en aval le discours cité : le narrateur sembénien se montre assez pudique, dans la mesure où les appréciations sur les poèmes sont brèves et laissées aux personnages romanesques. Dans *Ô Pays, mon beau peuple !* [4], c'est en aval que la brève remarque « L'ovation fut sincère » invite le lecteur à faire une lecture sans distanciation ironique du poème ; en revanche, dans *L'Harmattan* [5], c'est en amont que Tioumbé fait l'éloge de Lèye et de son œuvre, tandis que le paragraphe qui suit le poème ne contient aucun commentaire, mais suspend le récit et la séquence dialogale en représentant une atmosphère amène et langoureuse, malgré la présence menaçante des « épaisses araignées », qui n'est pas sans rappeler l'ambiguïté du poème, où le *je* semble accepter stoïquement d'être démembré pour un bien supérieur. Dans les deux cas, ces remarques qui entourent le texte poétique servent à faire coïncider la réception et l'interprétation des personnages en situation interne et celles du lecteur en situation externe : dès lors, le texte poétique confirme et développe, à travers une autre forme littéraire, le message du roman en s'insérant dans son univers idéologique[108]. Dans les deux cas, les poèmes présentent également une forte pertinence thématique : le poème que déclame l'instituteur Seck s'insère, en effet, dans la conversation et répond à la réplique d'Agnès pour la dissuader d'aller en France ; « Sentier » parle en revanche de l'indépendance africaine, qui reste le projet des militants contre la Communauté française, malgré leur défaite au référendum constitutionnel.

[108] À ce sujet, on peut préciser que l'attitude de Balzac dans les *Illusions perdues* est toute différente : souvent, les compositions poétiques de Lucien ne reçoivent pas un accueil aussi chaleureux en situation interne (pensons aux commentaires du journaliste Étienne Lousteau) et se prêtent à une interprétation ironique en situation externe. Les deux formes littéraires appartiennent, chez Balzac, à deux univers esthétiques et idéologiques différents, alors qu'elles présentent une certaine continuité chez Sembène.

Le chant des femmes de Thiès dans *Les Bouts de bois de Dieu* ne diffère guère des deux derniers cas que nous venons d'analyser, si ce n'est que l'intégration diégétique du texte en vers semble encore plus forte :

> [6] Mais sur la place et dans les rues avoisinantes, la foule commençait à se rassembler, une foule bigarrée dont le soleil de midi avivait les couleurs, une foule où dominaient les femmes et que les enfants animaient de leurs courses et de leurs cris. Puis des tam-tams se mirent à vibrer […] De la rue un chant montait. Les femmes que Dieynaba et Penda avaient formées en cortège improvisaient un chant qu'elles dédiaient à leurs hommes.
>
> *Il fait jour et c'est un jour pour l'histoire,*
> *Une lueur vient de l'horizon.*
> *Il n'y a plus de « Fumée de la savane »,*
> *De Dakar à Koulikoro.*
> *C'est le dix octobre, journée décisive,*
> *Nous l'avons juré sur le « Grouille Yamar »*
> *Nous, vos femmes, vous soutiendrons jusqu'au bout.*
> *Pour surmonter les duretés de la lutte,*
> *Nous vendrons boubous et bijoux.*
> *Vous avez allumé le flambeau de l'espoir,*
> *Elle n'est plus loin, la victoire.*
> *Il fait jour et c'est un jour pour l'histoire,*
> *Une lueur vient de l'horizon.*
>
> Au chant succédèrent des cris et des battements de tam-tams (*BBD*, p. 290-291).

> [7] Le long des rues la foule avait formé une haie vivante et bruyante. Les femmes étaient les plus excitées, sans cesse elles reprenaient le chant de la grève (*BBD*, p. 297).

> [8] Puis Penda monta sur une borne et relança le chant :
>
> *Il fait jour et c'est un jour pour l'histoire,*
> *Une lueur vient de l'horizon.*
>
> Les autres femmes reprirent le chœur et le tam-tam recommença à battre (*BBD*, p. 298).

> [9] Puis le chant des femmes de Thiès s'éleva :
>
> *Une lueur monte à l'horizon…* (*BBD*, p. 367)

Dans *Ô Pays, mon beau peuple !* et *L'Harmattan*, les poèmes figurent dans les romans de manière épisodique, ils ne suscitent pas des commentaires développés et, malgré leur pertinence thématique ou leur justification diégétique, ils ne contribuent pas véritablement au déroulement de la narration : discours cités, les poèmes restent « une sorte de kyste[109] » dans le récit. Dans *Les Bouts de bois de Dieu*, en revanche, le chant improvisé des femmes de Thiès est davantage inséré dans la scène de la manifestation des grévistes, qui est décrite

[109] Nous reprenons la célèbre image employée par Genette à propos de l'insertion du discours dans le récit : Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit » (Roland Barthes, dir.), 1966, p. 162.

en amont [6] ; il est mentionné à nouveau trois fois, et les deux dernières occurrences citent la totalité [8] ou seulement une partie remaniée [9] du refrain. S'il reste un « kyste », du point de vue de la disposition du texte, ce chant collectif est partie intégrante de l'engagement des femmes dans le roman et constitue, en ce sens, un élément narratif à part entière : plus que les poèmes précédents, qui sont des citations, le chant des femmes semble relever pleinement de l'action. Dans *Les Bouts de bois de Dieu*, les femmes sont en effet désignées comme les autrices et interprètes du chant, tandis qu'il y a une stratification énonciative plus complexe dans *Ô Pays, mon beau peuple !* et *L'Harmattan* : le narrateur du premier roman cède la parole à Seck, qui déclame les vers d'un poète dont l'identité n'est pas précisée — « Seck savait que les vers qu'il venait de réciter n'étaient pas de lui » (*OP*, p. 81) —, et le narrateur du second roman cède la parole à Tioumbé, qui récite le poème d'un poète fictif. En raison de cette stratification énonciative, et bien qu'ils comportent une intégration diégétique forte, ces deux poèmes semblent quelque peu plus autonomes que le chant des femmes de Thiès, que l'on aurait en revanche du mal à concevoir indépendamment de son contexte romanesque. Ces nuances que comporte l'intégration diégétique annoncent le dernier paramètre à prendre en compte pour comprendre le mode de coexistence des vers et de la prose.

5.3. L'intégration énonciative

L'*intégration énonciative* dépasse l'aspect diégétique dans la mesure où elle concerne plutôt l'articulation entre la voix de l'énoncé poétique et la voix de l'énoncé romanesque qui l'englobe, ainsi que leurs systèmes de référence respectifs. Si l'on se réfère au tableau ci-dessus, on constatera que c'est le plus souvent du point de vue énonciatif que les vers tendent à s'émanciper de la prose : s'il a besoin d'être ancré dans le texte et dans le récit pour être pertinent, le texte poétique doit par la même occasion communiquer à un autre niveau et appréhender les choses d'une autre manière pour ne pas être redondant. À ce sujet, Dominique Combe a analysé des œuvres de Pierre-Jean Jouve et d'Yves Bonnefoy, et a pu démontrer que, comparées aux parties romanesques, les insertions poétiques opèrent une dé-narrativisation, une dé-contextualisation et une dé-personnalisation systématiques : en d'autres termes, le texte poétique puise dans la matière romanesque pour la transformer, non pas dans le sens « d'une concrétisation », mais plutôt « dans le sens d'une sublimation accrue », les différents éléments fictionnels étant « élevés au rang d'universaux[110] ».

[110] Dominique Combe, *Poésie et récit*…, *op. cit*., p. 134-135.

Ces analyses s'appliquent également à un certain nombre de cas de notre corpus sembénien, et en particulier au poème « Sentier », où le *je* lyrique est totalement dépourvu de caractéristiques biographiques et se construit comme un prototype du sujet africain, dépassant toute singularité. Le complément circonstanciel de manière « mains et pieds coupés », répété deux fois aux vers 2 et 12, rappelle, en effet, par paronomase l'expression française « pieds et poings liés », mais renvoie à un épisode particulièrement macabre de l'histoire coloniale, quand l'État indépendant du Congo était encore une propriété privée du roi Léopold II. Or, les atrocités du Congo suscitent un véritable scandale en Europe, la pression politique et médiatique contraint le roi des Belges à renoncer à sa propriété en 1908, la colonie est ensuite administrée par le gouvernement et, malgré les nombreuses violences et injustices de la colonisation occidentale en Afrique, on ne connaît pas d'autres épisodes de ce genre. Dans le poème, les « mains et pieds coupés » constituent donc le symbole de la meurtrissure historique du continent africain, mais certainement pas une référence concrète. Tout comme le passé africain, le démembrement du *je*, qui lui permet de construire le sentier qui le conduit à la fondation d'« une Nation », est une image de l'effort qui s'impose à tout Africain pour la conquête de l'indépendance à l'échelle panafricaine. Ainsi, comme dans certains poèmes de David Diop, la violence que subit le corps de l'esclave rend compte de l'état mental du colonisé de manière expressionniste, sans que cette représentation se veuille concrète ou actuelle[111].

En appendice de « La Noire de… », le poème « Nostalgie » comporte des phénomènes de dé-contextualisation et de dé-personnalisation semblables, qui visent à universaliser la fiction de départ : on passe, en effet, du narrateur externe omniscient dans la nouvelle au *nous* choral de l'élégie et, par la même occasion, Diouana passe du statut de délocuté (P3) à celui d'allocutaire (P2). Ici, l'énallage que comporte le passage de la prose au vers cause une transformation profonde de la communication : d'une part, le texte écrit de la nouvelle est remplacé par le texte du chœur qui, malgré le support matériel de l'écrit, tend vers une forme d'oralité[112] ; d'autre part, la tragédie individuelle de Diouana est assumée comme une tragédie collective :

[111] On regrette à ce sujet que la poésie de David Diop, peu étudiée, soit décrite uniquement à travers sa « dénonciation », sans s'attarder sur la construction des images et sans comprendre le rapport qui s'instaure entre la dénonciation de l'esclavage et la dénonciation du colonialisme : voir à titre d'exemple Samuel Adeoya Ojo, « David Diop : the voice of protest and revolt (1927-1960) », *Présence Africaine*, n° 103, 1977, p. 28.

[112] Analphabète, Diouana est en quelque sorte victime de l'écrit : on pense à la fausse lettre de sa mère, qu'elle ne peut pas lire, ou encore aux vérités très partielles des journaux qui relatent son suicide. Le passage à la forme chorale sert presque à délivrer Diouana des contraintes de l'écriture, dans lesquelles – si l'on veut – la nouvelle l'enfermait à son tour. Voir également la lecture de Doyle Calhoun, « (Im)possible inscriptions : silence,

Diouana
Notre Sœur
Déesse de la nuit
Le parfum de notre brousse
Nos nuits de réjouissance
Notre rude misérable vie
Sont préférables au servage
Nostalgie de la Patrie
Nostalgie de la liberté
Diouana
Rayon de nos aubes prochaines
Tu es victime comme nos ancêtres
Du troc
Tu meurs de l'implantation
Tels les cocotiers et les bananiers
Meublant les rives d'Antibes
Ces arbres implantés et stériles

Diouana
Notre Sœur
Clarté des jours à venir
Un jour — un jour très prochain –
Nous dirons
Ces forêts
Ces champs
Ces fleuves
Cette terre
Nos chairs
Nos os
Sont à nous
Effigie de Notre Mère l'Afrique
Nous gémissons sur ton corps vendu
Tu es notre
Mère
Diouana (*V*, p. 186-187, v. 27-60).

Il suffirait de relever l'emploi abondant des majuscules pour percevoir à quel point le texte poétique tend à effacer toute référence aux éléments concrets au profit d'une idéalisation qui concerne chaque élément du texte, et avant tout la protagoniste : le passage de « Sœur » à « Mère » s'explique, en effet, parce que Diouana, personnage assez complexe de la nouvelle, est dépersonnalisée dans le poème par l'association à l'esclavage et, en tant que martyre, elle devient une « effigie de Notre Mère l'Afrique »[113]. En ce qui concerne les lieux, la mention

servitude, and suicide in Ousmane Sembène's *La Noire de…* », *Research in african literatures*, Vol. 51, n° 2, 2020, p. 110-111.

[113] Diouana est par ailleurs qualifiée de « déesse de la nuit », épithète qui avait été attribué à Maïmouna dans *Les Bouts de bois de Dieu* : par ailleurs, cette idéalisation de la femme africaine, associée à la nuit, n'est pas sans rappeler le poème « Femme noire » de Senghor (*CO*, p. 20). Néanmoins, comme le remarque David Murphy, « le fait que Diouana soit une femme de ménage exploitée et délaissée par ses patrons français confère à l'emploi de l'image de la "Mère Afrique" une dimension sociale qui s'écarte des images de la Négritude » (la traduction est nôtre : « *The fact that Diouana is a maid who is overworked and neglected by her French*

d'Antibes devient métonymique de l'Europe tout entière, tandis que la mention de ses cocotiers et de ses bananiers « implantés et stériles » s'insère dans une comparaison avec la migration humaine qui atténue la référence concrète ; enfin, la liste des lieux africains comporte un emploi déictique du déterminant démonstratif, non pas bien sûr pour référer aux lieux précis d'où parle l'énonciateur, mais plutôt pour être actualisables par chaque lecteur africain.

« Les poèmes excèdent le monde de la représentation auquel est lié le genre romanesque[114] », écrit Dominique Combe à propos de Jouve : une telle remarque s'applique parfaitement à « Sentier » et à « Nostalgie », mais d'autres cas de notre corpus sembénien nous obligent à constater que l'intégration du vers dans la prose peut produire également d'autres types d'effets. À cet égard, le chant de Maïmouna dans *Les Bouts de bois de Dieu* ne comporte pas cette dé-narrativisation constitutive de la poésie contemporaine occidentale, qui se réduit essentiellement au lyrisme[115] : les vers de « La légende de Goumba N'Diaye » relèvent, en effet, de l'épopée, c'est-à-dire d'un genre mimétique narratif, pour reprendre les catégories de la *Poétique* d'Aristote[116], dont le roman — ou du moins un roman réaliste sur la lutte ouvrière comme c'est le cas ici — serait une sorte de version moderne et en prose[117]. Ainsi, s'il y a dé-personnalisation, c'est en raison de la construction archétypale du personnage dans le récit épique ; s'il y a universalisation, c'est en raison de la valeur symbolique que l'on accorde dans les cultures orales à la matière épique, dont la finalité est « de couler un savoir collectif commun (l'histoire est généralement connue de tous) et porteur de valeurs idéologiques du groupe, dans une forme capable de "dynamiser" ce savoir en ranimant en l'auditoire, par sa communication dans l'exaltation, la conscience de son identité distinctive et l'aspiration à réaliser cette identité[118] ». Dans le même roman, le chant

---

bosses gives the use of the image of "Mother Africa" a social dimension missing from the images of Negritude ») : David Murphy, *Sembène : imagining alternatives in film and fiction*, *op. cit*., p. 136.

[114] Dominique Combe, *Poésie et récit*…, *op. cit*., p. 123.

[115] *Ibid*., p. 34.

[116] Voir Aristote, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1990, p. 87 (Chapitre III) et 92 (Chapitre V). Soulignons, au demeurant, que les catégories aristotéliciennes restent au cœur de la réflexion des théoriciens contemporains, de la conception pragmatico-référentielle de Frye à la distinction entre genre et mode de Genette : voir Northop Frye, « Critique rhétorique : théorie des genres », *Anatomie de la critique* [1957], trad. de l'anglais canadien par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969, p. 300 et suiv.; Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, *op. cit*., p. 75 et suiv.

[117] Schaeffer précise que la conception du roman comme une version moderne de l'épopée doit être nuancée, puisqu'une partie considérable des textes qui paraissent sous la désignation générique de roman abordent des sujets introspectifs et, en ce sens, ils se différencient largement de l'épopée : voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit*., p. 38.

[118] Christiane Seydou, « Épopée et identité : exemples africains », *Journal des Africanistes*, Vol. 58, n° 1, 1988, p. 8.

des femmes de Thiès présente même une intégration énonciative forte : l'emploi du déictique *nous* ne renvoie pas à une collectivité idéale qui englobe le lecteur, comme c'était le cas dans « Nostalgie », mais sert précisément à désigner les femmes de la fiction, tout comme le *vous* désigne leurs maris en grève ; de même, les références aux lieux (« *De Dakar à Koulikoro* ») et au temps (« *C'est le dix octobre, journée décisive* ») servent à situer précisément leur action, à la contextualiser plutôt qu'à la rendre universelle. L'intégration forte de ces vers dans le texte, dans la diégèse et dans l'énonciation est, par ailleurs, révélatrice d'une certaine conception poétique de Sembène qui, dans *Les Bouts de bois de Dieu*, semble prendre ses distances avec la Négritude. Le chant des femmes est accompagné du tam-tam et la prose entourant les vers le mentionne à plusieurs reprises : « Puis des tam-tams se mirent à vibrer » (*BBD*, p. 290) ; « Au chant succédèrent des cris et des battements de tam-tams » (p. 291) ; « le tam-tam s'était tu » (p. 297) ; « Les autres femmes reprirent le chœur et le tam-tam recommença à battre » (p. 298). On sait à quel point le tam-tam était devenu un véritable topos de la Négritude, puisqu'il est mentionné dans nombre de poèmes, parfois dans le titre, et qu'il est censé accompagner certains textes de Senghor : l'instrument traditionnel intervient ainsi dans une poésie africaine ou antillaise écrite en français. Sembène avait à son tour récupéré cette image d'Épinal de la culture africaine dans ses premiers poèmes[119] et, dans ce roman, il ne manque pas de recourir à une légère personnification (l'instrument « se met à vibrer », « se tait » et « recommence à battre » sans que l'on mentionne un percussionniste), mais de manière bien plus marquée que les poètes de la Négritude, le romancier sénégalais associe directement l'instrument à un chant collectif, au milieu d'une foule populaire, pendant une manifestation. À ce sujet, il ne faut pas oublier qu'en octobre 1958 Sembène avait défini les écrivains, artistes et intellectuels africains « progressistes » comme des personnalités qui « jouent de plus en plus un rôle dans la lutte du peuple pour sa libération » et leur première caractéristique était de participer aux défilés : « Parce qu'un conférencier sera en même temps un homme politique, parce que ce conférencier défile dans les rues avec les masses les jours de manifestations populaires […][120] ». Dès lors, la dépendance de ce chant en regard du roman réaliste qui le contient permet de situer le tam-tam dans les luttes du peuple et dans l'Histoire, ce qui revient à affirmer une vision populaire et engagée de la culture traditionnelle et de la littérature contemporaine.

[119] On pense au rôle que joue le tam-tam dans la prise de conscience de « Liberté » (1956), mais aussi au poème dans *Ô Pays, mon beau peuple !* (1957) : « Comme ils te manqueront nos tam-tams » (*OP*, p. 80).
[120] Ousmane Sembène, « Intervention à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique », *art. cit.* (1958), p. 137.

L'ancrage du texte poétique dans le réel s'exprime de manière encore plus marquée dans le poème « Sans vie », en épigraphe de *Véhi-Ciosane* : comme dans « Sentier », nous avons une intégration énonciative faible, mais cela ne dépend pas de l'ambition universelle du texte ; contrairement au chant des femmes de Thiès, le caractère concret de la référence ne dépend pas de l'adhésion à l'univers fictionnel du roman. Dans « Sans vie », le *je* coïncide d'un point de vue aussi bien énonciatif que biographique avec l'auteur, Ousmane Sembène, qui s'adresse à un ami tirailleurs, mort au combat en Indochine et dont il ignore le lieu de la sépulture. Il est vrai que le poème se termine sur une évocation de l'Afrique et sur une idée qui dépasse largement le cas singulier de Sarr Pathé :

> Pauvre Mère Afrique
> Stérile tu aurais été un paradis
> pour tes fils… (*VC*, p. 12)

Il n'empêche que le rôle du poème en épigraphe n'est pas d'universaliser la fiction romanesque par le biais de l'abstraction, en dépersonnalisant et en décontextualisant les références, mais plutôt de l'ancrer dans le réel. Dès lors, si la fiction s'universalise, c'est plutôt grâce à un processus de « concrétisation ».

S'ajoutant aux autres, l'analyse du dernier poème publié de Sembène nous permet de conclure que le romancier sénégalais a été tenté par la poésie, mais que celle-ci a été absorbée progressivement par l'écriture romanesque et l'esthétique réaliste. Malgré des tentatives de synthèse, allant du poème en prose à l'intégration des vers dans ses proses, Sembène a finalement renoncé à la poésie au profit du roman, genre littéraire déjà triomphant en Europe, de plus en plus légitime en Afrique. Il importe, néanmoins, de percevoir que ce ne sont ni les moyens expressifs de la poésie ni le discours métalittéraire européen qui tendait à la discréditer qui déterminent ce renoncement, mais plutôt la nécessité de se démarquer formellement de la Négritude. Cet investissement-désinvestissement générique est révélateur d'un mécanisme qui articule les luttes au sein d'un champ littéraire, comme le rappelle Dominique Maingueneau :

> Si défendre un certain positionnement, c'est faire œuvre en investissant tels genres et non tels autres, ce travail ne fait qu'un avec une confrontation avec les genres investis par d'autres positionnements. En fait, un écrivain s'oppose essentiellement à certains : l'Autre par rapport auquel il se définit, c'est celui qu'il ne faut surtout pas être, celui dont il est crucial de se démarquer pour établir sa propre identité[121].

[121] Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, *op. cit*., p. 37.

Par ailleurs, comme nous aurons l'occasion de le voir par la suite, ce renoncement à la poésie ne comporte pas, non plus, un choix exclusif du roman. À partir de 1963, quand Sembène réalise son premier court métrage, *Borom Sarret*, c'est la littérature elle-même, associée au support de l'écrit, qui se trouve concurrencée par un autre art, employant un autre médium, le cinéma.

II. DÉBORDEMENTS DU ROMAN ET LIMITES DE L'ÉCRITURE

L'étude de la tentation poétique de Sembène montre à quel point, contrairement à certains courants critiques, et comme l'affirme Jane Hiddleston dans son introduction à l'ouvrage collectif *Postcolonial poetics*, il est impossible d'« établir une esthétique unique pour la littérature postcoloniale qui la distingue de toute autre littérature[122] ». D'abord, parce que l'écrivain postcolonial hérite d'une tradition littéraire transnationale et d'une pratique des genres qu'il doit à la fois s'approprier et renouveler pour pouvoir « faire œuvre » ; puis, parce que chaque genre établit une communication spécifique qui actualise différemment la prise de position de l'écrivain ; enfin, parce que la littérature postcoloniale ne forme pas un ensemble unitaire et cohérent s'opposant à l'unisson contre une idée abstraite de littérature occidentale, ou du centre, mais elle constitue à son tour un champ de luttes. Ainsi, compte tenu des évolutions transnationales de l'histoire littéraire, de l'espace des possibles à un moment donné et des interdiscours, le choix de renoncer à la poésie et d'investir le roman constitue une condition nécessaire pour se positionner face à la Négritude comme un écrivain engagé et populaire. Néanmoins, le choix générique est une condition nécessaire, mais ne constitue en aucun cas une condition suffisante : encore faut-il que les thèmes, les intrigues, les styles et les langues des romans incarnent discursivement le positionnement contextuel de leur auteur. Dès lors, pour reprendre l'approche de Jane Hiddleston[123], s'il est vrai que

[122] La traduction est nôtre : *« The "postcolonial poetics" of the volume's title is by no means intended to name a unified concept or pattern. The aim of the collection is not to establish a single aesthetics for postcolonial literature as distinct from any other literature. The notion of "poetics" is deliberately chosen because it refers to various poetic or literary practices, to a series of literary forms, genres and techniques* », Jane Hiddleston, « Introduction », dans Patric Crowley et Jane Hiddleston (dir.), *Postcolonial poetics : genre and form*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Francophone postcolonial studies », 2011, p. 1-2.

[123] L'approche que Jane Hiddleston définit ne porte pas sur les œuvres de Sembène, mais en général sur les œuvres du corpus postcolonial : « The postcolonial texts explored here are undesrtood to emerge from a specific political context and they clearly engage with that context more or less explicitly. Yet it is their

l'on comprend les œuvres sembéniennes en ce qu'elles émergent d'un certain contexte politique dans lequel elles sont également impliquées, notre intérêt portera sur les « stratégies esthétiques » qui permettent de définir ces prises de position.

1. Au-delà du « thème » de la femme

Une telle approche implique qu'on ne peut guère penser l'espace discursif du texte et l'espace, historique et sociologique, du contexte séparément, ou au mieux en termes de reflets ou de renvois. Comme le contexte a prédisposé au choix de l'écriture romanesque, celle-ci n'a de cesse d'excéder la fiction : il ne s'agit pas seulement de faire référence à la réalité, comme on l'a déjà vu dans certains textes poétiques et comme l'ont montré les travaux sur le réalisme sembénien, il s'agit de situer de façon pragmatique l'écriture romanesque dans la réalité. Dès lors, contrairement à la plupart des approches thématiques, notre approche implique qu'un thème n'est pas seulement un contenu de l'œuvre, l'objet du message dont la seule fonction serait référentielle, ou encore le délocuté de l'énoncé, ce *dictum* qui est modalisé par l'énonciateur : loin d'être simplement caractérisé par l'écriture, le thème la caractérise en retour et façonne un certain éthos d'auteur[124].

Dès la fin des années 1960, la critique a commencé à constater que Sembène accordait une place de premier plan aux femmes dans ses œuvres et que ce « choix thématique » le différenciait largement de la production littéraire africaine de son époque :

> Nous avons voulu signaler d'abord, même de façon succincte, l'image des femmes chez quelques auteurs africains connus, pour mieux faire ressortir la création littéraire des personnages féminins chez le Sénégalais Sembène Ousmane, auteur de quatre romans et deux volumes de nouvelles, lauréat du Festival mondial des arts nègres en 1966. Si les critiques et les historiens de la littérature africaine le caractérisent comme un auteur socialement « très engagé », il l'est également en ce qui concerne son point de vue sur la participation active de la femme africaine à la transformation de la société[125].

---

aesthetic strategies that remain the focus of this volume, and our contributors are all interested above all in their chosen texts literary quality and ability to comment on that context as works of literature », *ibid*., p. 8.

[124] Signalons qu'une approche semblable, dans une démarche d'analyse du discours, a été proposée pour l'étude du paysage dans les *Bouts de bois de Dieu* : l'auteur montre en effet en quoi un certain traitement du paysage permet à Sembène de se différencier de la Négritude. Voir Tal Sela, « Les représentations de la nature et la construction d'un nouvel *ethos* d'"auteur africain" dans *Les Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène », *Études littéraires africaines*, n° 39, « Littératures africaines et paysage » (Xavier Garnier, dir.), 2015, p. 91-104. L'espace a également été étudié d'un point de vue paratopique, dans un article qui examine quelques romans et films de Sembène : voir Carole Edwards, « Espaces identitaires et discours paratopique chez Ousmane Sembène », *The French Review*, Vol. 90, n° 4, 2017, p. 145-158.

[125] Jarmila Ortova, « Les femmes dans l'œuvre littéraire d'Ousmane Sembène », *Présence Africaine*, n° 71, 1969, p. 71.

Bien que les écrivaines africaines francophones soient légion aujourd'hui et qu'elles remportent souvent des prix prestigieux, il faut considérer qu'elles ont longtemps été absentes du panorama littéraire pour des raisons qui tiennent aussi bien à des problèmes structurels d'accès à l'instruction qu'à une certaine volonté idéologique de les marginaliser dans les milieux intellectuels : c'était moins le cas dans la partie anglophone du continent, où le Nigéria et le Ghana comptaient déjà quelques écrivaines[126]. Comme le remarque Angèle Bassolé Ouédraogo, il faudra attendre 1975, l'année internationale de la femme, pour qu'une première génération de femmes fasse véritablement son entrée sur la scène littéraire africaine francophone[127] : Awa Keïta (née en 1912), Kiné Kiràma Fall (née en 1934) et Nafissatou Niang Diallo (née en 1941) publient leur premier ouvrage en 1975, Aminata Sow Fall (née en 1941) en 1976, Awa Thiam (née en 1950) en 1978, Mariama Bâ (née en 1929) en 1979.

Avant cette génération, la Négritude parlait souvent des femmes, mais il s'agissait le plus souvent de femmes légendaires comme la reine de Saba ou de femmes idéalisées qui représentaient l'Afrique mère et donnaient une vision unitaire, et en aucun cas problématique, des valeurs traditionnelles, dont certaines, sans entrer dans le détail des différences d'une ethnie à l'autre, étaient pourtant patriarcales et reléguaient la femme à un rôle secondaire[128]. Au-delà des représentations littéraires quelque peu stéréotypées, les « pères fondateurs de la Négritude » s'étaient montrés pour le moins cavaliers quant à reconnaître leur dette intellectuelle en regard de femmes comme Suzanne Roussi Césaire et les sœurs Paulette, Jane et Andrée Nardal, qui avaient pourtant participé activement à la création et à l'animation de revues comme *Tropiques*, *La Dépêche africaine* et *La Revue du Monde noir*[129] ; de même, ils ont reconnu en René Maran un précurseur de la Négritude, mais ils ont négligé le roman de Suzanne Lacascade, *Claire-Solange, âme africaine* (1924),

[126] *Ibid*., p. 70.
[127] Voir Angèle Bassolé Ouédraogo, « Et les Africaines prirent la plume ! Histoire d'une conquête », *Mots pluriels*, n° 8, 1998 [En ligne]. Sur les rares publications féminines dans le champ littéraire africain francophone, voir Mbaye Diouf, *L'Énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*, Thèse de doctorat, dirigée par Justin Bisanswa, soutenue à l'Université Laval en 2009, p. 81.
[128] Voir à ce sujet l'article d'Angèle Bassolé Ouédraogo, ainsi que David Murphy, *Sembène : imagining alternatives in film and fiction*, *op. cit*., p. 133.
[129] Depuis deux décennies, la critique essaie de faire émerger cette Négritude au féminin qui a longtemps été oubliée. On signale notamment : T. Denean Sharpley-Whiting, *Negritude women*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 168 ; Jennifer M. Wilks, *Race, gender, and comparative black modernism : Suzanne Lacascade, Marita Bonner, Suzanne Césaire, Dorothy West*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2008, 259 p. ; Tanella Boni, « Femmes en Négritude : Paulette Nardal et Suzanne Césaire », *Rue Descartes*, n° 83, 2014, p. 62-76,

qui avait remporté le prix Montyon de l'Académie française, mais était tombé vite dans l'oubli pour n'être redécouvert que pendant les années 1970 grâce à Maryse Condé[130].

Du côté des romanciers, la représentation de la femme n'est pas moins stéréotypée, et souvent fort problématique[131]. Dans le « roman sénégalais » *Karim* (1935) d'Ousmane Socé, les trois personnages féminins sont largement associés à la perdition économique et morale du protagoniste masculin. Abdoulaye Sadji est peut-être le premier romancier connu d'Afrique francophone à représenter des protagonistes féminins, mais Nini comme Maïmouna constituent des héroïnes négatives à bien des égards : la première, métisse, n'accepte pas sa « négritude », rêve d'être perçue comme une Blanche et d'épouser un Français, mais ce désir l'obligera à quitter son Sénégal natal ; la seconde, une jeune adolescente d'origine paysanne, rejoint sa sœur aînée, qui mène une vie luxueuse à Dakar, mais après une période de tentations et de « débauche » elle sera contrainte de retourner au village auprès de sa mère. Dans *Nini, mulâtresse du Sénégal* (1947) comme dans *Maïmouna* (1952), le destin des deux protagonistes dépend d'une faute qu'elles auraient commise et qui, dans les deux cas, consisterait à s'écarter des valeurs traditionnelles en préférant une vie moderne et urbaine, contaminée par des influences étrangères. Si la mère et la grand-mère de *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye sont des personnages secondaires, mais positifs, c'est justement en ce qu'elles ne s'écartent guère des valeurs traditionnelles : la mère assure la transmission des valeurs ancestrales, tandis que la grand-mère fait découvrir les plaisirs de la vie agricole au protagoniste, bien que celui-ci, éduqué à l'école coloniale, soit obligé de poursuivre ses études dans la métropole. Quant à la nouvelle génération d'écrivains progressistes, Mongo Beti, Ferdinand Oyono et Benjamin Matip, avec lesquels Sembène partage une certaine vision de la littérature, ils ne reproduisent pas les préceptes de la tradition et accordent une place de choix à la figure de la mère du héros, le plus souvent âgée. Toutefois, comme le remarquait déjà Jarmila Ortova, chez ces romanciers, le rôle des femmes reste secondaire dans l'intrigue et leur représentation n'est guère exemplaire :

> [L]es personnages de femmes ne se distinguent presque jamais par quelque qualité d'esprit remarquable ; ce sont soit des jeunes filles dont la seule aspiration est de trouver un mari et avoir beaucoup d'enfants, soit des femmes mariées, vivant dans l'ombre de leur mari et maître, fatiguées de plusieurs enfants, travaillant et portant sur leurs épaules

[130] Voir Maryse Condé, « La littérature féminine de la Guadeloupe : recherche d'identité », *Présence Africaine*, n° 99-100, p. 155-166. Paru pour la première fois à Paris en 1924, aux éditions Figuière, le roman de Suzanne Lacascade ne sera réédité qu'en 2019, année où parassent deux éditions, l'une en métropole, chez L'Harmattan, l'autre en Guadeloupe, aux Éditions Long cours.

[131] Voir David Murphy, *Sembène : imagining alternatives in film and fiction*, *op. cit*., p. 130 et suiv.

> le poids de l'existence quotidienne : les femmes résignées, passives, prenant leur sort comme fatal et interchangeable[132].

On pourrait, par ailleurs, dresser un bilan semblable pour une certaine littérature nigériane de la même époque : Chinua Achebe et Wole Soyinka ne renoncent pas, en effet, aux stéréotypes de la femme africaine idéalisée, de la femme soumise ou encore de la femme perçue comme source de la perdition de l'homme[133].

1.1. Utopie féministe, utopie socialiste

La critique considère, à juste titre, que l'œuvre de Sembène s'écarte de ces images que la littérature africaine d'avant les indépendances donnait de la femme, mais il faut aussi percevoir que cet écart a été le produit d'un processus. En effet, dans son premier roman, *Le Docker noir* (1956), Sembène ne s'écarte guère des autres romanciers de sa génération : le héros masculin, Diaw Falla, a une mère âgée et vénérable, qui, en dépit de son importance en regard du positionnement de Sembène, ne joue qu'un rôle marginal dans l'intrigue. Le personnage de Ginette Tontisane, l'écrivaine parisienne, est un personnage négatif, puisqu'elle publie sous son nom le premier opus du protagoniste. Enfin, le personnage de Catherine Siadem, la compagne de Diaw, permet d'aborder des thèmes associés à la condition féminine, comme la dureté de la tutelle du beau-père et la violence domestique (*DN*, p. 31), mais elle reste finalement une victime isolée. De plus, il faut bien reconnaître que, à côté des moments de complicité, Diaw Falla adopte parfois un ton autoritaire avec Catherine et peut aussi tenir des propos pour le moins condescendants :

> Elle était plantée devant lui ; de sa main, elle lui hérissa les cheveux.
> — Fafade va, cria-t-il.
> En riant, elle s'en allait. Du regard, il la suivait se dirigeant vers la Canebière… « Si je réussis, je l'épouse, elle crie mais au fond elle n'est pas méchante pour deux sous. En plus, elle est bien faite, peut-être un peu vide de la caboche, c'est facile à surmonter. Et si son père ne veut pas, eh bien… nous verrons », se disait Falla tout bas (*DN*, p. 85).

> — Je me demandais hier, quelle place j'occupais dans ton cœur ? après les musées et les églises.
> — Éternelle question, dit Diaw en se mettant à côté de la fille. Ne gâche pas cet instant. Il y a des choses qui ne sont pas nécessaires à dire. Ce qui tue l'amour, ce sont les mots. On y joue comme avec des billes. Tu n'as pas plus de cervelle qu'un moineau !
> Catherine regardait les flammes danser. La pièce sentait l'alcool brûlé. Diaw s'allongea. Il avait cette habitude de se parler seul. En ce moment, il pensait, mais tout haut.

[132] Jarmila Ortova, « Les femmes dans l'œuvre littéraire d'Ousmane Sembène », *art. cit.*, p. 70-71.
[133] Voir Umar Abdurrahman, « Daughters of dissident : women as worriors in Sembène Ousmane's *God's bits of wood* », *Ufahamu : a journal of african studies*, Vol. 30, n° 2-3, 2004, p. 170.

> — J'aimerais avoir une épouse. Rien que de savoir qu'une personne t'attend, partage avec toi ta souffrance morale, te soigne… Oui, j'aimerais bien connaître cela !
> — Tu voudrais de moi, comme partenaire ? Je suis bonne… peut-être que je m'emballe vite ?
> — Là je ne te le fais pas dire, interrompit Diaw. Caresse-moi le dos pour commencer (*DN*, p. 139-140).

> […] Je te comprends, mais tu penses rarement. Chez toi, il n'y a qu'une répétition éternelle… Oh ! Je ne t'adresse pas de reproches, cela fait partie de ta nature. Tu aimes et tu crois que c'est une faiblesse… Ici, je ne vis que dans une ambiance de débauche… Je t'aime à ma façon, avec simplicité et toute la force de mes sentiments. Ne te mets pas en tête que je t'aime pour ma virilité, ni pour endiguer mes moments de faiblesse. Je n'ai connu que trois femmes avant toi, conclut-il, comme pour s'excuser (DN, p. 158).

S'il est peut-être sévère de prêter à l'auteur une véritable pensée misogyne, force est de constater que *Le Docker noir* ne s'est pas encore débarrassé d'un substrat machiste, qu'il n'accorde pas une place de premier plan aux personnages féminins et qu'il n'y a aucune trace d'émancipation de la femme.

L'attitude de Sembène change, néanmoins, dès l'année 1957. Dans *Ô Pays, mon beau peuple !*, le personnage d'Isabelle est une véritable partenaire du protagoniste Oumar Faye, non seulement dans la vie, mais aussi dans l'opposition contre les préjugés raciaux des Blancs et des Noirs, contre les injustices coloniales ou encore contre l'invasion de larves qui menace les récoltes. Aussi, Agnès apparaît-elle comme le premier exemple de ce personnage typiquement sembénien de la jeune fille africaine qui tient tête aux hommes et prend ouvertement position contre des traditions injustes :

> Diagne, les « femelles » te disent merde… Quand j'entends parler des individus comme toi… Non ! Je ne sais qu'une chose : sous prétexte de ne pas envoyer vos filles en classe, vous les gardez pour avoir chacun trois ou quatre femmes. Vous savez très bien que lorsqu'elles ont acquis le moindre bagage intellectuel, il vous est impossible de les faire entrer dans la ronde de la polygamie. […] La polygamie a existé dans toutes les nations. Mais vous, tant que vous ne considérerez pas la femme comme un être humain et non comme un instrument de vos viles passions, vous piétinerez. Les femmes constituent la majeure partie du peuple. Il n'y a pas de plus puissant obstacle que la polygamie en ce qui concerne l'évolution. Tout ce que vous venez de dire n'est que vains mots (*OP*, p. 98).

C'est donc avec ce deuxième roman, en critiquant la polygamie et en se montrant confiant quant à la disparition naturelle de la pratique de l'excision (*OP*, p. 133), que Sembène commence à investir l'écriture romanesque comme un lieu où la tradition et la modernité se confrontent afin de trouver une sorte de compromis qui, sans dénaturer la culture du peuple, parvient à intégrer tout ce qui peut réduire les inégalités : ces inégalités concernant souvent les femmes, ce sont aussi elles qui semblent en mesure de trouver le compromis entre

tradition et modernité[134]. En ce sens, la mère de Faye, la vieille Rokhaya, est un personnage fondamental en ce qu'elle s'avère bien plus ouverte d'esprit que son mari imam : ainsi, le personnage prototypique de la mère n'est plus vénérable seulement en vertu de son rôle et de son âge, mais aussi parce qu'elle est en mesure de modifier ses habitudes et ses croyances, devenant ainsi un nouveau modèle pour l'avenir. De manière encore plus marquée, la nouvelle « La mère », parue la même année dans la revue *Présence Africaine*, puis rééditée en recueil en 1962, met en scène un personnage féminin qui, à l'instar de Kocc Barma Fall, défie l'autorité du damel[135] :

> Sire, dit-elle, à te voir, on dirait que tu n'as pas de mère… De ta naissance à ce jour, tu n'as combattu que la femme, parce qu'elle est faible. La joie que tu en tires est plus ignoble que l'acte. […] Respecte la femme, pas pour ses cheveux blancs, pour ta mère d'abord, puis pour la femme elle-même. C'est d'elle, la femme, que découle toute grandeur, celle du maître, du brave, du lâche, du griot, du musicien… Dans un cœur de mère, l'enfant est roi… Tous ces gens qui t'entourent ont une mère, et dans leur détresse comme dans leur joie, elle ne voit que son enfant (*V*, p. 40-41).

Elle exhorte ensuite le peuple résigné, qui décide de se révolter et de destituer le tyran :

> Vous fûtes témoins quand il se servit de vos sœurs, sur ses ordres vos pères furent assassinés. Et maintenant il s'en prend à vos mères et vos sœurs… À vous voir, tous, on dirait que vous ne possédez plus de dignité… (*V*, p. 41)

Avec cette nouvelle, le statut de la femme sembénienne change : d'une part, elle devient la seule protagoniste de l'histoire et n'est plus l'adjuvant d'un protagoniste masculin ; de l'autre, au-delà de ses qualités morales, qui peuvent en faire un modèle, elle devient ici une actrice véritable de la transformation politique, ses prises de position individuelles ayant des répercussions collectives immédiates.

En dépit de l'écart par rapport aux autres poètes et romanciers africains et en dépit de l'évolution par rapport à ses premiers romans, dans cette nouvelle, Sembène réitère une certaine vision de la femme, dont l'exaltation reste indissociable de la maternité : « *Gloire à toi, petite, petite enfant, mais jouant déjà à la mère… / L'immensité des océans n'est rien à côté de l'immensité de la tendresse d'une mère…* » (*V*., p. 42). De plus, la nouvelle se situe dans un cadre historiquement lointain, voire légendaire : or il suffit de penser à la reine de Saba, à la princesse Yennenga, à la reine Sarraouinia, à la cheffe des Amazones du Dahomey

[134] Voir sur la transition des valeurs traditionnelles aux valeurs modernes le chapitre « Institution polygame et situation de la femme » dans Martin Bestman, *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Études littéraires », 1981, p. 67-84 ; voir sur les traditions contradictoires l'analyse du personnage de Collé Ardo dans le dernier long métrage, *Moolaadé* : Valérie Berty, *Sembène Ousmane (1923-2007)…*, *op. cit*., p. 165 et suiv.

[135] David Murphy, *Sembène : imagining alternatives in film and fiction*, *op. cit*., p. 134.

Seh-Dong-Hong-Beh, à l'impératrice d'Éthiopie Zewditou Ire, pour constater que de nombreuses héroïnes mythiques et de nombreuses femmes historiques mythifiées peuplaient déjà la culture populaire de l'Afrique subsaharienne[136]. Ce qui semble encore manquer à l'époque où Sembène commence à écrire, c'est plutôt une représentation exemplaire, mais aussi réaliste, de femmes ordinaires et contemporaines, un « héroïsme féminin au quotidien[137] ». C'est avec son troisième roman, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), que des femmes fortes et solidaires entre elles font leur entrée dans l'Histoire contemporaine. Sembène montre en effet le rôle essentiel qu'elles ont joué dans la grève déclarée le 10 octobre 1947 : elles travaillent à la place des hommes pour nourrir leurs familles, prennent la parole publiquement, participent aux affrontements et organisent une marche entre Thiès et Dakar[138]. Par ailleurs, le roman s'écarte du topos de la mère en présentant une galerie de personnages féminins très hétérogènes et tout à fait inédits dans la littérature africaine francophone. À cet égard, Penda est le personnage le plus remarquable car, bien qu'elle soit désignée comme « femme de mauvaise vie » dans la liste des personnages (*BBD*, p. 10) et qu'elle soit traitée de « *piting* » (« putain ») par d'autres femmes (*BBD*, p. 243), elle est présentée par le narrateur comme un modèle positif d'indépendance[139] : elle sera la promotrice de la marche de Thiès à Dakar, qu'elle conduira avec un ceinturon militaire, qui n'est pas sans rappeler les Amazones ouest-africaines, et tombera sous le feu des tirailleurs. Le personnage marginal et socialement dysfonctionnel de la prostituée incarne la voix de la révolte :

> Ce fut Penda qui prit la parole, d'abord hésitante puis de plus en plus assurée :
> — Je parle au nom de toutes les femmes, mais je ne suis que leur porte-parole. Pour nous cette grève, c'est la possibilité d'une vie meilleure. Hier nous riions ensemble, aujourd'hui nous pleurons avec nos enfants devant nos marmites où rien ne bouillonne.

[136] Sur le processus de mythification de femmes africaines réelles, voir les travaux d'Elara Bertho sur Nehanda Nyakasikana et Sarraounia : Elara Bertho, *Sorcières, tyrans, héros : mémoires postcoloniales de résistants*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies » 2019, 518 p. Pour un panorama sur les héroïnes africaines, historiques et légendaires, voir Jacqueline Sorel et Simone Pierron-Gomis, *Femme de l'ombre et grandes royales : dans la mémoire du continent africain*, préface de Fatou Sow, Paris, Présence Africaine, 2004, 278 p.
[137] L'expression est de Sembène et l'idée est analysée dans l'article suivant : Ekpe Komlavi Pomevor, « Sembène Ousmane ou l'héroïsme féminin au quotidien », *Annales Æquatoria*, n° 29, 2008, p. 365-379.
[138] Voir Renée Linkhorn, « L'Afrique de demain : femmes en marche dans l'œuvre de Sembène Ousmane », *Modern Language Studies*, Vol. 16, n° 3, 1986, p. 73.
[139] « Dès sa plus tendre enfance, elle avait donné des preuves d'une indépendance qui n'avait cessé de croître avec l'âge. Jeune fille, elle semblait haïr les hommes et avait repoussé tous ceux qui étaient venus la demander en mariage » (*BBD*, p. 237). Pour une analyse approfondie de ce personnage, voir Ramonu Sanusi, « The metamorphosis of female personae in Sembène Ousmane's *Les Bouts de bois de Dieu* », *Dalhousie French Studies*, n° 78, 2007, p. 134-135 ; David Murphy, *Sembène : imagining alternatives in film and fiction*, *op. cit.*, p. 148-149 ; Bouba Mohammedi-Tabti, *Sembène Ousmane, « Les Bouts de bois de Dieu »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Entre les lignes : littératures Sud », 2014, p. 77-79.

> Nous nous devons de garder la tête haute et ne pas céder. Et demain nous allons marcher jusqu'à N'Dakarou.
>
> Un murmure d'étonnement, de curiosité, de réprobation couvrit un instant la voix de Penda, mais elle reprit plus fort :
>
> — Oui, nous irons jusqu'à N'Dakarou entendre ce que les toubabs ont à dire, et ils verront si nous sommes des concubines ! Hommes, laissez vos épouses venir avec nous ! Seules resteront à la maison celles qui sont enceintes ou qui allaitent et les vieilles femmes.
>
> On applaudit, on cria, mais il y eut aussi des protestations (*BBD*, p. 312-313).

Porte-parole des femmes et voix de la révolte en situation interne, Penda est aussi la porte-parole de l'auteur en situation externe, car elle livre le message fondamental de Sembène, pour qui l'émancipation féminine coïncide avec l'évolution plus large de la société africaine[140].

Au cours du roman, les différents groupes de femmes parviennent à s'affirmer à travers une série de prises de conscience individuelles et collectives, le but de Sembène n'étant pas seulement de représenter la condition de la femme, mais d'indiquer par la même occasion un nouveau statut, non subalterne, que la femme devra occuper au sein de la société africaine à venir[141]. Cet écart que la fiction accomplit en regard de la réalité pousse Wole Soyinka à comparer *Les Bouts de bois de Dieu* à l'épopée :

> C'est une œuvre qui dépasse la simple narration grâce à sa description méticuleuse de la force et de la faiblesse humaines, de l'héroïsme et de la solidarité communautaire, et qui atteint des niveaux épiques. Comme dans toute bonne épopée, l'humanité est recréée. La communauté sociale acquiert des dimensions archétypales et les héros deviennent des divinités. Même Penda, la prostituée, s'élève au rang des dieux[142].

S'il est vrai que Sembène s'écarte de la représentation fidèle de la réalité factuelle et contemporaine, il nous semble exagéré de parler d'archétypes ou de divinisation des personnages. Influencé par l'esthétique du réalisme socialiste, le romancier sénégalais inscrit souvent à l'intérieur de ses fictions des modèles vraisemblables ou du moins potentiels du progrès[143]. Aussi, certains personnages qui n'interviennent que de manière très marginale

---

[140] Voir pour l'œuvre littéraire : Jarmila Ortova, « Les femmes dans l'œuvre littéraire d'Ousmane Sembène », *art. cit.*, p. 70-77.

[141] Voir Nouréini Tidjani-Serpos, « Roman et société : la femme africaine comme personnage des *Bouts de bois de Dieu* », *Présence Africaine*, n° 108, 1978, p. 133 et suiv.

[142] Nous traduisons : « [God's Bits of Wood] *is a work which reaches beyond mere narrative in its meticulous delineation of human strengths and weaknesses, heroism and communal solidarity, and it attains epic levels. As with all good epic, humanity is recreated. The social community acquires archetypal dimensions and heroes become deities. Even Penda the prostitute is apotheosized* », Wole Soyinka, *Myth, literature, and the african world*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Canto », 1995 [1976], p. 120.

[143] À partir des années 1930, en littérature, le réalisme socialiste ne se définit pas seulement comme une représentation fidèle du présent, mais comme une littérature *tendancieuse*, c'est-à-dire qui « montre une tendance » de développement. Voir à ce sujet Marc Angenot, *La Critique au service de la révolution*, Louvain-Paris, Peeters-Vrin, coll. « Accent », 2000, p. 217 et suiv.

dans l'intrigue, le plus souvent de petites filles comme la jeune Ad'jibid'ji dans *Les Bouts de bois de Dieu* ou la nouveau-née éponyme de *Véhi-Ciosane* (1965), incarnent un message d'espérance qui se projette au-delà du présent, dans un avenir meilleur, et au-delà du roman, dans un prolongement potentiel de la fiction[144]. En d'autres termes, chez Sembène, le roman réaliste, et même historique, accueille une part d'utopie. Or c'est précisément cette part d'utopie qui oblige à relativiser le « féminisme sembénien », dont parlent trop souvent les critiques, et à rejoindre les thèses plus nuancées de David Murphy et de Françoise Pfaff. Le premier souligne que le romancier sénégalais s'avère plutôt réticent au sujet du féminisme occidental et qu'il appréhende la question de l'émancipation de la femme dans une perspective avant tout marxiste, qui s'intéresse donc moins aux rapports entre les genres qu'à la structure de la société[145]. En se concentrant sur l'œuvre cinématographique, la seconde montre également que Sembène utilise « ses personnages féminins — opprimés parmi les opprimés — plutôt pour dénoncer, en tant qu'activiste marxiste, les iniquités de systèmes féodaux, coloniaux et néocoloniaux, intrinsèquement patriarcaux. Ces personnages de femmes sont donc à l'épicentre de sa dialectique idéologique révolutionnaire[146] ». Au demeurant, en parlant de la polygamie dans un entretien de 1976, Sembène a été explicite à ce sujet : « [L]a solution, nous ne la trouvons pas dans la conception de la famille en Occident car cette famille ne produit qu'une déchéance de l'individu. En fait le problème ne doit pas se poser en termes de sexes mais en termes de classes[147] ». Bien entendu, il ne s'agit pas de minimiser un intérêt sincère que Sembène pouvait avoir pour la condition de la femme, mais de saisir que les femmes, en tant qu'« opprimées parmi les opprimés », constituent un prisme privilégié qui met au jour les problèmes internes de la société africaine, qui ne se limitent pas à l'esclavage et à la colonisation, unanimement dénoncés par les autres écrivains de l'époque. En ce sens, il n'est pas anodin que la condition féminine devienne un thème central de ses œuvres à partir des *Bouts de bois de Dieu* (1960) et surtout à partir du recueil de nouvelles *Voltaïque* (1962), c'est-à-dire après les indépendances. Cet événement historique impose pour Sembène de centrer le débat sur l'Afrique même :

[144] Sur la dimension symbolique d'Ad'jibid'ji, voir Ismaïla Diagne, *Lire et relire Ousmane Sembène*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 187 et suiv. ; Bouba Mohammedi-Tabti, *Sembène Ousmane, « Les Bouts de bois de Dieu »*, *op. cit*., p. 74-76.
[145] Voir David Murphy, *Sembène : imagining alternatives in film and fiction*, *op. cit*., p. 126.
[146] Françoise Pfaff, « Les femmes africaines dans les films de Sembène », *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 160.
[147] Ousmane Sembène, « Ousmane Sembène : "Le cinéaste, de nos jours, peut remplacer le conteur traditionnel…" », propos recueillis par Nouredine Ghali, *Cinéma*, n° 208, 1976, p. 89.

> Mais l'Afrique n'est pas aussi seulement l'Afrique de nos grands-pères, l'Afrique de nos rêves. Si c'est ça l'engagement, alors je suis engagé. Je continuerai à écrire tant que ces choses ne changeront pas. Maintenant en 1981, 20 ans après notre indépendance, on peut dire que ça a radicalement changé. L'Europe est la périphérie de l'Afrique ; je dis que l'Afrique est le centre du monde. Je ne me détermine plus en fonction de l'Europe. Et je dis qu'il y a un tournant dans mes œuvres[148].

Dès lors, critiquer les traditions de la polygamie, du mariage arrangé, de la dot et de l'excision ou dénoncer les pratiques déviantes de l'inceste et de la maltraitance signifie s'attaquer à cette représentation irénique de l'Afrique traditionnelle que donnaient la plupart des écrivains de la Négritude.

1.2. La paratopie féminine

On comprend à quel point le « thème » de la femme intervient dans le positionnement de Sembène. En plus d'être les oubliées de la littérature africaine francophone de son époque, les femmes permettent de produire un questionnement original, voire inédit, qui constitue le véritable « tournant » de ses œuvres. Néanmoins, dans une démarche d'analyse du discours, nous pouvons pousser plus loin la réflexion en considérant que son traitement du thème de la femme contribue au positionnement de Sembène dans la mesure où il reflète au sein de l'œuvre le rôle que l'œuvre elle-même est censée occuper dans le champ littéraire ou dans la société : le thème contribue, en d'autres termes, à façonner la paratopie de l'auteur. Selon la théorie développée par Dominique Maingueneau, « l'œuvre n'émerge qu'à travers l'élaboration d'une paratopie[149] » : cela signifie que le créateur doit investir le champ littéraire et organiser son existence d'une manière singulière afin que son œuvre puisse advenir, et, en même temps, que son œuvre doit construire à l'intérieur de son propre développement une énonciation qui permet d'investir le champ de cette manière singulière. La paratopie concernant simultanément « la vie et l'œuvre », Maingueneau propose de reconnaître au sein des textes des éléments qui « participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde[150] » et qu'il appelle « embrayeurs paratopiques » en ce qu'ils superposent et mettent en contact, dans l'œuvre, la sphère discursive et la sphère extradiscursive. Touchant l'identité, l'espace, le temps ou la langue, les embrayeurs paratopiques peuvent prendre des formes très variées, mais c'est sans doute dans les personnages que nous avons l'un des embrayages les plus

[148] « Comme un aveugle qui retrouve la vue », propos recueillis par Mohamadou Kane, Nabil Haïdar et Amadou Lamine Sall, *Le Soleil*, dossier « Arts & Lettres », 10 juillet 1981, p. 5.
[149] Dominique Maingueneau, *Trouver sa place*…, *op. cit*., p. 31.
[150] *Ibid*., p. 29.

féconds pour une fiction romanesque. Les personnages paratopiques peuvent être aussi bien des individus que des groupes, placés tantôt à la limite supérieure de la société (le roi, l'aristocratie…) tantôt à la limite inférieure (le paria, les nomades…). Il s'agit en tout cas de « personnages dont l'appartenance à la société est problématique[151] » : ils donnent corps au statut problématique du créateur tantôt au sein du champ, puisque sa place doit être conquise ou est menacée, tantôt au sein de la société, puisque le discours littéraire, en tant que « discours constituant », est à la fois en surplomb et dans la marge des discours ordinaires[152].

Dans ses travaux sur l'embrayage paratopique, Maingueneau analyse en particulier deux personnages de femmes : le premier est celui d'Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* (1831), qui, en tant que femme, danseuse et bohème dépourvue de famille, appartient aux exclus de l'ordre social, mais c'est bien en raison de cette position marginale qu'elle « a le pouvoir d'éveiller à l'Idéal », pouvoir qu'Hugo s'attribue par l'œuvre[153]. Bien que ce soit sur un plan plus matérialiste, la fonction qu'occupe Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* se rapproche de celle qu'occupe Penda dans *Les Bouts de bois de Dieu* : plutôt qu'une simple exclue de l'ordre social, la « *piting* » s'avère en réalité une femme indépendante qui, émancipée de toute tutelle patriarcale, n'est pas soumise aux contraintes sociales qui pèsent sur les autres femmes. Parce qu'elle est socialement dysfonctionnelle, la « *piting* » peut dénoncer et corriger les dysfonctionnements de la société actuelle en se battant pour une société meilleure : l'objectif social de Penda dans la fiction correspond à l'objectif social que se fixe Sembène à l'extérieur de l'œuvre, mais aussi par l'œuvre, justement parce qu'il montre l'exemple de Penda et des autres femmes des *Bouts de bois de Dieu*, roman qui est lui-même écrit par un écrivain autodidacte et par conséquent « illégitime », du moins en apparence, dans ce champ africain et antillais peuplé principalement d'auteurs avec un parcours académique avancé.

L'autre cas examiné par Maingueneau est celui de *Madame Bovary*, où Flaubert « noue la paratopie romantique de la femme avec le parasitisme inhérent à l'entreprise créatrice[154] » dans le cadre d'un champ littéraire affranchi du champ du pouvoir. Au-delà de cette similitude socio-économique, l'analogie entre le personnage féminin et son auteur concerne la fabulation, car comme Flaubert écrit une fiction réaliste inspirée d'un fait divers,

[151] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit*., p. 174.
[152] Au sujet des « discours constituants », voir Frédéric Cossutta et Dominique Maingueneau, « L'analyse des discours constituants », *art. cit.*, p. 112-125. Voir sur le discours littéraire en tant que discours constituant : Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 45 et suiv.
[153] Voir Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit*., p. 176-177.
[154] *Ibid*., p. 180.

Emma s'abandonne souvent à des rêveries qu'elle confond avec la réalité ; d'un point de vue stylistique, c'est le discours indirect libre qui, superposant la voix du narrateur et du personnage, renforce l'embrayage paratopique d'Emma et rapproche la sphère discursive de la sphère extradiscursive[155]. Bien entendu, chez Sembène, pour qui l'art et la littérature n'ont rien de gratuit, l'embrayage entre l'auteur et ses personnages féminins ne repose pas sur le parasitisme du premier et les manies dépensières des seconds, mais sur leur besoin commun de contester l'ordre établi. Toutefois, par-delà cet aspect idéologique, chez Sembène comme chez Flaubert, l'embrayage paratopique est renforcé stylistiquement par différents procédés qui, donnant la parole aux femmes, rapprochent l'activité énonciative de l'auteur et l'activité énonciative des personnages féminins. Nous avons vu que *Les Bouts de bois de Dieu* intègre dans la prose deux textes en vers, le chant de Maïmouna qui raconte « La Légende de Goumba N'Diaye » et le chant des femmes de Thiès en marche pour Dakar : par l'effet de la mise en abyme, ces personnages deviennent à leur tour des autrices et, par conséquent, des doubles de l'auteur réel. Ce dédoublement est par ailleurs accru par le fait que chez Sembène — comme nous avons eu l'occasion de le dire en parlant de « l'intégration diégétique » des poèmes — il n'y a guère de décalage entre l'univers idéologique du récit romanesque et celui des textes en vers mis en abyme.

La nouvelle « Lettres de France », recueillie dans *Voltaïque* (1962), est la seule fiction autodiégétique de Sembène : en raison du dispositif épistolaire, Nafi est en même temps la protagoniste et la narratrice de la nouvelle. La particularité de ce texte dans l'histoire de la littérature africaine francophone, c'est que, s'il est vrai qu'il y avait déjà eu quelques textes avec des protagonistes féminins (certains contes de Birago Diop et les romans d'Abdoulaye Sadji, par exemple), c'est la première fois, à notre connaissance, que la narration est prise en charge directement et uniquement par une femme, quand bien même fictionnelle, sans la médiation d'un narrateur « masculin »[156]. Au demeurant, la nouvelle restera un *unicum* de la littérature africaine francophone jusqu'à la fin des années 1970, quand le dispositif narratif épistolaire sera repris par Mariama Bâ dans *Une si longue lettre* (1979) : il est vrai, en effet, que d'autres femmes avaient commencé à publier au milieu de cette décennie, mais la narration était toujours confiée à des narrateurs externes omniscients,

[155] *Ibid*., p. 181.
[156] Il est bien sûr difficile d'établir le genre d'un narrateur, ou du moins d'un narrateur externe omniscient, puisqu'il s'agit d'une instance abstraite qui n'intervient pas dans la diégèse : son genre serait donc neutre. Néanmoins, le genre de l'auteur et certaines habitudes littéraires et linguistiques font en sorte que, dans l'esprit du lecteur, le neutre soit davantage associé au masculin qu'au féminin.

qui étaient donc dépourvus de caractères sexués. Dans « Lettres de France », Sembène s'efface donc derrière la parole imaginaire d'une jeune femme, mariée de force par son père à un vieil homme sénégalais installé à Marseille : elle confie son chagrin et sa déception à une amie restée au pays. L'exploration psychologique du personnage reste, toutefois, assez limitée : en effet, bien qu'il mentionne les difficultés de la condition de protagoniste, le texte se concentre surtout sur le portrait physique et moral de l'époux septuagénaire. Vivant en Europe depuis longtemps, le mari a été assimilé et son corps est maintenant incapable de digérer le piment, typique de la nourriture africaine : « Tout est fade. Il faut toujours relever les aliments. Mon « mari », lui, il a perdu la saveur du piment, son vieil estomac ne le supporte plus » (*V.*, p. 79). Le vieil homme passe ses après-midis à tenter de vendre sans grand succès des noix de kola, produit typique d'Afrique de l'Ouest, aux Européens, qu'il continue de nommer « les Blancs », bien qu'il soit lui-même assimilé :

> Comme travail, il chôme. Voilà cinq ans. Tous les après-midi, il fait un tour à toutes les compagnies de navigation. Il vend de la kola… en gros, demi-gros et au détail. Il ne part jamais sans son bocal rempli de noix. L'autre jour, il m'a dit : « Les Blancs commencent à connaître les bienfaits de la noix de kola » (V., p. 80).

Le mari n'est pas toujours seul, et il arrive que d'autres vieillards se rendent chez lui pour ressasser le passé :

> Parfois des vieux de sa génération viennent lui tenir compagnie. Alors de concert, ils palabrent. Ils parlent de choses inconnues à ma génération. Ils évoquent leur passé. C'est la faillite d'une politique, d'un monde : des anciens qui d'une résistance passive avaient accepté la domination de l'Étranger. C'est cette presque totale soumission nourrie de la prometteuse facilité éternelle et future. Mon cœur dans tout ceci s'ulcère et à juste titre (*V*, p. 80-81).

Malgré quelques remarques sur la lubricité du mari, l'hostilité que ressent Nafi dépend moins de l'écart entre les genres, que de l'écart générationnel : c'est en cela que se réalise l'embrayage paratopique entre la situation que vit la protagoniste dans son ménage et la situation que vit l'auteur dans le champ littéraire. Nafi symbolise, en effet, une nouvelle génération, authentiquement africaine, qui se soucie du présent en se tournant vers l'avenir et qui ne peut pas supporter les thèmes nostalgiques qu'évoquent son mari et les autres hommes de sa génération : « Et ce temps présent, chargé de mutation géographique et mentale, les dépasse. Ils ne peuvent plus rentrer au pays… Ils y seront encore des étrangers. Ils conservent des faits de jadis et en font une cuisine, un aliment du présent » (*V.*, p. 88). De son côté, Sembène appartient à cette nouvelle génération d'écrivains authentiquement africains qui se différencient de la génération de la Négritude, qu'ils considèrent comme une idéologie compromise avec l'Occident, prônant des valeurs inactuelles et politiquement

défaillantes. Par ailleurs, le mari comme la Négritude tentent de nier le dépassement de leur génération : dans la nouvelle, Nafi a été envoyée en France car le promis avait envoyé une photo prise cinquante ans auparavant ; à l'extérieur de la nouvelle, pendant les années 1960, Senghor continue de se considérer comme un « militant de la Négritude[157] », alors que le mouvement s'est imposé dans le champ littéraire en perdant la veine révolutionnaire qu'il avait pendant l'entre-deux-guerres.

En dépit des analogies que l'on peut établir, il ne s'agit pas de proposer une « interprétation figurale » des différents éléments du texte, mais de considérer que « la vie et l'œuvre » sont prises dans une sorte de circularité : l'auteur se positionne parce qu'il met en scène des personnages qui, dans l'œuvre, occupent une place problématique dans la société, qui renvoie à la place problématique de l'auteur dans le champ, de sorte que le discursif et l'extradiscursif se légitiment mutuellement. Dès lors, si dans « Lettres de France » Sembène s'efface derrière la parole d'une femme, c'est parce que la parole de Nafi légitimera en retour la parole de son auteur. Aussi faut-il considérer que les analogies ont des limites dans la mesure où l'action du personnage peut différer de l'action de l'auteur dont la réalisation est dans l'écriture même de la première : à travers ses lettres, Nafi se dit résignée (« [J]e ne me rebelle même pas », « Je souffre de ne pas être malade… » : *V.*, p. 81) et ne veut en aucun cas que d'autres, et notamment ses parents, soient à connaissance du contenu de ses lettres privées, tandis que la rébellion de Sembène consiste justement à publier — au sens premier de « faire connaître » — le contenu de la nouvelle.

De manière analogue, dans la nouvelle « La Noire de… », la révolte de Diouana s'accomplit dans le suicide qui la soustrait enfin à l'esclavage domestique auquel elle était soumise à Antibes, tandis que la révolte de Sembène consiste à dénoncer ces formes d'exploitation néocoloniale, à expliquer leur fonctionnement et à réintégrer dans une communauté imaginaire ceux qui en ont été victimes : c'est là le sens du poème « Nostalgie » placé en épilogue de la nouvelle[158]. Néanmoins, cet écart entre l'action du personnage et

[157] Voir par exemple le discours « Sorbonne et négritude » prononcé le 21 avril 1960 (*L1*, p. 318) ou encore l'allocution « Fonction et signification du Premier Festival mondial des Arts nègres », prononcée au *Colloque sur les Arts nègres dans la vie du peuple* le 30 mars 1966 (*L3*, p. 58), et la conférence « Qu'est-ce que la Négritude ? », prononcée la même à l'Université de Montréal (*L3*, p. 100).

[158] Voir Rachel Langford, « Black and White in black and white. Identity and cinematography in Ousmane Sembène's *La Noire de…/Black girl* (1966) », *Studies in french cinéma*, Vol. 1, 2017, p. 16 et suiv. ; Valérie Berty, *Sembène Ousmane (1923-2007)…*, *op. cit.*, p. 167 ; Doyle Calhoun, « (Im)possible inscriptions […] », *art. cit.*, p. 105 et suiv. Voir à propos de « l'esclavage domestique » : Dominic Thomas, *Black France : colonialism, immigration, and transnationalism*, Bloomington (IN), Indiana University Press, coll. « African expressive cultures », 2007, p. 125 et suiv.

l'action de l'auteur s'explique aussi par le fait que, comme le souligne Maingueneau, « l'embrayage paratopique ne s'opère pas nécessairement à travers un personnage unique » et qu'il « ne peut être rapporté à un élément appréhendé isolément mais au réseau de relations dans lequel il entre[159] » : dans *Madame Bovary*, à côté de la protagoniste, Flaubert intègre un autre personnage paratopique, le marchand Lheureux, qui comme le romancier est à la fois l'auteur, le spectateur et le bénéficiaire de la ruine d'Emma. Dans « La Noire de… », l'embrayage paratopique s'opère aussi grâce au personnage du cousin Tive Corréa : natif de Casamance, ancien marin dans le sud de la France, avec une expérience traumatique de la guerre, il revient au Sénégal après vingt ans d'absence « telle une épave » (*V.*, p. 171), et il est décrit à travers le point de vue interne de Diouana et de Monsieur comme « un loqueteux avec des habits graisseux, puant le vin de palme » (*V.*, p. 172). Ce personnage marginal est pourtant le seul à prophétiser les malheurs de Diouana et à énoncer une vérité générale particulièrement poétique :

> Quel est le jeune Africain qui n'ambitionne pas d'aller en France ? Hélas ! les jeunes confondent vivre en France, et être domestique en France. Nos villages sont voisins en haute Casamance… Là-bas, on ne dit pas comme « chez vous », que c'est la clarté qui attire le papillon, mais le contraire ; chez moi, en Casamance, on dit que c'est l'obscurité qui chasse le papillon (*V.*, p. 172-173).

Comme l'auteur de la nouvelle, Tive Corréa est donc à connaissance de l'avenir tragique qui attend la protagoniste et arrive à faire le lien entre la tradition africaine et le monde contemporain en décrivant le contexte néocolonial à travers une expression proverbiale. Ici, l'embrayage paratopique semble d'autant plus explicite qu'il existe des correspondances biographiques entre le personnage et l'auteur : les deux sont originaires de Casamance ; le premier a été marin à Toulon, le second a été docker à Marseille ; les deux ont servi pendant la guerre ; le premier est rentré au Sénégal après vingt ans, le second après douze ans. De telles correspondances biographiques, qui ne sont d'ailleurs pas systématiques, importent moins, toutefois, que l'analogie entre la fonction diégétique du personnage et le statut social de l'écrivain : paria et clairvoyant, Tive Corréa ressemble à Sembène qui, après avoir connu et rejeté l'Occident, peine à faire entendre son message en Afrique.

Contrairement à la plupart des écrivains africains francophones de son époque, Sembène, assez tôt dans sa carrière littéraire, semble donner une voix aux femmes du Tiers-monde, ces figures doublement exclues du discours social – et du discours littéraire – que

[159] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, p. 181.

Spivak appelle « les subalternes »[160] : en retour, la condition subalterne des femmes dont il parle dans ses œuvres semble concrétiser la position doublement marginale de Sembène dans le champ littéraire, en position dominée en tant qu'écrivain africain vis-à-vis du centre parisien, mais en position dominée aussi en tant qu'écrivain marxiste autodidacte vis-à-vis de la Négritude. Sans nier que Sembène ait peut-être pu jouer un rôle effectif dans l'évolution du discours social sur les femmes en Afrique et qu'il ait été une transition nécessaire entre les premières générations d'écrivains hommes et les générations successives d'écrivaines, le romancier et cinéaste sénégalais *semble* donner une voix aux femmes et que leur subalternité *semble* concrétiser sa position dans le champ.

Dans une démarche analytique, il ne faudrait donc pas négliger la part de fiction, voire le double leurre, qu'implique sa stratégie de positionnement. D'une part, il est évident que la voix que Sembène donne aux femmes est fictionnelle et qu'elle n'est finalement rien d'autre que la sienne : cela implique nécessairement que seules les revendications féminines qui convergent avec ses revendications marxistes pourront être intégrées dans ses œuvres et, par conséquent, que celles-ci ne peuvent pas être considérées comme des porte-paroles ou des laboratoires du féminisme africain[161]. De l'autre, c'est bien le fait de parler des subalternes qui lui permet de conserver, discursivement, cette image d'auteur doublement marginal, nécessaire pour maintenir son éthos d'auteur engagé, populaire et contestataire, alors que sa position objective dans le champ change et devient de plus en plus centrale. Le cas le plus emblématique de ce fonctionnement en apparence paradoxal du positionnement sembénien est celui de son dernier long métrage, *Moolaadé* (2004). Comme nous avons eu l'occasion de le démontrer avec Mbaye Diouf, en dénonçant l'excision et en mettant en scène une protagoniste forte qui s'érige contre les tenants de la tradition, Sembène apparaît discursivement comme un cinéaste contestataire ; néanmoins, si l'on considère en amont les financements reçus par les gouvernements africains qui, depuis une décennie, avaient entamé une politique contre cette pratique, par le gouvernement français et par les nombreuses ONG, ou encore l'accueil qui a été réservé à ce film en termes de prix, de critique et de distribution, force est de constater que la contestation de l'excision de la part du cinéaste s'insère, en

[160] Voir notamment Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* [1985], trad. de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 109 p.

[161] Spivak retrace l'emploi du mot « subalterne » depuis Gramsci et insiste bien sur le fait qu'il ne faut pas confondre la condition de subalterne et celle d'opprimé, notamment à partir d'une comparaison avec la classe ouvrière : *ibid*., p. 107. Il nous semble par conséquent qu'il faudrait nuancer davantage le « féminisme sembénien » dont parle la critique : voir Michael Janis, « Remembering Sembène : the grandfather of african feminism », *CLA Journal*, Vol. 51, n° 3, 2008, p. 248-264.

réalité, dans une propagande (au sens neutre du terme) qui, à son tour, bénéficie aussi bien de l'éthos contestataire de Sembène que de son statut vénérable d'« aîné des anciens »[162].

2. L'embrayage situationnel, ou le mode d'emploi du roman

Bien que, comme nous l'avons vu pour le personnage de Tive Corréa, l'embrayage paratopique puisse être plus ou moins explicite, il repose toujours sur une sorte de transfiguration du créateur : la paratopie ne dit pas la localité paradoxale du créateur, mais la montre dans et par l'œuvre. Dès lors, son identification dépend d'un travail herméneutique que ne peut accomplir qu'un lecteur, idéal ou factuel, disposant d'une conception articulée du discours littéraire, mais ce n'est pas le cas du public africain et populaire que vise Sembène. Aussi la paratopie pourrait-elle suffire à positionner un écrivain qui associerait à l'espace canonique de l'œuvre des productions paratextuelles dans lesquelles il peut définir son esthétique ou bien des textes de type autobiographique qui, à la frontière de l'espace canonique et de l'espace associé, lui permettent de thématiser son existence sociale[163] : encore une fois, ce n'est pas le cas de Sembène, qui d'une part a rarement l'occasion de prendre la parole en public en raison de la position marginale qu'il occupe dans le champ littéraire et qui, de l'autre, choisit de s'inscrire dans la tradition du roman réaliste, dont le dispositif diégétique repose sur un narrateur externe enregistrant la réalité sociale plutôt que sur un narrateur autodiégétique avec une appréhension, peut-être juste mais toujours subjective, des phénomènes sociaux.

En dépit de ces exclusions ou interdits, Sembène ne ressent pas moins le besoin de s'expliquer sur son œuvre, de s'exprimer sur sa condition d'écrivain et, ainsi, de fournir à son lecteur les instruments qui lui permettent de comprendre la fonction de ses œuvres. Cette sorte de narcissisme auctorial n'est pas tout à fait incompatible avec le dispositif réaliste de Sembène dans la mesure où, comme l'affirme Dominique Maingueneau, dans un contexte d'autonomisation du champ littéraire à l'égard du champ du pouvoir et donc d'émancipation des normes qui s'imposent à l'écrivain, s'instaure « un régime *problématique*, dans lequel il faut sans cesse légitimer sa démarche créatrice[164] ». Dans un tel état du champ et dans les

[162] Voir Edoardo Cagnan et Mbaye Diouf, « Ousmane Sembène : un paradoxe postcolonial du cinéma africain ? », *Présence Francophone*, n° 95, « Diffusion des cinémas d'Afrique et du levant » (Françoise Naudillon, dir.), 2020, p. 139-151.
[163] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 110 et suiv.
[164] *Ibid*., p. 115.

conditions particulières de Sembène, la légitimation de l'œuvre littéraire ne peut pas se faire uniquement à l'extérieur de celle-ci : c'est en son sein que l'œuvre littéraire doit mettre en place les « conditions de légitimation de son propre dire[165] ».

Nous proposons d'appeler *embrayeurs situationnels* ces séquences textuelles qui, tout en fonctionnant au sein de la scène d'énonciation (discursive), renvoient à la situation d'énonciation (extradiscursive) de manière à recréer au sein de l'œuvre une image de l'auteur réel et, éventuellement, de son contexte social[166]. S'il est vrai que l'embrayage paratopique et l'embrayage situationnel peuvent fonctionner conjointement et se recouper à plus d'un titre, ils se différencient néanmoins aussi bien en termes de fonction qu'en termes d'objet. Les embrayeurs situationnels ne montrent pas la situation du créateur, mais ils la disent : ils sont plus explicites, car leur but est que le public reconnaisse précisément l'auteur et son œuvre dans l'espace social. De plus, tandis que les frontières des embrayeurs paratopiques sont floues en ce qu'ils impliquent les personnages, l'espace, le temps ou les langues, les embrayeurs situationnels sont des procédés communicationnels qui correspondent à des portions de texte dont l'étendue peut être variable. À titre d'exemple, nous avons signalé, dans la première partie de notre travail, à propos de l'intervention de Sembène au Congrès de Tachkent, l'emploi surprenant du mot « conférencier », qui est censé désigner les romanciers, poètes, journalistes et intellectuels africains progressistes, et l'avons considéré comme un embrayeur situationnel en ce qu'il renvoie directement à l'énonciateur, qui est en train de prononcer une conférence : dans ce discours où le jeune romancier sénégalais semble si effacé, l'emploi de ce mot permet de parler de lui sans dire *je*. Comme nous le verrons en examinant le corpus romanesque, l'embrayage situationnel peut dépasser l'unité lexicale et concerner des séquences textuelles plus amples : le principe reste néanmoins le même, à savoir que la diégèse romanesque renvoie à l'écriture même du roman. Au demeurant, cette réflexivité n'est pas propre à Sembène : la « mise en théâtre de l'écriture » est, selon Bernard Mouralis, représentative de certains écrivains africains qui ne peuvent guère produire un

[165] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, p. 122.

[166] Dans une perspective qui n'est pas tout à fait la nôtre, Maurice Couturier propose une définition de la « figure d'auteur » qui a le mérite d'associer la création et la réception de l'œuvre : « Dans cette optique, l'auteur et le lecteur ne sont pas rejetés hors du texte puisque, malgré la distance qui les sépare, ils appartiennent tous les deux au même système. C'est, notamment, à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte) que cet échange peut se produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux », Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 22.

discours sur la littérature[167] ; à travers l'image du miroir, Lydie Moudileno étudie les procédés de réflexivités des écrivains martiniquais et guadeloupéens depuis les années 1980, dont la production littéraire semble intimement associée à une reconstitution de l'histoire antillaise, à la définition de la place de la modernité et au façonnement d'un public[168].

Au sein des œuvres sembéniennes, il est possible de reconnaître trois fonctions de l'embrayage situationnel, qui semblent s'appuyer chacune sur un procédé spécifique, bien qu'elles convergent dans la configuration d'un même positionnement auctorial[169]. La première fonction consiste à énoncer un projet esthétique et repose essentiellement sur l'articulation entre la mise en abyme et les séquences métalittéraires que la présence d'une œuvre dans l'œuvre déclenche. La deuxième fonction consiste à orienter la réception par le biais de la métalepse, en ce que l'interférence entre la fiction et le réel implique simultanément l'auteur et le lecteur non pas en tant que pôles de la communication littéraire, mais en tant qu'êtres du monde. La dernière fonction consiste à s'exprimer sur les conditions matérielles dans lesquelles s'élabore l'œuvre, voire la littérature en général, et repose sur la mise en récit du milieu littéraire.

2.1. Les mises en abyme : définir une poétique

János Riesz a été l'un des premiers à souligner que *Le Docker noir* enchevêtre deux thèmes : l'un est celui, bien connu et largement commenté, de la condition sociale des dockers africains à Marseille, l'autre est celui « de la responsabilité et des tâches d'un écrivain "engagé"[170] ». L'engagement ne peut pas se limiter au contenu et au style de la prose, celle-ci devant définir les conditions de cet engagement : ainsi, selon Romuald Fonkoua, « *Le Docker noir* est un roman sur le roman, une œuvre sur la littérature[171] », qui représente en son sein un roman déjà achevé, *Le dernier voyage du négrier Sirius*, dont Ginette Tontisane s'est attribué la paternité, ainsi qu'un deuxième roman, potentiel, sur un

---

[167] Voir Bernard Mouralis, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex édition, 1984, p. 519.
[168] Voir Lydie Moudileno, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature : mise en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1997, 216 p.
[169] Nous avons élaboré la notion d'*embrayage situationnel* à partir de l'œuvre de Sembène et dans le but de l'analyser, mais pour l'heure nous ne souhaitons pas produire une théorie globale. Nous signalons par ailleurs qu'une version préliminaire de ce travail a fait l'objet d'un article : voir Edoardo Cagnan, « Ousmane Sembène, 1956-1966 : s'octroyer une place dans le champ littéraire », *Études littéraires africaines*, n° 49, 2020, p. 149 et suiv.
[170] János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine…*, *op. cit*., p. 226.
[171] Romuald Fonkoua, « Relire *Le Docker noir* de Sembène Ousmane : le *book-maker* ou la fabrique de la littérature », dans Anne Douaire-Banny (dir.), *Isthmes francophones : du texte aux chants du monde. Mélanges offerts à Beïda Chikki*, Paris, PUPS, coll. « Lettres francophones », 2012, p. 233.

médecin africain qui doit se confronter aux traditions africaines et en particulier à la sorcellerie[172]. Brouillage entre deux niveaux de fiction, la mise en abyme s'accompagne très souvent de séquences métalittéraires dont le but est essentiellement didactique : il s'agit pour Sembène de livrer au public visé, qui dans son cas est généralement dépourvu de recul théorique, les outils critiques permettant de comprendre le projet esthétique de l'œuvre et, partant, le positionnement de l'auteur. En raison de cette visée didactique, il n'est pas rare que ces séquences métalittéraires soient fort explicites, comme le montre cette séquence de discours direct où le syndicaliste Pipo donne des conseils, à la fois littéraires et politiques, au protagoniste :

> C'est contre ces cadences infernales que les anciens luttaient… la vie chère, la guerre d'Indochine… Et à cause de nous, leur lutte a avorté, ils n'ont pas eu satisfaction. Tu aspires à devenir un écrivain ? Tu n'en seras jamais un bon, tant que tu ne défendras pas une cause. Vois-tu, un écrivain doit aller de l'avant, voir les choses dans la réalité, ne point avoir peur de ses idées. Personne d'autre que nous ne saura nous défendre. Des milliers comme toi sont étouffés. Les scissionnistes nous divisent, tu ne verras pas un représentant syndical ici, si ce n'est la C.G.T. Il est bien dommage que tu ne voies pas plus loin que le bout de ta plume ! (*DN*, p. 149-150)

La conception de l'engagement littéraire est énoncée de manière simple et explicite dans cette séquence métalittéraire : cette simplicité du propos risque, néanmoins, de dissimuler la complexité de l'acte communicationnel dans son ensemble. Écrivain et docker, Diaw Falla apparaît comme un double de Sembène, mais cette analogie, souvent soulignée par la critique, entre le protagoniste et son auteur présente également des limites : point de départ, certes, elle ne constitue pas pour autant un repère stable tout au long du roman, mais s'accomplit progressivement grâce à un processus de maturation et de prise de conscience que les péripéties et les échanges imposent au personnage. Ainsi, ce n'est pas Diaw Falla qui énonce explicitement la poétique du roman qui l'accueille, mais le personnage secondaire de Pipo, qui affirme, sous forme de reproche, la nécessité d'un lien véritable entre la création

[172] Ce deuxième roman est au stade d'ébauche : « Dans son deuxième livre, il s'agissait d'un médecin africain. Il résolut de vivre avec lui ; il n'était plus seul, désormais. Les péripéties du roman se passaient dans le pays du mysticisme en Haute-Volta, entre Ouagadougou et Fadagourma. Il n'avait jamais mis les pieds dans ces endroits, et fit appel à Paul Sonko qui connaissait la région. Ce dernier, abattu par sa propre douleur, ne lui apportant pas ce qu'il désirait, il commanda une carte de l'Afrique et compléta sa documentation par un livre de médecine sur les maladies coloniales. L'idée était bonne ; avec une persévérance inlassable, s'y donnant à cœur joie, il ébauchait son œuvre » (*DN*, p. 134-135) ; « Diaw espérait finir son deuxième livre cet été. Ne trouvant plus d'embauche, il se consacra à ses notes. Pour la troisième fois, et la dernière, le médecin et le sorcier s'affrontèrent, moment dramatique » (*DN*, p. 159). Pour une analyse du « deuxième roman (en gestation) de Diaw Falla, voir Tal Sela, *Le roman africain francophone au tournant des indépendances (1950-1960) : la construction d'un nouvel ethos d'auteur*, Thèse de doctorat, sous la direction de Ruth Amossy et d'Anthony Mangeon, soutenue à l'Université de Strasbourg, le 11 septembre 2017, p. 130 et suiv.

littéraire et l'activisme syndical, ce dont fait certainement preuve *Le Docker noir*[173]. Dans cette séquence métalittéraire, nous assistons par conséquent à une diffraction entre le romancier fictionnel et le romancier réel, mais par l'effet de l'embrayage situationnel l'inaccomplissement thématisé du premier, sorte d'« apprenti-écrivain » pour reprendre une typologie de Lydie Moudileno[174], permet de percevoir l'accomplissement du second et constitue un gage de réussite de l'œuvre réelle. En d'autres termes, dire la quête littéraire que Diaw Falla doit encore réaliser pour écrire un roman engagé permet simultanément d'indiquer aux lecteurs le parti pris esthétique de Sembène : celui-ci voit, en effet, « plus loin que le bout de [s]a plume » dans la mesure où il situe ses réflexions sur l'écriture, le parcours et le rôle de l'écrivain « dans la réalité » des prolétaires noirs de Marseille et de leurs revendications syndicales[175].

L'embrayage situationnel ne s'applique pas uniquement à des propos sur la littérature, mais peut se manifester également quand le roman est confronté à d'autres formes artistiques. *L'Harmattan* nous fournit à cet égard des exemples particulièrement éclairants avec le personnage de Lèye et, dans une moindre mesure, le musicien Fousseynou. Lèye est poète, auteur d'une plaquette de poèmes intitulée *Garce d'Afrique*, dont le titre peut surprendre et ne manque pas de choquer dans un premier temps le personnage d'Aguemon :

> Je n'ai pas beaucoup lu – je le regrette. Mais j'ai ta plaquette : *Garce d'Afrique*. Comme nombre d'entre nous, en France, cela m'avait choqué. Oui ! Traiter notre patrie de prostituée est blessant… pour notre orgueil national. Mais en regardant les faits de plus près, avec ce référendum, je te donne raison. On dit ici : « Moudre le grain et le dévorer sur place n'est pas une habitude : c'est une époque… » (*H*, p. 143)

Bien qu'on ne connaisse pas exactement le contenu de ce recueil, on imagine que le titre feint d'insulter l'Afrique pour, en réalité, blâmer l'attitude de certains Africains qui maintiennent le continent et la plupart de la population dans une condition de servitude : il rappelle, en effet, le titre du premier roman de Benjamin Matip, *Afrique, nous t'ignorons !*

---

[173] Sur l'articulation entre le rôle de l'écrivain et la politique dans *Le Docker noir*, voir David Murphy, « Un autre monde est possible : création et résistance dans l'œuvre s'Ousmane Sembène », *Présence Francophone*, n° 71, « Ousmane Sembène, cinéaste » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2008, p. 45-46.

[174] Lydie Moudileno, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature…*, *op. cit*., p. 197-198.

[175] S'il est vrai que l'énoncé de Pipo ne suffit pas à décrire l'ensemble du projet esthétique de Sembène, qui est justement le produit d'une dialectique, nous ne partageons pas l'interprétation de ce passage que propose Fonkoua : « L'horizon d'attente de l'écrivain engagé est dessiné entre le réalisme politique (et l'engagement qu'il implique) et le réalisme de l'écriture (et la vérité qu'il suppose). L'écrivain engagé est sommé de choisir entre une "vérité politique" et une "vérité romanesque". Dans ce jeu d'opposition, on ne relèvera pas le caractère ironique du nom du délégué syndical, Pipo, qui renvoie, par dérision, à l'inefficacité de ce type d'engagement. Pour Diaw Falla, en effet, celui-ci, en littérature, ne serait que du pipeau ! », Romuald Fonkoua, « Relire *Le Docker noir*… », *art. cit*., p. 241. Il nous semble en effet que Sembène ne se serait pas limité à cette homophonie pour discréditer les propos de ce personnage qui, par ailleurs, énonce effectivement la poétique du roman.

(1956), qui explique comment l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale en Europe suscite auprès de la jeunesse du Cameroun l'espoir d'un soulèvement populaire contre la colonisation, qui se soldera néanmoins par un échec. Quant au style, le recueil est souvent mentionné au cours du roman, mais il n'est cité que dans le dernier chapitre : comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, par la violence du propos et des images, le poème « Sentier » rappelle la poétique de David Diop, un autre jeune écrivain que Sembène appréciait et qui, comme Benjamin Matip, avait donc mérité de figurer dans la liste des « écrivains progressistes » dressée à Tachkent.

En dépit du succès populaire de son recueil, Lèye renonce à la poésie au profit de la peinture et, bien qu'il soit sollicité par ses camarades, il refuse de lire ses poèmes ou d'en écrire des nouveaux :

> Non !... Non, je dis non ! Ne me demandez pas cela. J'ai renoncé à écrire en français. Non parce que je ne peux pas m'exprimer, mais parce que j'enrichis une langue étrangère. Une langue qui n'est pas celle du peuple ! De notre peuple ! Les dessins, d'accord ! Le dessin est une langue ouverte à tous (*H*, p. 140).

Le choix du poète et peintre fictionnel n'est pas sans rappeler celui de l'écrivain et cinéaste réel, car à l'époque où le roman est publié Sembène a déjà effectué son stage au Studio Gorki de Moscou et vient de réaliser, en l'espace d'un an, ses trois premiers courts métrages : *Borom Sarret* et *L'Empire songhaï* en 1963, et *Niaye* en 1964. En ce sens, le refus de l'écriture au profit de la peinture de la part du personnage renvoie à la conversion cinématographique qu'est en train de vivre l'auteur réel, mais il signale par la même occasion une impasse éthique du roman réel que le lecteur est en train de lire, et que le romancier n'a pas pu résoudre : or le fait même de thématiser cette impasse éthique permet au roman de la court-circuiter sans la résoudre concrètement. On voit à quel point l'embrayage situationnel parvient à positionner l'auteur non pas à travers une symétrie parfaite entre l'univers discursif et l'univers extradiscursif, mais à travers une confrontation dialectique entre la fiction du personnage et la réalité de l'auteur. Aussi, comme pour Diaw Falla dans *Le Docker noir*, l'analogie que le romancier construit avec son alter ego créateur n'est que partielle. En ce sens, la prise de position de Lèye est plus radicale dans la mesure où Sembène continue d'écrire des romans, même s'ils seront de moins en moins nombreux après sa consécration au Festival mondial des Arts nègres de Dakar en 1966. De plus, s'il est vrai que Lèye comme Sembène ne reprochent pas à l'écriture en français de les empêcher de s'exprimer pleinement, ils ne choisissent pas l'image pour les mêmes raisons. Celles du personnage sont tout idéologiques puisqu'il s'agit de renier la langue du colonisateur, tandis que celles de

l'auteur sont plus pragmatiques puisqu'il s'agit de s'exprimer à travers un art populaire, plus démocratique en ce qu'il évacue la discrimination que comporte nécessairement le support de l'écrit dans un continent où le taux d'alphabétisation est trop faible pour pouvoir communiquer aux masses.

Il faut, néanmoins, préciser que l'embrayage situationnel ne se limite pas à ce fonctionnement indiciel par lequel un élément intradiégétique renvoie à un élément extradiégétique, qu'il s'agisse d'un aspect de la biographie de l'auteur ou de l'œuvre en tant que produit. Si Lèye est un double (partiel) de Sembène, c'est aussi parce que l'écriture construit cette analogie dans le roman même. La dimension discursive de l'embrayage situationnel apparaît dès la première apparition du personnage :

> De taille moyenne, vêtu à la manière paysanne d'un pantalon et d'un froc sans manche, Lèye arpentait le marché. Son regard fluide s'attardait sur chaque objet, un regard qui allait en profondeur. Il était peintre et poète. De tout ce qui pouvait l'émouvoir, le marché était son sujet de prédilection.
>
> Autour de la grande place ronde du marché, ornée de caïlcédrats, de kapockiers, de karités et de massifs et légendaires fromagers, s'échafaudaient les imposants comptoirs, les apprentis des bricoleurs, les étalages des petits commerçants. Au centre, le double marché couvert. L'essence de la terre humide, la sève chaude des arbres, le parfum des ceps, des épices, piments, oignons, nadios, diahatous, ails, poivrons verts, rouges, violets, brangues ; la senteur des fruits, goyaves, ananas, mangues de fin de saison, safous, bananes de cuisine, grenades rouge vif, crésols, fraîchement cueillis, se mêlaient à l'odeur des bananes rôties à l'huile de palme, au beurre de karité, aux termites et tranches de viande grillées à la braise…
>
> Lèye flânait, les scènes l'ensorcelaient, et peut-être dans sa mémoire — qui sait — un sujet s'incrustait-il. Il suivait une allée bordée de femmes. Elles y étaient les plus actives, les plus nombreuses. Plus loin, au bout, débouchèrent trois fillettes, les yeux souriants, portant des étages de calebasses finement ciselées. Trois petites crêtes longitudinales de cheveux tirés se terminaient par des tresses fines comme des aigrettes. Entre ces îlots brillait leur crâne, rond, soigneusement tondu. Elles ne portaient que la ceinture de trois rangs de perles bleu roi et rouges, où pendait devant et derrière l'étroit tablier bleu et blanc, bandes de coton tissées et assemblées, qui flottait du pubis aux genoux. Elles s'aidèrent mutuellement à décharger leur tête de leur fardeau. Elles s'assirent et ne bougèrent plus, attentives à la rumeur bourdonnante (*H*, p. 71-72)

Peintre et poète, Lèye apparaît d'emblée immergé dans le contexte populaire du marché. Le narrateur nous dit que ce cadre est celui qui l'inspire le plus et le personnage l'affirmera à son tour par la suite :

> Moi, déclara Lèye, je préfère le marchand de squelettes. Ce tableau, c'est *l'Harmattan*… Il y a, dans ce sujet, le passé et l'avenir. Un marché africain est un théâtre unique au monde – un théâtre sans costume. C'est une eau vivifiante ! Tous sont acteurs et spectateurs. On y joue le drame de la vie… (*H*, p. 209)

Pour qu'il y ait embrayage situationnel, les simples mentions ne suffisent pas. Il faut que l'écriture crée le lien entre la situation du personnage et celle de l'auteur : c'est là le rôle de

la longue description du marché que nous venons de lire. Selon la conception polyphonique élaborée par Alain Rabatel, on peut en effet distinguer à l'intérieur de cette séquence descriptive deux niveaux énonciatifs : Lèye occupe le rôle d'énonciateur et, même s'il ne s'exprime pas concrètement à travers une séquence de discours rapporté, est à l'origine du point de vue représenté par le narrateur, qui occupe le rôle de locuteur en ce qu'il est le responsable de l'énoncé[176]. La superposition du point de vue de l'énonciateur et de la voix du locuteur permet en quelque sorte un transfert des propriétés du personnage au narrateur, derrière lequel se profile bien sûr la figure de l'auteur réel. Ainsi, « le regard qui [va] en profondeur » de Lèye correspond à l'observation aiguë de Sembène qui, matériellement, décrit le marché en donnant somme toute peu d'images d'ensemble, mais en privilégiant des listes de détails qui permettent de mobiliser des compétences lexicales spécifiques et qui témoignent de l'originalité de son esprit d'observation. Aussi la flânerie de Lèye, qui dérive du plaisir en soi que lui procure le fait d'être au marché au milieu de la foule, justifie-t-elle la gratuité apparente de cette longue séquence descriptive qui suspend l'intrigue[177] ; de même, l'ensorcellement que produit le marché est reproduit par un style quelque peu baroque qui abonde d'adjectifs et combine des listes de plusieurs lignes (dans le deuxième paragraphe) à des structures phrastiques plus complexes, comportant des incises, des inversions du sujet et du verbe, des subordonnées, des appositions (dans le troisième paragraphe). En d'autres termes, le personnage inspiré déclenche textuellement une description inspirée qui simultanément concrétise l'inspiration de l'auteur réel.

En examinant « la figure de l'artiste dans le récit d'Ousmane Sembène », et par conséquent des occurrences de mise en abyme, Anthère Nzabatsinda considère qu'il y aurait une « prépondérance de la parole sur toute autre forme de discours[178] » : dans *L'Harmattan*, qu'il s'agisse du peintre Lèye ou du musicien Fousseynou, « l'artiste n'est véritablement considéré comme tel que dans la mesure où il est la combinaison de plusieurs habiletés

[176] Voir au sujet de la théorie du point de vue représenté : Alain Rabatel, *Argumenter en racontant : (re)lire et (ré)écrire les textes littéraires*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Savoirs en pratique », 2004, p. 23-31. Pour situer l'approche de Rabatel en regard de Ducrot, Genette et Banfield, entre autres, voir Alain Rabatel, « Perspective et point de vue », *Communications*, n° 85, « L'homme a-t-il encore une perspective ? » (Philippe Mesnard, dir.), 2009, p. 23-35.

[177] Hamon explique que description et descripteur doivent se justifier mutuellement, mais que la description, en tant que pause narrative, doit être justifiée par un élément de la diégèse : voir Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1993, p. 176.

[178] Anthère Nzabatsinda, « La figure de l'artiste dans le récit d'Ousmane Sembène », *Études Françaises*, Vol. 31, n° 1, « La représentation ambiguë : configurations du récit africain » (Lise Gauvin, Christiane Ndiaye et Josias Semujanga, dir.), 1995, p. 58.

artistiques dont l'essentiel est l'art de la parole[179] ». En réalité, Sembène n'établit pas ouvertement un *paragone* entre les arts qui le conduirait à élire le roman au détriment des autres formes : d'ailleurs, le fait que le tableau et le chant mis en abyme s'intitulent « L'Harmattan » comme le chapitre et le roman qui les contiennent révèle en soi une certaine solidarité entre les arts évoqués. Si les autres arts ont autant besoin de la parole pour exister, c'est tout simplement parce que la peinture et la musique sont exclues par la force des choses du système sémiotique de l'écriture et du support matériel du livre. Il est vrai néanmoins que la mise en abyme semble conduire à une sorte de valorisation du roman en tant que forme artistique. En ce sens, sans parler de *paragone*, il faudrait plutôt considérer, comme le fait Isabelle Daunais à propos de quelques romanciers français du XX^e^ siècle, que « lorsqu'il parle des autres arts, le roman parlerait de lui-même ou s'interrogerait sur lui-même. Plus exactement : la pensée du roman sur l'art serait aussi, et peut-être d'abord, une pensée sur le roman[180] ». Dès lors, pour Sembène, se confronter à d'autres formes artistiques serait moins une manière de les faire rivaliser avec le roman qu'une manière de comprendre et de montrer le fonctionnement et les essors propres à ce dernier :

> [L]e roman est donné comme un art dont la particularité — pour ne pas dire l'avantage — tient à ce qu'il ne repose pas sur des « matériaux », des règles ou des principes, qu'il n'a pas, pour produire des effets semblables à ceux de la musique ou de la peinture, à recourir à des techniques, mais qu'il est directement et en lui-même une forme apte à rendre le produit d'une vision ou d'une sensibilité. Pour le dire autrement : la nature esthétique du roman n'est pas une conquête qu'il doit mener ; cette nature lui appartient en propre aussi bien qu'elle appartient à la peinture ou à la musique[181].

Dans le cas de la peinture comme dans celui de la musique, c'est grâce à la description que se concrétise, textuellement, la solidarité entre ces arts et l'art romanesque, ainsi que le transfert des qualités des artistes fictionnels à l'auteur réel. *L'Harmattan* contient plusieurs descriptions des œuvres de Lèye, et notamment de la fresque « L'Histoire de l'Afrique en images » (*H*, p. 135) et du tableau « L'Harmattan » (*H*, p. 209). D'après ces ekphrasis, son art n'est pas sans rappeler certaines œuvres de l'art soviétique et surtout le muralisme d'un Diego Rivera — on pense notamment à *L'Épopée du peuple mexicain* (1929-1935) — qui représentent des sujets historiques et sociaux, dans un but didactique, ainsi que des figures allégoriques du progrès : Lèye et Sembène partageraient, en ce sens,

---

[179] *Ibid*., p. 53.
[180] Isabelle Daunais, « La pensée sur l'art des romanciers », dans Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati Lanter (dir.), *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontre : Littérature générale et comparée », 2019, p. 167-168.
[181] *Ibid*., p. 170. Précisons que ces réflexions d'Isabelle Daunais découlent de deux textes de Proust et de Céline s'exprimant sur leur écriture.

une même conception esthétique et politique de l'art. Dans les faits, néanmoins, le peintre fictionnel et l'auteur réel s'avèrent moins manichéens que les préceptes artistiques qu'ils pensent défendre et respecter. En effet, dans la description du marché, le discours du narrateur externe omniscient semble contaminé par le regard et la sensibilité de Lèye, qui perçoit le monde réel comme une peinture en puissance, en s'écartant d'une représentation réaliste au profit d'une représentation impressionniste :

> (1) La lumière du jour avivait les teintes. (2) Elle les puisait aux sources et les assemblait en une seule œuvre, inimitable. (3) Au-dessus des têtes, une mer claire et rayée charriait de courtes vagues, traînant dans ses sillons l'ombre, où s'agitaient de frêles embarcations rondes, ovales, orangées, bleu aubergine, d'allure singulière ; (4) c'étaient les calebasses, errant au gré des remous des acheteuses que l'on ne distinguait pas (*H*, p. 73).

Le langage métaphorique de la deuxième phrase transforme la lumière en une sorte de sujet animé, démiurgique, et la réalité en un tableau : une « œuvre inimitable » dont le descripteur (le narrateur), influencé par l'observateur (le personnage), tentera pourtant de rendre compte par écrit. Dans la troisième phrase, ce brouillage entre la réalité et la peinture conduit à une métaphore filée *in absentia* qui transforme une scène de marché en un motif pictural, celui de la marine : l'attention aiguë pour les formes géométriques et les couleurs dépendent de la focalisation interne de Lèye, qui appréhende d'emblée la réalité à travers le geste artistique qu'il devra accomplir pour la représenter. Il ne s'agit néanmoins que de la description impressionniste d'une fausse impression : la quatrième phrase permet enfin de repasser de la marine à la réalité du marché. Ainsi, l'objet se trouve surdéterminé par le fait d'avoir pu dépasser la réalité matérielle en suscitant une rêverie : en d'autres termes, ce ne sont ni le but didactique ni la dimension allégorique qui motivent cette description, mais bien l'impression que la scène populaire suscite et à laquelle s'abandonnent, un moment, l'observateur et le descripteur[182].

En ce qui concerne le chant de Fousseynou, la description oscille encore une fois entre réalité et fiction. Néanmoins, si la scène du marché comporte une description picturale somme toute statique, que l'on associe traditionnellement à l'ekphrasis, le contenu narratif du chant comporte plutôt une description cinématographique d'actions, que l'on associe traditionnellement à l'hypotypose :

[182] Nous empruntons cette idée de surdétermination de l'objet aux travaux d'Adam et Petitjean : « *Expressive* la description l'est d'abord parce qu'elle se présente comme le dépositaire d'un *point de vue*, qu'il soit celui de l'auteur ou du personnage, qui surdétermine la description », Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, coll. « Études linguistiques et littéraires », 1989, p. 18.

> [Fousseynou] dédiait cette soirée nostalgique à son village natal. Ce village qui fut le quartier général de l'Almamy Samori Touré. Ses remparts historiques, épais et géométriques, couronnant la colline, suivent la dépression du sol. Il disait son adolescence, se souvenait du carré familial, de la butte qui régnait sur toute la vaste plaine rouge, d'un rouge mat, tel un velours mettant en valeur la société des termites : les termitières, semblables à des ceps de terre, le sol calciné par le feu de brousse, les écorces, les arbustes, les arbres carbonisés. À ras de terre s'essoufflait l'Harmattan, soulevant la poussière de cendre qui couvrait toute la steppe, faisant pâlir tout le paysage jusqu'à l'horizon.
>
> Il égrainait ses souvenirs, à la mémoire de ceux du grand Almamy : ses *Sofas*[183]. Les pouces de Fousseynou, de plus en plus décontractés, libérèrent des constellations de sons, minces, nets, fluides. Est-ce la tristesse de l'évocation ? L'omniprésence de ceux qui ne viendront plus ? Ses larmes coulèrent euphoriquement. Et sa voix répondit en chantant au galop.
>
> À bride abattue, dans la poussière épaisse, fonçaient contre le vent les sofas, hurlant en éperonnant leurs coursiers ; se gonflaient leurs amples boubous, volaient leurs écharpes, flottant comme la crinière et la queue de leurs montures. Ils attaquaient, leur chapeau conique fixé à la sangle. Les chevaux étaient superbement harnachés, les cuirs de la selle et les brides ornées de gaufrures à longues franges de cuir coiffant l'animal « à la chienne ».
>
> Nostalgie ? Rêverie ? Fousseynou pinçait les cordes. Il récitait, vocalisait. Les images se succédaient sur des plans différents (*H*, p. 196).

Dans ce passage, ce qui permet de différencier la description d'actions (l'hypotypose) de la narration d'actions (le récit) est le double niveau diégétique que comporte la mise en abyme de la performance de Fousseynou. Toutefois, comme pour la rêverie décrite en termes picturaux, nous assistons à un brouillage entre ces deux niveaux intradiégétiques, car les actions du chant se mêlent à la diégèse romanesque : s'ajoute à cela un brouillage entre les remembrances autobiographiques du musicien et la geste de Samory Touré. Contrairement à l'ekphrasis picturale du marché, dans cette hypotypose cinématographique, le brouillage ne dépend pas des tropes, mais plutôt d'une construction syntaxique qui perturbe la cohésion textuelle. Dans les premiers paragraphes, les éléments concernant le village et l'histoire de Samory Touré occupent généralement la partie rhématique des phrases : en d'autres termes, si le sujet est Fousseynou, ces éléments sont des compléments d'objet (direct, indirect ou second) des verbes *dédier*, *dire* et *se souvenir*, ou encore un complément circonstanciel du groupe verbal « égrainait ses souvenirs ». Le troisième paragraphe comporte une variation de taille : l'énonciateur-descripteur s'efface, tandis que les *sofas* de Samory Touré et leurs chevaux occupent désormais la fonction de sujet dans les trois phrases qui composent ce paragraphe ; aussi leurs actions ne figurent-elles pas dans des subordonnées complétives, mais dans des phrases indépendantes. De ce fait, le récit enchâssé de Fousseynou se confond

[183] Sembène précise en note de bas de page : « *Sofa* : cavalier dans l'armée de Samory ».

avec le premier niveau diégétique du narrateur[184] : désormais, d'un point de vue syntaxique, rien ne permet de distinguer les procès du récit premier de ceux du récit second, en particulier si l'on considère l'homogénéité entre la temporalité des personnages romanesques et de celle de l'histoire de Samory, qui sont exprimées au moyen d'un même tiroir verbal, l'imparfait de l'indicatif[185]. Nous retrouvons cette « neutralisation du sujet parlant au profit de l'objet[186] » qui, selon Yves Le Bozec, est constitutive de l'hypotypose et différencie cette figure de l'ekphrasis : l'absence de subjectivité permet ainsi, selon la définition traditionnelle, de mettre l'événement sous les yeux du lecteur. S'opposant au statisme de l'ekphrasis, le dynamisme de l'hypotypose semble comporter naturellement un intérêt plus marqué pour l'action, de sorte qu'au niveau phrastique les procès (les verbes) sont antéposés aux actants (les sujets) : dans la première phrase du troisième paragraphe, l'inversion de l'ordre habituel sujet-verbe que l'on constate dans les trois propositions juxtaposées (*foncer-les sofas* ; *se gonfler-leurs amples boubous* ; *voler-leurs écharpes*) n'est pas motivée par des règles syntaxiques et n'a d'autre justification que stylistique. Le quatrième paragraphe rétablit la distinction entre les deux niveaux narratifs en faisant réapparaître par la même occasion la médiation et la subjectivité de Fousseynou[187] ; enfin, la toute dernière phrase — « Les images se succédaient sur des plans différents » — explicite la dimension cinématographique de cette hypotypose en employant un lexique propre au septième art. Or, compte tenu de la connaissance extratextuelle que le lecteur contemporain peut avoir de Sembène, on perçoit l'importance de cette description des cavaliers de Samory Touré pour l'écrivain et cinéaste sénégalais : elle s'ancre aussi bien dans sa production artistique que dans sa biographie. D'une part, Sembène annoncera en 1970 sa volonté de réaliser un film

[184] Au sujet de l'enchâssement des séquences descriptives, voir Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan Université, coll. « Linguistique », 1992, p. 93-95. Au sujet de l'*effet d'enchâssement* du récit second et de l'*effet de fiction*, voir Jérémy Naïm, « La fiction seconde, un récit enchâssé ? », dans Bernard Guelton (dir.), *Fictions secondes : mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2019, p. 49.

[185] Nombreux sont les théoriciens qui s'intéressent à la temporalité de la description, qui s'écarterait de la temporalité du récit d'un point de vue aussi bien aspectuel que sémantique : voir entre autres Gérard Genette, « Frontières du récit », *art. cit.*, p. 158 ; Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 179 ; Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte (XVII^e^-XX^e^ siècles)*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », 1994, p. 54-57. Ces distinctions ne sont pertinentes, néanmoins, que dans le cas de descriptions statiques (ekphrasis) et ne semblent plus fonctionner dans le cas de descriptions d'actions (hypotypose).

[186] Yves Le Bozec, « L'*hypotypose* : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n° 92, 2002, p. 5.

[187] En analysant l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, Le Bozec précise que « L'hypotypose, marquée par le *on* indéfini, est encadrée par deux jugements subjectifs marqués par le *nous* et le *je* » : *ibid*., p. 6. Bien que l'on reste dans une troisième personne, on retrouve dans cette séquence descriptive de *L'Harmattan* la subjectivité de l'énonciateur second.

sur l'Almamy, une superproduction qui restera toutefois au stade de scénario par manque de financements, mais dont cette séquence descriptive constitue en quelque sorte un avant-texte, quand bien même embryonnaire[188]. De l'autre, comme il le confiera au *Soleil* en 1993, Samory Touré, empereur ouest-africain connu pour son opposition militaire contre la colonisation française et britannique, est associé à des jeux d'enfants qui annoncent le militantisme à venir du romancier-cinéaste[189]. Dès lors, pour Fousseynou comme pour Sembène, l'évocation historique de l'Almamy et les réminiscences autobiographiques de l'énonciateur ne font qu'un.

Dans le cas du peintre comme dans celui du musicien, la superposition du point de vue entre l'observateur fictionnel et celui du narrateur comporte un transfert des propriétés du premier vers l'auteur du roman : le redoublement de la figure du créateur grâce à la mise en abyme et la solidarité qui s'instaure entre le créateur fictionnel et le créateur réel permettent de thématiser la prise de position esthétique de ce dernier. Depuis Gérard Genette, qui a eu le mérite de montrer en quoi la description n'est pas une *ancilla narrationis* mais l'un des aspects du récit[190], les efforts des narratologues et des stylisticiens se sont concentrés sur la justification de la description en regard de la diégèse, c'est-à-dire la manière dont elle s'insère dans l'économie du récit. Or, par le truchement de l'embrayage situationnel, nous proposons de considérer que, lorsqu'elle est associée à des mises en abyme, la description trouve une justification tantôt diégétique tantôt extradiégétique : à cheval entre la sphère discursive et la sphère extradiscursive, elle permet de positionner l'œuvre et l'auteur réels au moyen d'une œuvre et d'un créateur représentés.

---

[188] Voir « L'État doit aider les cinéastes », propos recueillis par A. B. Chansou, *Le Soleil*, 20 juillet 1970. Signalons par ailleurs que l'un des scénarios de *Samory* a été analysé par Bertho : voir Elara Bertho, « Filmer la résistance à la colonisation : stratégies postcoloniales de mémoire et d'oubli. À propos du scénario *Samori* de Sembène Ousmane », *Cahiers d'Études africaines*, n° 224, 2016, p. 875-890.

[189] « Pour mieux saisir l'importance que Samory revêt pour moi, il faut savoir que quand on était jeune on jouait à la poursuite de Samory. C'était dans les années 1938-1939. Le jeu consistait à pourchasser et à rechercher Samory. Et moi, j'étais toujours Samory. Demandez à Bara Diouf, l'ancien PDG du *Soleil*. Il vous le confirmera. J'étais son aîné, mais nous nous retrouvions souvent pour jouer, ici à Dakar. Moi, sans mesurer tout le sens de mon acte, j'interprétais le personnage. C'est bien longtemps après que j'ai mené des enquêtes sur lui, en Côte d'Ivoire, au Mali, au Burkina Faso. Tous les enfants avaient joué le même jeu. « *Ilo, ilo, Samory !* » [Arrête-toi, arrête-toi, Samory !]. J'ai cherché à savoir qui l'avait inventé... Sans succès. Mais je suis persuadé qu'il avait été créé par les colonisateurs pour dénigrer Samory. Ils sont là d'ailleurs, ceux qui ont écrit sur lui [il montre les tableaux accrochés derrière lui] : William Ponty, Delafosse, qui étaient les secrétaires d'Archinard. Plus tard, je me suis mis à effectuer des recherches du côté de la tradition orale et à fouiner dans des bibliothèques. C'est l'argent rapporté par mes livres que j'ai utilisé pour le faire. Samory me fascine d'autant que pendant la période de militantisme en vue de l'Indépendance, comme on avait besoin de références, ce héros a, lui aussi, été retenu comme modèle » : « Sembène entre deux eaux (Grand Prix du Président de la République) », propos recueillis par Djib Diédhiou, *Le Soleil*, 17 novembre 1993, p. 9.

[190] Voir Gérard Genette, « Frontières du récit », *art. cit*., p. 158-159.

2.2. Les métalepses : orienter la réception

L'étude des mises en abyme et des éventuelles séquences métalittéraires qu'elles comportent nous permet de comprendre le rapport que le romancier entretient avec son œuvre romanesque ; néanmoins, à côté de ces deux pôles, il y en a un troisième qui prend place dans la situation d'énonciation réelle : le public. Dans certains cas, l'embrayage situationnel a vocation à définir le rapport entre le romancier et le public au sein et au moyen de l'œuvre. Pour que cela puisse advenir, il faut que l'espace textuel de l'œuvre soit transcendé, de sorte que soient mises en contact la sphère discursive et la sphère extradiscursive à laquelle appartiennent le romancier et le public réels. Cette transcendance du texte est permise notamment par la métalepse, une « pratique de langage » qui, depuis les travaux de Gérard Genette, ne relève plus seulement de la figure de style, limitée à une séquence textuelle (quand bien même elle dépasserait le trope de la tradition rhétorique), mais aussi de l'analyse du récit, en ce qu'elle stratifie plusieurs niveaux diégétiques, voire de la théorie de la fiction, puisqu'elle permet de définir le cadre d'interprétation de l'ensemble du récit[191]. Comme le questionnement sur la fiction est souvent posé dans des termes plus ontologiques que pragmatiques, l'art ayant tendance à faire oublier le contexte dont elle émerge, la critique a tendance à associer la métalepse à des courants comme le baroque et le modernisme plutôt qu'au classicisme et au réalisme, ou encore à des pratiques ludiques plutôt qu'à des pratiques sérieuses comme l'engagement[192] : en ce qui concerne la littérature du XX^e^ siècle, la métalepse serait, plus qu'un procédé, un concept clé du post-modernisme car elle court-circuite la séparation entre réalité et fiction[193]. Néanmoins, ces présupposés découlent en partie d'un biais analytique que partagent aussi bien les écrivains que les critiques : en effet, bien qu'elles soient plus discrètes que celles de Borges, de

[191] Voir Gérard Genette, *Métalepse…*, *op. cit*., p. 7. Genette avait déjà redéfini la métalepse en s'écartant du trope de la tradition rhétorique dans « Discours du récit » en 1972 : « [T]oute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement », Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 244. Au sujet de l'évolution de la notion chez Genette depuis les années 1970, voir Françoise Lavocat, « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 26, « Genette » (Marc Cerisuelo, dir.), 2020, p. 43-51.

[192] « [I]l semble exister des affinités électives entre la métalepse et certaines visions du monde artistiquement incarnées (par exemple le baroque, le romantisme, un certain type de modernisme) ; d'autres visions au contraire (par exemple le classicisme, le réalisme) semblent s'en détourner. De même, on ne peut pas ne pas noter des affinités entre la métalepse et certaines tonalités littéraires (voire certains genres) : on la trouve plus facilement dans les pratiques comiques et ironiques que dans l'engagement tragique ou lyrique », John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « Introduction : la métalepse, aujourd'hui », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005, p. 10-11.

[193] Voir Debra Malina, *Breaking the frame : metalepsis and the construction of the subject*, Columbus (OH), The Ohio State University Press, coll. « The theory and interpretation of narrative series », 2002, p. 1 et suiv.

Cortázar ou de Calvino, les métalepses de Sembène montrent que cette figure peut tout à fait intervenir dans une esthétique réaliste et même conférer une portée politique au discours. Dans son cas, la pratique métadiégétique constitue donc moins un repli du discours littéraire sur lui-même, qui conduirait ce dernier à s'interroger sur son essence et ses frontières, qu'une manière de situer le discours littéraire dans l'espace public. Or, pour proposer une lecture politique de la métalepse, il ne faut pas seulement se débarrasser de certains lieux communs critiques, il faut aussi partir d'une définition moins ontologique que cognitive, comme le fait Christelle Reggiani dans *Éloquence du roman* :

> La métalepse, de façon générale, signifie une porosité du réel et de la fiction, l'étrangement des niveaux textuels manifesté par le fait même de leur franchissement donnant à penser que la frontière entre « monde écrit » et « monde non-écrit » n'est pas d'un ordre différent de celle qui sépare, le cas échéant, les uns des autres les divers plans énonciatifs. C'est dire que le trouble de la métalepse est de nature moins ontologique, renvoyant au fantasme métaphysique d'un englobement du monde extradiégétique lui-même par une instance supérieure — puisque telle est bien la leçon donnée par l'apologue borgésien repris par Gérard Genette — que cognitive. Il s'agit, plus précisément, de la part de fiction – mots ou images intimes, eux-mêmes venus, peut-être, d'autres récits — susceptible de faire la substance de notre vie, médiant notre rapport au monde. L'indistinction métaleptique implique ainsi la question, pratique, d'une hygiène de la fiction : autrement dit (d'un terme littéraire) du bovarysme[194].

D'après cette définition, s'inscrire « *en personne* dans le texte[195] » s'avère un procédé, si ce n'est incontournable, du moins privilégié pour un écrivain engagé et populaire comme Sembène : ne pouvant s'exprimer que très peu et très rarement sur sa poétique dans l'espace associé, il se sert de l'espace canonique de l'œuvre pour affirmer la pertinence sociale de son écriture. Dès lors, en tant que mécanisme d'embrayage situationnel, la métalepse fournit au lecteur un « mode d'emploi » du roman qui lui permet d'interpréter moins le contenu textuel — s'orienter dans la fiction romanesque — que le rôle du récit dans son monde réel.

Paru en 1962 chez Présence Africaine, le recueil de nouvelles *Voltaïque* a été composé autour des indépendances. Ce volume de textes courts aborde un ensemble hétéroclite de questions qui se posent à l'Afrique post-coloniale : repenser le passé du continent, interpréter son présent, songer à son avenir ; comment articuler les traditions avec les instances de la modernité ; quelle place accorder à la culture française héritée de la colonisation ; comment concevoir les rapports entre hommes et femmes… Loin de se limiter à « aborder ces questions », Sembène semble vouloir les poser véritablement à ses lecteurs.

---

[194] Christelle Reggiani, *Éloquence du roman : rhétorique, littérature et politique aux XIX^e^ et XX^e^* siècles, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 178-179.
[195] *Ibid*., p. 179.

Il est en effet un élément linguistique récurrent et particulièrement significatif dans le recueil qui semble avoir échappé à la critique, à savoir que six nouvelles sur douze se terminent par des points de suspension :

> Les jeunes gens quittent la rue pour aller s'établir ailleurs. Dans la rue on n'organise plus de chants religieux… Les tam-tams ne crépitent plus…
> La rue Sablonneuse est devenue la plus triste du monde…
> Et en me promenant dans Dakar, je me demande si toute la ville ne porte pas ce maléfice… (« Un amour de la "Rue Sablonneuse" », *V*, p. 24)

> Tu avais raison Malic, tout à l'heure. Mais tu comprends, tu comprends, nous n'avons pas eu le courage de te soutenir. Oui c'est bien le courage qui nous a manqué ! Ces types n'ont rien de commun avec nous ! Ils sont noirs dessus… leur intérieur est comme le colonialisme… (« Prise de conscience », *V*, p. 35)

> L'immensité des océans n'est rien à côté de l'immensité de la tendresse d'une mère… (« La Mère », *V*, p. 42)

> Aïda aidée des femmes, coucha Noumbé sur le lit : elle gémissait : on la força à boire son mélange d'eau et de cendre… (« Ses trois jours », *V*, p. 71)

> Et moi, je pense à cette « Communauté rénovée »… (« Communauté », *V*, p. 121)

> Donc de quel droit, Souleymane exige-t-il la garde de l'enfant ? On peut toujours douter d'être le père d'un enfant… Jamais de doute sur sa mère… (« Souleymane », *V*, p. 156)

Par ailleurs, deux autres nouvelles présentent des points de suspension immédiatement avant le dernier groupe syntaxique de la dernière phrase :

> Ils regardèrent l'affiche… puis tous trois de concert entonnèrent en sifflotant l'air de « Soundiata »… et s'éloignèrent (« Devant l'histoire », *V*, p. 13).

> Chaïba était un ami. Je suis fier de penser que c'était un ami, avec son teint couleur de l'aube… une nouvelle aube africaine (« Chaïba », *V*, p. 126).

Il est quelque chose de paradoxal dans ce signe de ponctuation, car la démultiplication des points, comme l'affirme Jacques Dürrenmatt, comporte « un renforcement de l'*idée* de clôture[196] » en même temps qu'elle souligne l'inachèvement du texte. Or il ne faut pas confondre l'inachèvement du texte et l'inachèvement de la phrase, car dans tous les cas relevés ci-dessus la dernière phrase est syntaxiquement et sémantiquement suffisante ; les points de suspension sont donc un signe de ponctuation purement emphatique qui signale un débordement du texte et qui, par sa fonction conative[197], invite le lecteur à prolonger le discours du narrateur : « Souvent associés à un point d'exclamation ou d'interrogation, les

[196] Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu*…, *op. cit.*, p. 37.
[197] Voir *ibid*., p. 38.

points appellent par exemple à un texte à venir ou à inventer[198] ». Texte par nature court, la nouvelle est susceptible de déborder : les points de suspension signalent cette « latence » du discours — pour reprendre la notion développée par Julien Rault —, leur « valeur minimale [étant] de *faire apparaître* que quelque chose *est susceptible d'apparaître*[199] ». Son emploi s'étant affirmé avec les romantiques, ce signe de ponctuation est considéré « le signe par excellence de l'effusion sentimentale[200] » : en regard des poétiques plus contemporaines, il continue d'être perçu généralement comme le signe de la subjectivité, voire du solipsisme[201]. Il nous semble néanmoins que, chez Sembène, l'emploi des points de suspension est moins subjectif qu'intersubjectif, au sens où ils servent moins à exprimer l'état d'âme de l'énonciateur qu'à solliciter l'énonciataire : dès lors, ils apparaissent comme le signe d'une énonciation engagée en ce qu'elle essaie de dépasser les limites de la page et du livre pour atteindre le monde réel du lecteur. Dans un tel cas, la latence n'est pas tant celle d'un discours que l'auteur aurait tu ou aurait été incapable de verbaliser, mais plutôt celle d'une réflexion que le lecteur devra poursuivre. En ce qu'ils suggèrent une forme de concertation, les points de suspension sembéniens apparaissent comme une manière de renouer virtuellement avec la tradition orale des griots qui, contrairement à la littérature écrite, mettait en contact dans un même lieu et à un même moment le pôle émetteur et le pôle récepteur de la communication : ils sont, en d'autres termes, le signe graphique d'une interaction potentielle avec le public qui renvoie à l'idéal d'une co-construction populaire du discours littéraire. L'emploi des points de suspension apparaît par conséquent comme l'un de ces procédés de transposition de « l'oralité feinte » dont parlait Alioune Tine[202] et qui, pour reprendre les

[198] *Ibid*., p. 37. Ne renvoyant pas exactement à l'exclamation ou à l'interrogation, ni à une forme plus ou moins forte de « censure », les points de suspension sembéniens apparaissent comme une sorte de « joker » typographique, « comme des blancs qu'on pourrait combler à volonté » : Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 416.

[199] Julien Rault, « Des paroles rapportées au discours endophasique. Points de suspension : latence et réflexivité », *Littératures*, n° 72, « Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX^e^-début XXI^e^ siècle) » (Stéphane Bikialo et Julien Rault, dir.), 2015, p. 68.

[200] Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu*…, *op. cit.*, p. 39.

[201] Les analyses de Rault sur l'emploi des points de suspension au XX^e^ siècle s'intéressent notamment aux différentes formes de monologue intérieur (le discours endophasique) : voir Julien Rault, « Des paroles rapportées au discours endophasique […] », *art. cit*., p. 74 et suiv, ainsi que Julien Rault, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, Thèse de doctorat, dirigée par Catherine Rannoux et Stéphane Bikialo, soutenue à l'Université de Poitiers le 11 décembre 2014, p. 360 et suiv.

[202] Les travaux de Tine s'appuient en particulier sur l'œuvre romanesque de Sembène : la notion d'« oralité feinte » désigne les stratégies à travers lesquelles les romanciers inscrivent leur appartenance culturelle et linguistique dans une œuvre écrite dans une langue d'emprunt comme le français : voir Alioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence Africaine*, n° 133-134. 1985, p. 104 et suiv.

analyses fondatrices de Mohamadou Kane, attestent de la volonté du romancier africain « de sauvegarder certains des rapports qui lièrent le conteur populaire à son auditoire[203] ».

En vertu de leur fonction intersubjective, il n'est pas étonnant que les points de suspension coïncident parfois avec des formes de métalepse : les conclusions des nouvelles « Un amour de la "Rue Sablonneuse" », « Communauté » et « Chaïba » présentent, en effet, une irruption du *je* de l'auteur, voire de son « moi, je » dans la deuxième. L'emploi combiné de la suspension et de la métalepse relève de l'embrayage situationnel en ce qu'il crée une porosité entre l'œuvre et la réalité que l'on peut analyser aussi bien comme centripète que comme centrifuge. Il s'agit d'une part de fictionnaliser la réalité extratextuelle car, en même temps qu'il s'inscrit *en personne* dans l'œuvre, l'auteur y inscrit le lecteur, qui se trouve forcé de s'investir personnellement dans la lecture ; il s'agit de l'autre d'actualiser le texte dans la réalité car l'auteur s'inscrit *en personne* dans l'œuvre pour sortir son discours du monde fictionnel et l'ancrer dans le cadre de la communication sociale de la situation d'énonciation, où le lecteur interprète le discours non seulement à travers les normes littéraires, mais aussi en regard des circonstances historiques dans lesquelles il vit. C'est dans la dernière nouvelle du recueil que l'embrayage situationnel révèle le plus explicitement son lien avec l'oralité feinte. En effet, « Le Voltaïque » ne raconte pas seulement le mythe fondateur des balafres, mais aussi les nombreuses concertations au cours desquelles un groupe de contemporains tente de retracer l'origine de la pratique traditionnelle de la scarification, de moins en moins répandue en Afrique, notamment dans les milieux urbains, en raison de l'imposition de canons esthétiques étrangers :

> Il est vrai que tous nous ne portions pas de marques, mais je n'ai jamais entendu, depuis un an que nous nous retrouvons chez Mané, un palabre aussi passionné, un tel flot de paroles. On aurait dit, à nous entendre, que l'avenir du continent africain en dépendait. Pendant des semaines au cours de ces soirées, les arguments les plus abracadabrants, les plus inattendus ont été décantés. Quelques-uns d'entre nous, allèrent dans les villages environnants et même plus loin, pour consulter les plus âgés, les griots, ceux-là mêmes qu'on dit les « bibliothèques » du pays, pour nous apporter la clef de ce mystère, enseveli dans les siècles (« Le Voltaïque », *V*, p. 189-190).

Dans la conclusion de la nouvelle, et par conséquent à la toute fin du recueil, cette concertation intradiégétique est transposée au moyen de la métalepse au niveau extradiégétique de l'auteur et du lecteur :

> À des lieux de là, la nouvelle se répandit. On venait des villages les plus reculés, pour consulter la grand-mère. Et au long des ans, et des siècles, on vit apparaître des diversités de balafres sur le corps de nos Ancêtres.

[203] Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *Littérature, Poétique, Histoire, Géographie : Université de Dakar, annales de la faculté des lettres et sciences humaines*, n° 5, 1975, p. 33-34.

Voilà comment nos Ancêtres eurent des marques.
Ils refusaient d'être des esclaves.

Saër avait fini son exposé.
Lecteurs, qu'en pensez-vous ? (*V*, p. 216)

Après l'espace typographique qui marque le passage du narrateur second (Saër) au narrateur allodiégétique, qui coïncide avec l'auteur, la métalepse inscrit l'énonciataire dans la nouvelle. Or, en disant « vous », Sembène ne s'adresse pas au lecteur singulier, conformément à la convention occidentale et au vouvoiement français, mais *aux lecteurs*, au pluriel : cette légère variation permet de transposer la dynamique de la concertation populaire racontée dans la nouvelle au texte lui-même, et en même temps de transposer la dynamique de la concertation populaire de la tradition orale à la littérature écrite en français. Xavier Garnier affirme à juste titre que « le peuple est pour Sembène une matrice énergique précisément dans la mesure où il n'est pas renvoyé à une unité mythique trop aisément manipulable, mais fait corps avec son art, se coule dans le rouage de ses œuvres et en est un vecteur essentiel[204] ». Force est de constater, en effet, que la valeur intersubjective de la métalepse permet de redéfinir, du moins virtuellement[205], les codes de réception véhiculés par le support du texte imprimé et de récupérer les paradigmes propres à l'oralité en ce qu'elle feint d'intégrer le public populaire dans l'écriture en annulant la distance spatio-temporelle qui sépare l'auteur du lecteur. Dès lors, la lecture n'apparaît plus comme une activité privée, mais comme un acte social, et par conséquent engagé.

Paru à peine deux ans après les indépendances, *Voltaïque* montre une certaine euphorie à l'égard du changement et des défis qui se présentent à l'Afrique post-coloniale. Lorsqu'il s'inscrit dans le texte au moyen des métalepses, Sembène se montre solidaire avec son public : le griot appartient à la communauté dans laquelle il s'exprime et la concertation populaire est conçue comme féconde et proactive. En 1964, dans l'« Avertissement de l'auteur » qui précède *L'Harmattan*, Sembène précise sa vision du griot : celui-ci est solidaire avec sa communauté, mais il n'est pas seulement le dépositaire d'un savoir collectif, une « bibliothèque du pays » (en référence à la célèbre formule d'Amadou Hampâté Bâ), il est aussi « l'élément dynamique de sa tribu, clan, village » et « le témoin patent de chaque événement » (*H*, p. 9). Cette précision semble importante en amont d'un

[204] Xavier Garnier, « Énergies populaires et dynamique narrative dans l'œuvre d'Ousmane Sembène », *Poétique*, n° 184, 2018, p. 222.
[205] Contrairement à d'autres théoriciens de la métalepse, Malina rappelle à juste titre que la figure ne défait la fiction et les frontières entre réalité et fiction que d'une manière temporaire et virtuelle : en d'autres termes, qu'elle est une fiction à son tour. Voir Debra Malina, *Breaking the frame…, op. cit.*, p. 132 et suiv.

roman qui prend position contre le Référendum constitutionnel de 1958, tandis que 97,55% des votants sénégalais s'étaient exprimés en sa faveur : d'après cette définition, être griot n'empêche pas un regard critique et une responsabilité personnelle de l'écrivain, que Sembène revendique par ailleurs ouvertement (*H*, p. 10). Comme le remarque Anthère Nzbatsinda, s'il est vrai que la figure du griot reste une référence récurrente dans les œuvres de Sembène et de la plupart des écrivains africains de sa génération, elle est néanmoins transformée considérablement en raison du contexte culturel, social et politique contemporain :

> [F]ace à la tradition africaine, il y a parfois conflit ou interférence entre la configuration du griot traditionnel et l'autre, postcolonial, qui serait moderne et issu du traditionnel dont il se dit le continuateur. Au-delà du potentiel d'ambiguïté contenu dans cette figure du griot qui est chargée d'assumer en même temps la tradition exprimée par l'oralité et la modernité marquée par l'écriture, peut-on circonscrire ou mesurer le degré de rupture et de continuité que sa construction représente par rapport au réel africain ?[206]

Plus explicitement encore, Jen Westmoreland Bouchard affirme que Sembène parvient à une définition politique du griot contemporain qui redéfinit par la même occasion le griot traditionnel :

> À travers son travail de cinéaste et de romancier, Sembène appelle à une réinterprétation du rôle du griot dans l'Afrique contemporaine. Sa revendication en tant que « nouveau griot » est essentiellement politique, au-delà de son articulation évidente de solidarité artistique avec d'autres genres contemporains tels que le cinéma, la littérature, les arts visuels et la musique. En associant l'auteur ou le cinéaste au griot ouest-africain, il appelle à une réinterprétation des fonctions du griot ancien. En faisant cela, il critique en même temps qu'il redéfinit le rôle du griot dans la société de l'Afrique de l'Ouest[207].

Le conflit avec le griot traditionnel et le rôle politique du griot contemporain atteignent leur paroxysme en 1965, quand Sembène publie *Véhi-Ciosane, ou Blanche-Genèse*. Le texte préfaciel montre que la concertation populaire n'est pas toujours proactive, mais qu'elle peut également être conservatrice et s'apparenter à une forme de censure :

> L'histoire que je vous conte aujourd'hui est aussi vieille que le monde. Les institutions les plus primitives, comme celles de notre temps, relativement mieux élaborées, implacablement la condamnent. Et encore, dans certains pays, ceci n'est délit que

[206] Anthère Nzbatsinda, « Le griot dans le récit d'Ousmane Sembène : entre la rupture et la continuité de la représentation de la parole africaine », *The French Review*, Vol. 70, n° 6, 1997, p. 867.

[207] La traduction est nôtre : « *Through his work as a cinematographer and writer, Sembène calls for a reinterpretation of the griot's role in contemporary Africa. Sembène's claim to being a "new griot" is essentially political, beyond its obvious articulation of artistic camaraderie with other contemporary genres, including film, literature, visual arts, and music. By relating the author or the cinematographer to the West African griot, he calls for a reinterpretation of past griotic functions. In doing so, he both critiques and redefines the role of the griot in West African society* », Jen Westmoreland Bouchard, « Portraits of a contemporary griot. Orality in the films and novels of Ousmane Sembène », *Journal of African Literature*, n° 6, 2009, p. 52.

> lorsque la fille est mineure, ou le garçon. Certes, il restera la question morale… le délit moral.
>
> Pendant des années, je me suis entretenu avec quelques-uns d'entre vous : AFRICAINS. Les raisons, vos raisons, ne m'ont pas convaincu. Certes, vous étiez d'accord sur ce point : « N'écris pas cette histoire. » Vous argumentiez que ce serait jeter l'opprobre sur NOUS, LA RACE NOIRE. Mieux, ajoutiez-vous, les détracteurs de la CIVILISATION NEGRO-AFRICAINE allaient s'en emparer, et…, et…, et… pour nous jeter l'opprobre (*VC*, p. 15).

Face au tabou de l'inceste dans les sociétés traditionnelles, l'écrivain engagé et populaire se révèle en réalité moins solidaire que solitaire, pour reprendre une antonymie chère à Albert Camus[208]. Pourtant, il ne s'agit pour lui que de critiquer cette vision irénique des sociétés traditionnelles que véhiculait la Négritude pour dénoncer une stratégie rhétorique qui, dans le contexte politique contemporain, viserait à maintenir le peuple dans une condition de servitude et à autoriser des attitudes tyranniques de la part des nouveaux gouvernements mis en place après la colonisation.

Pour que le message de ce « griot contestataire » puisse être entendu, il faut que son énonciation littéraire se légitime elle-même. Ne pouvant pas être légitimé de l'extérieur au nom de la fonction sociale que la communauté reconnaissait au griot traditionnel, le discours de Sembène doit se légitimer de l'intérieur, tout en feignant qu'une nécessité externe le pousse à s'exprimer. Il faut, en d'autres termes, ancrer la fiction diégétique dans la réalité extradiégétique : Sembène y parvient en se servant de la métalepse, en vertu du brouillage des frontières qu'elle instaure dans le discours, et en la plaçant à des endroits stratégiques du texte, à savoir les seuils. La première occurrence consiste à intégrer le personnage fictionnel dans l'espace extradiégétique de la préface :

> Je sais que tu vis, VEHE… (BLANCHE). Peut-être quand ton âge d'aller à l'école arrivera, trouveras-tu une place, et plus tard prendras-tu connaissance de ces lignes. Plus sûrement, comme des milliers d'autres de ton âge, ne liras-tu jamais ces lignes. Les symptômes du présent — notre vie sociale — ne m'autorisent pas à te prédire une vie meilleure. Alors, comme des milliers, anonymes, arrivée à l'âge de conscience, tu te révolteras d'une mauvaise révolte — individuelle ou collective — mal dirigée.
>
> Ta mère, elle, notre contemporaine, illettrée — en français comme en arabe — n'a pas la possibilité de lire ces lignes. Elle vit seule ; une façon de se vêtir de son drame.
>
> Pour toi, VEHI CIOSANE, NGONE WAR THIANDUM… (BLANCHE-GENESE NGONE WAR THIANDUM), puisses-tu préparer la genèse de notre monde nouveau. Car c'est des tares d'un vieux monde, condamné, que naîtra ce monde nouveau tant attendu, tant rêvé.
>
> Ndakaru, Gamu 1965 (*VC*, p. 16-17).

La seconde occurrence, dans l'excipit du récit, consiste en revanche à inscrire l'auteur réel dans l'espace diégétique :

[208] Voir Albert Camus, « Jonas ou l'artiste au travail », dans *L'Exil et le royaume*, *op. cit.*, p. 139.

> Cette histoire n'eut pas d'autre fin : c'était une page dans leur vie. Une nouvelle commence, qui dépend d'eux.
>
> Et, si un jour, il vous arrivait d'aller dans le niaye et dans ce village de Santhiu-Niaye, ne leur posez pas de questions. De moi, ils vous diront peut-être : Il est venu une fois.
>
> Cette unique fois me suffit.
>
> Ndakaru – Gamu 1965 (*VC*, p. 109).

Dans les deux occurrences, Sembène semble accepter la nature paratopique du discours littéraire : il affirme être dépourvu de public réel en Afrique dans la préface et souligne à la fin du roman son extranéité en regard de la communauté villageoise dont il parle. Or, si l'énonciation semble appartenir à une localité paradoxale en raison aussi bien de son origine que de sa destination, la métalepse qui permet d'ancrer le personnage de la nouveau-née Véhi-Ciosane dans la réalité et dans un avenir meilleur de l'Afrique, du fait justement d'avoir quitté le « vieux monde condamné », légitime en retour l'œuvre sembénienne. En d'autres termes, le discours littéraire du griot contestataire, qui n'a pas la même légitimité sociale dont jouissait le griot traditionnel, se légitime en construisant discursivement une « réalité » extradiscursive qui, à vrai dire, n'est pas moins fictionnelle, puisqu'elle repose sur la métalepse, cet embrayeur situationnel qui ne fait coïncider que virtuellement le discours romanesque et sa situation d'énonciation.

2.3. La vie matérielle et l'inscription de l'écrivain

La situation d'énonciation ne se limite pas aux rapports que l'auteur entretient avec son œuvre et son public : elle est constituée également par les conditions matérielles d'existence de l'écrivain et par les différents médiateurs culturels qui interviennent aussi bien dans la fabrication que dans la consécration de l'œuvre. Il est vrai que la littérature a généralement tendance à faire oublier ces aspects contextuels au profit de la « croyance dans la valeur de l'œuvre[209] », selon le mécanisme de l'*illusio* élucidé par Bourdieu ; pourtant, ce contexte matériel peut être une entrave ou un levier importants pour l'écrivain francophone, dont les conditions de vie et d'accès à la littérature sont souvent plus précaires que celles d'un écrivain du « centre », qui peut s'abandonner plus facilement à une telle « croyance de clercs[210] ». Pour citer un exemple contemporain, dans son *Journal d'un écrivain en pyjama*,

[209] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*…, *op. cit*., p. 375.

[210] « Prendre au sérieux l'illusion littéraire, c'est en fait jouer une *illusio* contre une autre, une *illusio* réservée aux *happy few*, l'*illusio* littéraire, croyance de clercs, privilège de ceux qui vivent de la littérature et qui peuvent, par l'écriture, vivre la vie comme une aventure littéraire, contre l'*illusio* la plus commune et la plus universellement partagée, l'*illusio* du sens commun », dans Pierre Bourdieu, « Da capo : l'illusion et l'*illusio* », *ibid*., p. 539. En réalité, le contexte matériel détermine les « façons d'être écrivain » aussi bien pour les écrivains du centre que pour ceux de la périphérie : une partie des aspects matériels que nous aborderons et, en

Dany Laferrière explique la manière dont « la vie matérielle » a conditionné l'écriture de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), et la manière dont cette volonté d'écrire a eu des répercussions sur sa vie matérielle, voire sur sa vie sexuelle :

> Je ne sais pas pourquoi j'étais sûr que ce livre allait me sortir de ce trou. Pour écrire, il m'a fallu arrêter de travailler. Mes maigres économies fondaient. Je devais faire vite et court. Je ne disposais pas des mêmes ressources financières que ces jeunes écrivains américains qui pouvaient laisser courir un premier roman jusqu'à six cents pages. Je me trouvais seul dans une ville inconnue. J'ai donc réduit au minimum mes dépenses et entrepris de séduire la fille du propriétaire de l'immeuble où je créchais[211].

Sans atteindre ce niveau d'autobiographisme, au moyen de l'embrayage situationnel, Ousmane Sembène n'hésite pas à inscrire dans ses œuvres le contexte où elles sont produites. Ainsi le texte renvoie-t-il moins à une image de l'auteur en tant qu'instance énonciative associée à l'œuvre qu'à une image de l'écrivain en chair et en os, un être du monde certes, mais que l'on saisit moins à travers des renseignements sur sa vie intime en dehors de la création littéraire qu'à travers des renseignements sur sa vie sociale au sein du champ littéraire. On voit donc apparaître dans l'œuvre un simulacre de cet « auteur-acteur », dont parle Dominique Maingueneau, « qui, organisant son existence autour de l'activité de production de textes, doit gérer une trajectoire, une carrière[212] ». On comprend que cette inscription de l'écrivain et des contingences de l'écriture dans le texte est étroitement liée à la question de l'éthos. Néanmoins, comme elle ne relève pas du récit autobiographique à proprement parler, mais repose sur l'embrayage situationnel, il n'est pas aussi aisé de déterminer le type d'éthos sur lequel s'appuie une telle image d'auteur : d'une part, il ne s'agit pas de l'éthos prédiscursif (ou éthos préalable) parce que cette image d'auteur se construit dans le texte lui-même et n'est pas déduite par le lecteur à partir d'éléments contextuels ou d'une connaissance biographique préalable ; de l'autre, il ne s'agit pas non

---

général, des options qui s'offrent aux écrivains pour investir le champ ont été examinés par N. Heinich : voir Nathalie Heinich, « Façons d'être écrivain », *Être écrivain : création et invention*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 21-60.

[211] Dany Laferrière, *Journal d'un écrivain en pyjama*, Paris, Le Livre de Poche, 2015 [2013], p. 17.

[212] Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *art. cit*., § 25. Maingueneau avait déjà proposé une tripartition de l'auteur en dissociant la personne, l'écrivain et l'inscripteur : voir *Le Discours littéraire*, *op. cit*., p. 107. Il revient par la suite sur cette distinction en montrant davantage ses articulations : voir Dominique Maingueneau, « Écrivain et image d'auteur », dans Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Østenstad (dir.), *Se dire écrivain : pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 13-28.

plus de l'éthos référentiel (ou éthos dit), car Sembène ne parle pas de lui-même mais d'un personnage de créateur[213].

De toutes les œuvres de Sembène, son premier roman, *Le Docker noir*, est sans doute le plus autobiographique, au point que, comme le remarque Tal Sela, Samba Gadjigo le cite souvent en guise de témoignage dans sa biographie[214]. Au demeurant, les informations contenues dans le péritexte éditorial de la quatrième de couverture de la première édition, parue aux Nouvelles Éditions Debresse en 1956, encouragent une interprétation autobiographique, le résumé du roman complétant de manière quelque peu pathétique les renseignements très factuels contenus dans la présentation de l'auteur [Fig. 7 : voir *infra*, p. 537] :

> Sembène Ousmane est né le 8 mars 1923, à Ziguinchor-Casamance, au Sénégal. Il exerce le métier de docker sur le port de Marseille.
>
> Diaw Falla, « le Docker Noir », mène à Marseille une existence misérable et précaire, mangeant d'un bol de riz, logé dans un hôtel infâme, heureux encore si le matin il a pu trouver de l'embauche. Il n'a, pour se retenir à la vie, que son amour pour Catherine, et l'espoir de devenir un grand écrivain. Le meilleur de lui-même, en effet, il l'a placé dans un roman qu'il a écrit pendant les brefs moments volés à la fatigue. Cette noble ambition l'aidera-t-elle à triompher, et du destin et des préjugés raciaux ? Ou la mènera-t-elle à sa perte ?
>
> « Le Docker Noir » est un long cri d'amertume où éclate un désir passionné de justice. C'est un avertissement d'un homme de couleur, un document de première main sur la vie des minorités noires perdues sans les grandes villes européennes. Un roman « qui vous tient ». On n'oubliera pas de sitôt Diaw Falla, « le docker noir ».

Sembène fait son entrée en littérature avec un roman d'inspiration ouvertement autobiographique. Pourtant, les aspects biographiques contenus dans le roman ne portent pas sur la vie intime, l'enfance et la formation comme *L'Enfant noir* de Camara Laye, paru trois ans plus tôt. La matière autobiographique du *Docker noir* est, en effet, investie d'une dimension politique qui souhaite montrer simultanément la condition des dockers et du prolétariat noir en France, ainsi que les conditions matérielles et institutionnelles dans lesquelles un écrivain africain n'appartenant pas à l'élite culturelle peut (ou plutôt, ne peut pas) faire œuvre : cela fait dire à Romuald Fonkoua que « c'est en qualité de *book-maker*

[213] Perrin élabore une tripartition de l'éthos en distinguant : l'éthos prédiscursif (ou préalable), l'éthos référentiel (ou propositionnel) et l'éthos discursif : voir Laurent Perrin, « L'éthos et le temps fictif de l'oralité à l'écrit », *art. cit.*, p. 231-243. Dominique Maingueneau, s'intéressant plutôt à l'éthos construit dans et par le discours, distingue l'éthos dit (analogue à l'éthos référentiel) et l'éthos montré (qui correspond à l'éthos discursif de Perrin) : voir Dominique Maingueneau, « Retour critique sur l'ethos », *art. cit*., p. 34 et suiv.
[214] Voir Tal Sela, *Le roman africain francophone au tournant des indépendances*, *op. cit*., p. 69.

(comme il sera plus tard *film-maker*) qu[e Sembène] aborde aux rives de la création littéraire[215] ».

Comme pour Dany Laferrière, pour Diaw Falla (et pour Sembène) la première difficulté consiste à faire concilier un travail alimentaire et humble, dans la cale, avec sa vocation d'écrivain :

> Il avait le choix entre deux personnages : le docker, qui n'était qu'un être animal, mais qui vivait et payait son loyer ; l'intellectuel qui ne pouvait résister que dans un climat de repos, et de liberté de pensée. La subordination lui était insupportable. Il restait des heures à réfléchir devant son papier, et ce paupérisme mental, né de sa fatigue corporelle, ébranlait son système nerveux. Il prenait en dégoût sa profession, en se demandant s'il ne lui était pas possible de trouver autre chose. Alors il prenait son crochet, le tournait, le retournait, passait son index sur la pointe acérée, et lui parlait comme à un être vivant. « Combien de tonnes as-tu soulevées ? Combien d'heures as-tu effectuées, dans combien de cales ? » Les maux de tête le prenaient. Il sentait en dedans, comme des épingles qu'on aurait enfoncées dans sa moelle (*DN*, p. 134).

S'il est indispensable à la survie, le travail de docker empêche physiquement d'écrire ; pourtant, comme pour l'académicien haïtien, l'œuvre représenterait une manière de s'extraire de sa condition. Néanmoins, chez Sembène, derrière ce désir de réussir, se profile déjà la menace de la trahison des siens et la difficulté de maintenir une position dans le champ littéraire. C'est moins Diaw Falla, apprenti-écrivain, que son ami Paul Sonko qui fait preuve de cette lucidité supplémentaire sur la trajectoire qui attend l'écrivain après son entrée en littérature :

> Quand on est dans la misère, dit-il, lui coupant la parole, parlant d'une voix naturelle… dans la misère, la force qui t'élève te donne la perspective de voir les choses en grand… Obsédé d'atteindre ce but, on se répète : « Si je foule cette plate-forme, c'est pour aider ceux qui s'engloutissent dans la misère… » Et on lutte, on lutte pour grimper. Mais une fois arrivé, l'aisance, le nom qu'on porte, ce qui te semblait tabou… et tout ce que je ne peux pas énumérer ici, te happent de telle façon que tu en oublies les camarades de souffrance.
>
> … Car tu luttes pour te maintenir où tu es arrivé, avec deux fois plus d'ardeur que tu en eus pour monter. Tu sais alors ce que tu quittes et ce qui t'attend. Dans la crainte de sombrer, tu es prêt à toutes les bassesses (*DN*, p. 96).

L'éthos de Sembène se construit à travers ce double d'écrivain qu'est Diaw Falla, aussi bien parce qu'ils se ressemblent, puisqu'ils partagent les mêmes conditions de vie, que parce qu'ils diffèrent, puisque l'écrivain réel, à travers d'autres personnages et au fil de séquences dialogales, fait preuve d'une lucidité que l'apprenti-écrivain fictionnel n'a pas encore[216].

---

[215] Romuald Fonkoua, « Relire *Le Docker noir*… », *art. cit*., p. 234.

[216] Sur ces passages, voir également les analyses suivantes : Tal Sela, *Le roman africain francophone au tournant des indépendances*, *op. cit*., p. 115 et suiv ; Romuald Fonkoua, « Relire *Le Docker noir*… », *art. cit*., p. 235 et suiv.

L'analyse du *book-maker* ne se limite pas, néanmoins, à la vie matérielle de l'écrivain. Sembène représente en effet dans son roman une partie de la configuration du champ littéraire dans lequel il a réussi à publier *Le Docker noir*, mais dans lequel Diaw Falla échoue à publier en son nom *Le dernier voyage du négrier Sirius*, dont la paternité est attribuée injustement à Ginette Tontisane. Sembène réfléchit notamment au monde de l'édition :

> — Que faire… ? J'ai gardé le manuscrit un mois et quinze jours après mon arrivée à Paris, et sans Sylla, je rentrais bredouille. J'ai vu plusieurs éditeurs, ils me demandent si je dispose d'argent. […]
> — Tu crois qu'on édite un livre comme cela ? Les Parisiens sont vaches, partout ces chameaux me posent la même question : « Avez-vous déjà écrit un livre ? » Comme si on naissait avec des feuilles imprimées !
> — Combien te demandent-ils ?
> — Plus de cent cinquante mille francs (*DN*, p. 95).

À travers ces remarques, l'écrivain sénégalais dénonce un état réel de l'édition française, qui s'avère globalement réticente à accueillir de nouveaux écrivains africains : en effet, comme le montrent les travaux de Claire Ducournau, jusqu'à la fin des années 1980, « les éditeurs généralistes français marquent […] peu d'intérêt envers de nouveaux auteurs originaires d'Afrique francophone[217] », le nombre de titres d'écrivains subsahariens parus annuellement reste assez faible et Présence Africaine est le premier, et longtemps aussi le seul, lieu d'édition consacré aux écrivains issus des périphéries de la Francophonie. Il n'est pas étonnant que, dans un tel contexte éditorial, l'aspirant écrivain choisisse la solution de la publication à compte d'auteur, ce que Sembène se résigne à faire pour *Le Docker noir*, après que le manuscrit a été refusé par Présence Africaine[218]. Bien sûr, le compte d'auteur est une solution qui peut permettre à un jeune écrivain d'avoir une petite porte d'entrée dans le monde littéraire, mais il comporte aussi, comme le rappelle Ducournau, « un possible stigmate[219] », la publication à compte d'éditeur restant la meilleure voie pour accéder à la reconnaissance. Au lieu d'ignorer cet aspect contextuel de la publication de son premier roman, Sembène en parle ouvertement : il ne s'agit pas tant de justifier son recours à la publication à compte d'auteur que de faire prendre connaissance au lecteur, par le truchement de l'expérience de l'auteur fictionnel, de l'état de l'édition dans lequel l'auteur réel évolue. Par ailleurs, dans le roman, cette exclusion du champ littéraire français culmine

[217] Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains*…., *op. cit*., p. 155. Voir également les analyses p. 92 et le graphique p. 95 et le tableau p. 119 dans le même ouvrage.
[218] Voir Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, *op. cit*., p. 224.
[219] Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains*…., *op. cit*., p. 167.

dans le fait que, comme le souligne Romuald Fonkoua, « le héros vit une situation paradoxale : le statut d'auteur lui est juridiquement méconnu alors qu'il a déjà écrit un livre[220] ». Ainsi, au lieu de se limiter à écrire un roman et à essayer d'accéder au champ littéraire, dans *Le Docker noir*, Sembène se sert de l'embrayage situationnel pour décrire et, en même temps, s'attribuer cette place marginale qui constitue moins une entrave à son expression littéraire que la condition pour façonner son éthos contestataire : en d'autres termes, pour reprendre les conclusions de Tal Sela, le positionnement de Sembène se réalise grâce à une métafiction qui est aussi un métadiscours sur l'écrivain africain francophone et le champ dans lequel il évolue[221].

Les romans successifs ne seront pas aussi autobiographiques et le statut de l'écrivain qu'ils représenteront ne sera plus aussi fragile, ce qui correspond effectivement à la position de plus en plus légitime que l'écrivain réel occupe dans le champ littéraire. Dans *L'Harmattan*, à travers le personnage de Lèye, poète converti à la peinture, qui n'est pas sans rappeler la carrière du romancier réel qui commence à tourner des courts métrages, Sembène continue de s'interroger sur le contexte de circulation des œuvres et de consécration des auteurs. Si les raisons du renoncement à la poésie étaient idéalistes, à savoir le refus d'« enrichir la langue française » (*H*, p. 74 ; 141), Lèye apparaît très lucide quand il s'agit d'évaluer les limites concrètes de la peinture :

> Je prends une seconde tasse de café, dit Lèye. On dit que la peinture est un plaisir intellectuel. Je ne suis pas d'accord. Je vends mes tableaux aux touristes européens… Pour eux, c'est de l'exotisme… Aux Africains évolués…, imitation de l'Européen. Personnellement, cela me chagrine. Le peuple, dans sa quasi-totalité, ne goûte pas encore ce plaisir… savoir lire un tableau (*H*, p. 211).

Ces réflexions, qui reprennent et développent celles d'Attignon quatre chapitres plus tôt[222], dénoncent une dissociation entre le public réel, les Occidentaux ou les « évolués », et le public idéal, le peuple, qui n'a ni les moyens économiques de consommer l'œuvre d'art ni

---

[220] Romuald Fonkoua, « Relire *Le Docker noir*… », *art. cit*., p. 241.

[221] « [D]errière la dimension métafictionnelle du roman – la mise en abyme – se profile une autre dimension, méta-discursive, tenue sur le statut, les règles et le fonctionnement du discours littéraire africain et sur son auteur. Si cette dimension-là n'avait pu avoir une influence positive sur la réception difficile, négative, de l'œuvre, il n'en est pas moins vrai qu'elle avait valu à Ousmane Sembène un statut de voix dissidente, toujours plus polémique, revendiquée inlassablement tant dans ses textes critiques que dans ses œuvres littéraires et cinématographiques », Tal Sela, *Le roman africain francophone au tournant des indépendances*, *op. cit*., p. 142-143.

[222] « Sous prétexte que les voitures sont de marques françaises ou autres, tu refuses de voyager dedans ? Pour un temps plus ou moins long, un temps transitoire, nous sommes, bon gré mal gré, obligés d'user du français. Prenons tes dessins ! Bien vrai, tes dessins nous nourrissent. On vend un tableau, des tableaux, on achète du papier, des sardines. D'accord, nous visons, grâce à tes tableaux. Mais qui les achète ? Le Grec, pour les revendre ! Qui les regarde ? Les demi-bourgeois africains et les touristes européens par exotisme. Ici, ton tableau *Harmattan* était accroché. Mais on l'a vendu… » (*H*, p. 141).

les moyens intellectuels de la comprendre. Par ailleurs, en regard de la situation d'énonciation, elles s'appliquent aussi bien à la littérature qu'au cinéma : si le support audiovisuel court-circuite le problème de l'analphabétisme en s'avérant ainsi un art populaire, Sembène sait aussi, comme nous le démontrerons par la suite, que le cinéma n'est pas un médium totalement dénué de contraintes.

La présence de Lèye dans le roman constitue un embrayeur situationnel qui permet de réfléchir aussi aux instances de consécration de la littérature :

> — Je t'en annonce une bonne ! Je ne vais, ni au Sénégal, ni en Guinée. Je vais à Tachkent…
> — À Tachkent ?... Pour quoi faire ?
> — Je dois assister à la première conférence des Écrivains d'Asie et d'Afrique. J'ai reçu mon mandat de délégué, comme écrivain, ou plutôt, poète.
> — Où ? À quel endroit ça aura lieu ?
> — À Tachkent, t'ai-je dit.
> — Je veux savoir : où ?
> — Je ne savais pas où c'était. J'ai regardé sur la carte. C'est dans l'Ouzbékistan. La capitale même.
> — C'est un voyage ! Par où passes-tu ?
> — D'Accra, je prends l'avion jusqu'au Caire. Le Caire-Rome. Rome-Prague. Prague-Moscou. Moscou-Tachkent. Je n'ai jamais pris l'avion…
> — Sont dangereux ! Il y a toujours des accidents (*H*, p. 144-145).

En 1964, dans un contexte de décolonisation et de guerre froide, où l'URSS essaie d'élargir sa sphère d'influence au continent africain en se comportant comme « un allié privilégié des peuples opprimés d'Afrique et d'Asie contre les puissances impériales et le néocolonialisme des États-Unis[223] », la mention de la première rencontre du Congrès de Tachkent, à laquelle Sembène avait effectivement participé en octobre 1958, permet de songer à un lieu de consécration littéraire alternatif à Paris, où la plupart des écrivains africains qui accèdent à la notoriété doivent s'associer à la Négritude. Avant les succès remportés au Festival mondial des Arts nègres à Dakar et le prix Jean Vigo en 1966, avant d'être nommé membre du jury au Festival de Cannes en 1967 et de recevoir des financements importants de la part d'André Malraux, Sembène transpose narrativement son expérience autobiographique pour suggérer que l'Afrique indépendante privilégie les institutions culturelles du Bloc de l'Est à celles de l'ancienne « mère-patrie ». Un tel emploi de l'embrayage situationnel montre que le positionnement sembénien repose aussi sur l'explicitation dans l'œuvre et par l'œuvre de l'activité de l'écrivain dans son ensemble : « mode d'emploi du roman », comme nous

[223] Gabrielle Chomentowski, « L'expérience soviétique des cinéma africains au lendemain des indépendances », *Le Temps des médias*, n° 26, « Afrique(s) : entre histoire et mémoires » (Jamil Dakhlia et François Robinet, dir.), 2016, p. 111.

l'avons défini, l'embrayage situationnel reflète et réfléchit simultanément à la sphère discursive et à la sphère extradiscursive.

3. Éloge de l'incorrection

Le recours aussi important à l'embrayage situationnel montre que l'écriture ne va pas de soi pour Sembène : l'activité de l'écrivain doit constamment être contextualisée, expliquée, voire justifiée. Cet inconfort de l'écriture, comme l'a souvent signalé Sembène et comme le remarquent les critiques, découle d'un problème structurel. Comme Lèye avec ses spectateurs et ses acheteurs, l'écrivain ne peut pas communiquer avec son lectorat idéal puisqu'en Afrique, pendant les années 1950-1960, les masses populaires sont largement illettrées ou n'ont qu'une maîtrise approximative du français : le statut de l'écrivain engagé et populaire est donc fort ambigu car il peut parler du peuple et en son nom, sans pouvoir s'adresser à lui avec un médium efficace et dans sa langue. Dans ses œuvres, Sembène montre souvent des personnages qui sont exclus d'une communication essentielle à cause des entraves linguistiques : dans *Le Docker noir*, la mère ne peut pas lire les articles de presse sur son fils (*DN*, p. 14-15) ; dans « La Noire de… », Diouana vit « recluse en elle-même » (*V*, p. 180) car elle ne peut exprimer ses frustrations à ses patrons mais a besoin d'eux pour communiquer avec sa famille au Sénégal (*V*, p. 181-182) ; dans *Le Mandat*, Ibrahima Dieng doit faire recours au « scribe », écrivain public et traducteur, pour comprendre et écrire des lettres en français (*M*, p. 126-127 ; p. 181-183) et se trouve en difficulté face à une administration qui, malgré les indépendances, continue de conférer au français un prestige particulier qui permet de différencier le fonctionnaire du peuple (*H*, p. 133 ; p. 139)[224]. Nous rejoignons à ce sujet les analyses de Louis Ndong en considérant ce thème récurrent comme un embrayeur situationnel qui explicite, en se focalisant sur le pôle de réception, l'impossibilité de l'écrivain à atteindre son public :

> [D]'une part, les choix linguistiques qui étaient les scènes de lecture reflètent la situation sociolinguistique du Sénégal ; de l'autre, ils représentent l'idéologie de l'écrivain-cinéaste lui-même en termes de relations, de valeurs et de son approche de l'emploi des langues africaines pour la communication en général, ainsi que pour la création littéraire et artistique plus particulièrement. Enfin, on peut considérer que, en décrivant dans ses œuvres les défis des échanges épistolaires en français, Sembène fait référence

[224] Sur les enjeux linguistiques et identitaires dans le texte et le film *Le Mandat/Mandabi*, voir Louis Ndong, « Entre le wolof et le français : le cas de la nouvelle *Le Mandat* et du film *Manda bi* », *Études littéraires africaines*, n° 30, « Ousmane Sembène » (Phyllis Taoua, dir.), 2010, p. 33-45.

> symboliquement aux défis de communication entre l'écrivain africain francophone et son public africain[225].

Par ailleurs, certains personnages de lettrés, notamment des instituteurs comme Seck dans *Ô Pays, mon beau peuple !* ou Tioumbé dans *L'Harmattan*, sont effectivement des figures positives en ce qu'ils associent à leur maîtrise du français la reconnaissance de l'importance des langues africaines. Néanmoins, nombre de personnages lettrés sont qualifiés d'« évolués », terme qui n'a rien de positif en ce qu'il sert à désigner ces Africains qui renient leur culture et embrassent aveuglément les coutumes et modes occidentales[226]. Si Sembène peut se montrer particulièrement acerbe envers certains « évolués », comme le fonctionnaire au début du *Docker noir* (*DN*, p. 17-19) ou le protagoniste de *Xala*, il ne manque pas de décrire avec une certaine compassion la transformation psychologique que vit la jeune N'Deye Touti dans *Les Bouts de bois de Dieu* :

> Avant la grève, elle fréquentait l'école normale de jeunes filles, ce qui lui donnait une nette supériorité sur les garçons mais en même temps faisait d'elle l'écrivain public du quartier. En écrivant leurs lettres d'amour ou leurs requêtes, en remplissant leurs feuilles d'impôts, elle se sentait de plus en plus éloignée de tous ceux qui formaient son entourage. Elle vivait comme en marge d'eux ; ses lectures, les films qu'elle voyait, la maintenaient dans un univers où les siens n'avaient plus de place, de même qu'elle n'avait plus de place dans le leur. Elle traversait l'existence quotidienne comme en rêve, un rêve où se trouvait le prince charmant des livres. N'Deye ne savait pas exactement qui serait ce prince charmant, ni quelle serait la couleur de sa peau, mais elle savait qu'il viendrait un jour et qu'il lui apporterait l'amour. Les gens parmi lesquels elle vivait étaient polygames et N'Deye n'avait pas tardé à comprendre que ce genre d'union exclut l'amour, du moins l'amour tel qu'elle le concevait (*BBD*, p. 106-107).

L'éducation à l'école française confère une véritable utilité sociale à N'Deye Touti, qui peut aider les gens du quartier, mais elle impose à l'égard de cette société un recul qui, quoique juste, ne peut trouver de solution que dans le bovarysme : dès lors, elle est victime d'une forme d'aliénation culturelle et mentale qui l'éloigne des siens et du réel. Or les dérives de l'acculturation et de la fabulation menacent tout aussi bien le personnage de la jeune fille que l'écrivain réel. Ainsi, au-delà de la valeur historique et idéologique que la plupart des

---

[225] La traduction est nôtre : « *Thus, on the one hand, the language choices that underpin the reading scenes reflect the sociolinguistic situation in Senegal, and on the other, they represent the writer-director's own ideology in terms of relationships, values, and his perspective on the use of African languages for communication in general, as well as writing and artistic creativity in particular. Finally, by portraying in his works the challenges of epistolary exchanges in the French language, it could be argued that Sembène is making symbolic reference to the challenges of communication between the Francophone African writer and his African audience* », Louis Ndong, « Literary and cinematic scenes of reading in the works of Ousmane Sembène » (trad. du français par Georgina Collins), *Research in African Literatures*, Vol. 51, n° 2, « African Audiences : Making Meanings across Medias » (Ruth Bush et Claire Ducournau, dir.), 2020, p. 106-107.

[226] Sur le personnage de l'« évolué », voir Lobna Mestaoui, « Ousmane Sembène, entre littérature et cinéma », *Babel : littératures plurielles*, n° 24, « Littérature et cinéma » (Sandra Gorgievski et Alessandro Leiduan, dir.), 2011, p. 248 et suiv.

écrivains africains attribuent à la tradition orale, si Sembène chérit tant l'image du griot, c'est parce qu'il incarne cette communication idéale et cet idéal de la communication où le créateur et son public parlent la même langue, partagent un même univers culturel et peuvent se comprendre.

Néanmoins, les problèmes de l'écriture ne concernent pas seulement le contexte, mais également la maîtrise du français de Sembène. Nombre d'écrivains africains ont suivi un parcours scolaire et universitaire d'excellence : comme l'a démontré Romuald Fonkoua, une partie importante de la légitimité institutionnelle et discursive de Senghor reposait sur ses études à Louis-le-Grand et à la Sorbonne, sur le fait d'avoir été le premier Africain à être reçu au concours de l'Agrégation et ensuite professeur dans la métropole[227] ; du côté d'un engagement littéraire plus proche de celui de Sembène, Mongo Beti s'est diplômé à Aix-en-Provence et à la Sorbonne en lettres classiques, avant d'être d'abord certifié, puis agrégé dans cette discipline et devenir professeur dans le secondaire et en classes préparatoires[228]. Au-delà du capital culturel que ces diplômes et ces carrières peuvent comporter, il va sans dire que, au vu de sa formation d'autodidacte, Sembène ne peut pas avoir la même aisance en français : il est impossible de nier que son insécurité linguistique et sa maîtrise imparfaite du français écrit se répercutent dans l'écriture des œuvres. Bien que la critique sembéniste préfère passer sous silence cet aspect, il nous semble important d'interroger la question de l'incorrection linguistique dans ses œuvres. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'émettre des jugements de valeur, mais de comprendre pourquoi les problèmes liés au support de l'écrit et à la maîtrise du français, qui apparaissent *a priori* comme autant d'obstacles à la création littéraire, n'empêchent pas une écriture romanesque prolifique ni la consécration de l'écrivain sénégalais.

[227] Voir Romuald Fonkoua, « L'Afrique en khâgne […] », *art. cit*., p. 130-175. Citons, au demeurant, Senghor décrivant en 1962 sa première conférence à Dakar en 1937 : « C'était en 1937. J'enseignais alors le *français* – avec les langues classiques –, depuis deux ans, au Lycée Descartes de Tours. Venu passer les grandes vacances dans mon Sénégal natal, je fus sollicité de donner une conférence. J'avais choisi, comme thème, *Le Problème culturel en A.O.F*. La foule des "évolués", blancs et noirs mêlés, s'écrasait dans la grande salle de la Chambre de Commerce de Dakar. On s'attendait à m'entendre exalter la culture gréco-latine, du moins la culture française. Devant le Gouverneur général ébahi, je fis une charge vigoureuse contre l'*assimilation* et exaltai la *Négritude*, préconisant le "retour aux sources" : aux langues négro-africaines. Ce fut un succès de scandale, plus, au demeurant, chez les Africains que chez les Européens. "Maintenant qu'il a appris le *latin* et le *grec*, murmuraient ceux-là, il veut nous ramener au *wolof*." » (« Le français langue de culture », *L1*, p. 358).
[228] Voir Mohamed Aït-Aaran, *Mongo Beti : un écrivain engagé*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2013, p. 15.

3.1. Catalogue des fautes et pensée du langage

On compte dans l'œuvre de Sembène de nombreuses coquilles, fautes et maladresses. Quoique courts, les premiers textes publiés dans l'*Action poétique* comptent plusieurs fautes d'orthographe et de syntaxe, sans mentionner les problèmes de ponctuation (nous soulignons) :

> « Que *reste-il* des anciens Royaumes », au lieu de « reste-t-il » ;
>
> « À ce Zénith qui nous verra *libre* », au lieu de « libres » ;
>
> « Ses fils d'hier — vendus — *reviendrons* », au lieu de « reviendront » ;
>
> « Il lui proposa un *andart* d'or », mot incompréhensible ;
>
> « […] tu avais dit, ici, que lorsque je *saurai* la signification des touffes […] », au lieu de « saurais » pour indiquer le futur dans le passé ;
>
> « Vérité *vrai*… c'est *çà* », au lieu de « vraie » et « ça » ;
>
> « C'est que la mienne est *venu* me vendre », au lieu de « venue » ;
>
> « […] enveloppé d'un drap aux *ourlés* dorés […] », au lieu d'« ourlets » ;
>
> « Amine !... amine, *disent* l'assistance », au lieu de « dit » ;
>
> « […] les dieunahes (rats) se refusèrent à toute *convertion* et à toute communauté », au lieu de « conversion »[229].

On peut repérer des fautes aussi dans les textes publiés à la fin de la décennie qui nous occupe, bien qu'elles soient dans un nombre proportionnellement inférieur. Citons à titre d'exemple l'excipit de *Véhi-Ciosane*, où l'on repère une faute d'accord du sujet et du verbe : « De moi, *il* vous diront peut-être : Il est venu une fois » (*VC*, p. 109), au lieu d'« ils ».

Le cas qui nous intéresse le plus est celui du *Docker noir*. Le roman a été publié à compte d'auteur aux Nouvelles Éditions Debresse et, de ce fait, il n'a pas bénéficié d'un suivi éditorial rigoureux : on sait grâce à Samba Gadjigo que Sembène s'était appuyé sur les amies Odette Arouh et Ginette Constantin pour la relecture et la correction du manuscrit, mais elles n'étaient pas des correctrices professionnelles[230]. Le roman a donc paru truffé de

[229] Le repérage des fautes proposé ci-dessous ne se prétend pas exhaustif. Précisons, au demeurant, que les textes d'autres poètes dans les mêmes numéros ne comportent pas autant de fautes : si Sembène n'est pas le seul responsable, la responsabilité ne peut pas être attribuée uniquement aux typographes. Les trois premières occurrences sont issues de « Liberté » : *Action Poétique*, n° 5, « Peuples opprimés », 1956, p. 29-32 ; les quatre occurrences suivantes sont issues de « Kothj-Barma… » : *Action Poétique*, n° 1 (nouvelle série), 1958, p. 17-18 ; les trois dernières occurrences sont issues de « Communauté » : *Action Poétique*, n° 5 (nouvelle série), 1959, p. 13-15.

[230] Voir Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, *op. cit*., p. 224.

fautes, bien qu'il nous soit impossible de distinguer les fautes de l'auteur des erreurs des typographes. On repère une faute d'orthographe dès la première page, même si ce type de fautes demeure assez rare dans le reste de l'ouvrage (nous soulignons) :

> « […] tels de furtifs *feux-folets* » (*DN*, p. 11), au lieu de « feux follets » ;
>
> « […] psalmodier *tous* ces sourates sans queue ni tête » (p. 45), au lieu de « toutes » ;
>
> « Sa *physonomie* avait changé d'expression » (p. 88), au lieu de « physionomie », alors que le mot est orthographié correctement ailleurs dans le texte ;
>
> « […] tu me loges avec les *maqueraux*, ma parole ! » (p. 194), au lieu de « maquereaux ».

La plupart des fautes d'orthographe se limitent généralement aux mots composés :

> « Il était battu, *au dedans* comme *au dehors* » (p. 71), au lieu d'« au-dedans » et « au-dehors » ;
>
> « Elle se leva, après avoir consulté sa *montre bracelet* » (p. 85), au lieu de « montre-bracelet ».

Ou bien aux marques du pluriel :

> « […] porté perdu corps et *bien* à Nantes […] » (p. 63), au lieu de « biens » ;
>
> « Quels sont les points en *litiges* ? » (p. 69), au lieu de « litige » ;
>
> « Une chaise passait *de mains en mains* au-dessus des têtes » (p. 103), au lieu de « de main en main » ;
>
> « […] levait la main *par intervalle* à la hauteur de ses tempes […] » (p. 116), au lieu de « par intervalles » ;
>
> « Les cris de *frayeurs* » (p. 118), au lieu de « frayeur » ;
>
> « […] les marchandes d'*illusion* » (p. 167), au lieu d'« illusions », qui serait plus attendu en vertu de l'expression « se faire des illusions » ;
>
> « […] ces types qui passent *leurs* temps à crier » (p. 216), au lieu de « leur ».

À côté de l'orthographe, on repère également des fautes de syntaxe. L'emploi du subjonctif semble particulièrement problématique en ce que Sembène en fait un emploi fort inégal. Dès la deuxième page, on repère un verbe du premier groupe conjugué au subjonctif imparfait à la P3 — « bien qu'un drame incompréhensible *se jouât* en elle » (p. 12) —, alors que l'emploi de ces formes, à en croire Jean-Baptiste Clamence, le parleur de *La Chute* d'Albert Camus, récit publié la même année que *Le Docker noir*[231], était déjà rare et connoté

[231] « Quand je vivais en France, je ne pouvais rencontrer un homme d'esprit sans qu'aussitôt j'en fisse ma société. Ah ! je vois que vous bronchez sur cet imparfait du subjonctif » ; « Mais un bourgeois raffiné !

au milieu des années 1950 : par ailleurs, dans un tel cas, Sembène aurait pu trouver facilement des solutions impliquant l'indicatif imparfait, telles que « *même si* un drame incompréhensible *se jouait* en elle » ou encore « *mais* un drame incompréhensible *se jouait* en elle ». À l'inverse, Sembène ne semble pas aussi soucieux du respect de la norme quand il s'agit de conjuguer une autre personne que la P3 : « Cela dura un bon quart d'heure avant que les spectateurs ne *se décident* à les séparer » (p. 90), au lieu de « se décidassent ». Encore une fois, l'emploi du subjonctif aurait pu être contourné aisément sans enfreindre la norme : « Cela dura un bon quart d'heure, puis les spectateurs ne se décidèrent à les séparer ». Il ne respecte pas non plus la concordance des temps quand il s'agit de conjuguer un verbe qui n'appartient pas au premier groupe, bien qu'il s'agisse de verbes fréquents comme *être* et *avoir* :

> « Un journaliste avait défait sa cravate et, de peur que sa tenue ne *soit* pas convenable, il se cachait derrière son appareil » (p. 49), au lieu de « fût » ;
>
> « Les deux arrivants durent attendre qu'il y *ait* des places libres » (p. 94), au lieu d'« eût ».

Ailleurs, on trouve un verbe au passé composé de l'indicatif, alors que la syntaxe exigerait un subjonctif passé : « Dommage que je n'*ai* pas *su* que vous étiez là » (p. 179), au lieu d'« aie su ». À l'inverse, on repère également des cas d'hypercorrection, où le subjonctif est employé à tort à la place de l'indicatif :

> « Mon Dieu est-il vrai qu'il *soit* en prison ? » (p. 14), au lieu d'« est » ;
>
> « Après qu'elle *eût obtenu* le grand prix, elle m'a dit » (p. 49), au lieu d'« a obtenu ».

En plus de la mauvaise maîtrise du subjonctif, l'emploi des tiroirs verbaux de l'indicatif est assez instable, avec une oscillation entre le passé composé et le passé simple :

> Lorsque je le *revis*, il me *dit* : « Je retourne à Marseille, mais je reviendrai à la publication de mon roman. » J'*ai* même *demandé* un exemplaire. Malgré tout un doute subsistait. Et lorsque j'*ai vu* la photo de Ginette sur les canards, pour avoir décroché le grand prix, je ne *pensai* jamais qu'il s'agissait du « Sirius ». Un copain me le *prêta*, alors je *courus* chez elle. Elle était absente. Voilà (p. 65).
>
> Car tu luttes pour te maintenir où tu *es arrivé*, avec deux fois plus d'ardeur que tu en *eus* pour monter (p. 96).

Ce qui nous semble particulièrement étrange dans cette instabilité temporelle, c'est l'emploi du passé simple dans des séquences de discours direct qui citent des énoncés oraux où le

---

Broncher sur les imparfaits du subjonctif, en effet, prouve deux fois votre culture puisque vous les reconnaissez d'abord et qu'ils vous agacent ensuite » : Albert Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971 [1956], p. 9-10, 13.

locuteur s'exprime sur lui-même ou sur son allocutaire, alors qu'en français contemporain ce tiroir verbal est généralement réservé à des énoncés écrits, portant sur ce qu'Émile Benveniste considérait comme une « non-personne », c'est-à-dire une P3 ou une P6[232]. À l'incohérence syntaxique s'ajoute donc l'invraisemblance énonciative.

D'autres fautes concernent à la fois la syntaxe et le lexique. Dans la périphrase qui désigne les quartiers africains de Marseille, « Dans *cette Afrique méridionale de la France*, toutes les origines, tous les groupes sont représentés » (p. 78), l'emploi de l'adjectif « méridional » est inapproprié en ce qu'il ne peut pas régir un complément : il est épithète du nom « Afrique » alors qu'il devrait être épithète du nom « France » (« cette Afrique de la France *méridionale* ») ou être remplacé par un syntagme prépositionnel (« cette Afrique *au sud de* la France »). On signale un autre problème à la fois syntaxique et lexical de désignation de l'espace qui dépend plutôt d'une incohérence dans la construction du point de vue : dans la phrase « Quand elle aperçut le Noir pénétrant dans l'établissement, elle quitta les clients accoudés au comptoir pour *venir* à sa rencontre » (p. 99), l'emploi du verbe *venir* trahit l'identification de Sembène avec Diaw Falla, tandis que l'emploi du verbe *apercevoir* dans la subordonnée circonstancielle de temps montre que la phrase adopte le point de vue de Catherine, ce qui aurait impliqué l'emploi du verbe *aller*. Enfin, d'autres confusions lexicales dépendent, plus simplement, de la confusion entre deux termes phonétiquement proches : « Les témoignages concrets *relèvent* avec plus d'éloquence que je ne saurais le faire, les détails de son forfait » (p. 69), au lieu de « révèlent ».

Cette dernière citation illustre un autre problème de l'écriture du *Docker noir*, en plus de l'orthographe et de la syntaxe, à savoir la ponctuation. Il est fréquent, en effet, que Sembène sépare au moyen d'une virgule des éléments qui ne devraient pas être séparés comme le verbe et le COD (« relèvent […] les détails ») ou le verbe et la subordonnée complétive, ainsi que le verbe et la subordonnée interrogative :

> Nous avons constaté, qu'il y avait eu une dispute (p. 51) ;
>
> Dédée, à leur dernière entrevue, lui avait rapporté, que sa mère n'accepterait pas plus un bâtard, qu'un négrillon (p. 132-133) ;
>
> Je me demandais hier, quelle place j'occupais dans ton cœur ? (p. 139).

[232] Au sujet de l'emploi du passé simple et du passé composé en français, voir les articles fondateurs de Benveniste : Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français » (1959), *Problèmes de linguistique générale*, t. I, *op. cit.*, p. 237-250 ; « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, « L'énonciation » (Tzvetan Todorov, dir.), 1970, p. 12-18.

Dans la deuxième citation, il faudrait supprimer deux virgules, car, en plus de séparer le verbe et la subordonnée complétive, Sembène sépare les deux éléments du système corrélatif, faute que l'on repère par ailleurs régulièrement : « […] ne se tracassant pas plus de l'occupant d'aujourd'hui, que de celui de la veille […] » (p. 115) ; « Ce dernier était d'une telle naïveté, que cela le rendait sympathique » (p. 117). Quant à la troisième citation, on constate un phénomène de sur-ponctuation qui confère une modalité de phrase interrogative à une phrase contenant une subordonnée interrogative indirecte : si l'emploi de la virgule est erroné, la redondance du point d'interrogation est en revanche attestée chez plusieurs écrivains contemporains. Enfin, Sembène abuse de la virgule pour séparer le sujet et le verbe, en particulier quand le sujet est une subordonnée relative périphrastique ou est complété par une subordonnée relative adjective :

> […] les voix qui commentaient çà et là, noyaient les dernières paroles de ceux qui ripostaient […] (p. 109) ;
>
> À cet arbre qui au milieu de ma solitude, arrêta les rayons du vice… (p. 137) ;
>
> Les voyageurs, les visiteurs et tous ceux qui étaient présents, les regardaient (p. 144) ;
>
> Personne d'autre que nous, ne saura te défendre (p. 149).

S'il est vrai que la virgule entre un sujet long et le verbe, comme c'est le cas dans les occurrences ci-dessus, a longtemps été en usage, les travaux de Jacques Dürrenmatt ont démontré que le modèle « pneumatique » de la ponctuation a cédé le pas à un modèle davantage logique dès le milieu du XIX^e^ siècle : celui-ci a été intégré par le système scolaire ainsi que par les écrivains et éditeurs contemporains[233]. Par ailleurs, Sembène sépare également le sujet court et le verbe, ainsi que le verbe et le sujet postposé :

> Quelques-uns égrenaient des chapelets, d'autres à défaut, comptaient sur leurs doigts les versets […] (p. 116) ;
>
> […] surgissaient de toutes les rues adjacentes, hommes et femmes quittant leur domicile […] (p. 127) ;
>
> […] deux prostituées en faction, interpellaient les passants (p. 167).

Ce catalogue non exhaustif de fautes d'orthographe, de syntaxe et de ponctuation révèle une maîtrise imparfaite du français, et même du français élémentaire, de la part de l'auteur du *Docker noir*, ce qui est parfaitement compréhensible si l'on considère le parcours

[233] Voir Jacques Dürrenmatt, « La virgule entre sujet et verbe : petite histoire d'un emploi oublié », *L'Information grammaticale*, n° 102, « La ponctuation » (Sabine Pétillon, dir.), 2004, p. 31-34.

scolaire de Sembène[234]. Néanmoins, aux fautes de langue s'ajoutent des maladresses stylistiques qui semblent découler d'une maîtrise partielle des registres et d'une forme d'insécurité linguistique de l'auteur : le résultat est que le roman montre une conception de la langue au mieux hybride, au pire incohérente. Conformément à l'esthétique réaliste depuis le roman zolien[235], Sembène s'avère sensible aux sociolectes des classes populaires, aux régionalismes français et à quelques africanismes, ce qu'attestent de nombreux choix lexicaux qu'Albert Gandonou a déjà examinés[236] : « tacot » (p. 18) pour « car » ; « Tougueul » (p. 21) pour « France » ; « barbeau » (p. 26), « maquerelle » (p. 161), « taulière » (p. 168) et « maquereau » (p. 194) pour « proxénète » ; « kif-kif » (p. 81) pour « pareil » ; « d'acc » (p. 92) pour « d'accord » ; « toubabou » (p. 98) pour « personne blanche » ; « têtard » (p. 120) et « pichounet » (p. 137) pour « enfant » ; « toubib » (p. 120) pour « médecin » ; « caïd » (p. 152) pour « chef » ; « chirade » (p. 163) pour « drogue » ; « passe-lacet » (p. 176) pour « gendarme » ; « crâner » (p. 152) pour « faire le brave »… À côté de cette diversité lexicale et conformément au réalisme du XIX^e^ siècle français dont héritent les romanciers africains jusqu'à la fin des années 1960, comme le remarque Cécile Van den Avenne[237], Sembène reproduit dans des séquences de discours direct l'incorrection syntaxique typique de l'oralité, ce qui se caractérise par la suppression du premier élément atone de la négation, surtout dans des phrases injonctives — « C'est pas possible » (p. 15), « Te hâte pas » (p. 124), « Viens pas » (p. 130), « Te gêne pas » (p. 184) —, ou encore par la suppression du sujet des formes impersonnelles : « paraît qu'il a assassiné une femme » (p. 17), « Faut que je fasse tout dans cette maison ? » (p. 30), « puis y a une femme qui me crie tout le temps après » (p. 37), « Faut que j'aille gagner ma croûte » (p. 82). Enfin, on peut remarquer que ponctuellement le romancier témoigne, en plus de son intérêt

[234] Nous renvoyons à ce sujet aux travaux de Balibar sur l'influence de l'institution scolaire dans l'écriture et le style des écrivains : voir Renée Balibar, *L'institution du français : essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1985, 421 p.

[235] Rappelons le scandale qu'avait suscité le lexique employé par Zola dans *L'Assommoir* lors de la première parution en feuilleton. Il se défend dans la célèbre préface de l'édition en volume de 1877 : « La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! », Émile Zola, « Préface », *L'Assommoir*, éd. Jacques Dubois, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1996 [1877], p. 47.

[236] Pour une étude lexicale approfondie du *Docker noir*, voir Albert Gandonou, *Le Roman ouest-africain de langue française : étude de la langue et du style*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2012, p. 209 et suiv.

[237] Voir Cécile Van den Avenne, « La fabrication textuelle du "français africain" : entextualisation, mises en scènes, réceptions », *Langue française*, n° 202, « Français d'Afrique. En Afrique. Hors d'Afrique » (Guri Bordal Steien et Cécile Van den Avenne, dir.), 2019, p. 68. Sur le rôle de l'oralité dans le roman réaliste français, voir Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 124 et suiv.

sociolinguistique, d'un certain intérêt ethnolinguistique qui se manifeste par la mise en scène du parler nord-africain en français, ce qui contribue à la représentation réaliste de ce « Babel » (p. 124) qu'était le quartier marseillais de la Canebière :

> Piting de la bon'mère et de ta race, hurla un Arabe, tenant son pied. T'y m' marche sir l'i pied, encore z'ist l'i piti doigt (p. 130) ;
>
> Mon z'ami, parole, z'y li veux, ton prix est trop cher. Z'y donne six mille francs (p. 163) ;
>
> Houia, ma parole d'honneur, j'y n'ai que sept mille francs. Suis musulman comme toi. Valahi, Allahrabi, z'y li veux, dit l'Arabe, reprenant le costume (p. 163).

Cet intérêt ethnolinguistique dans le premier roman de Sembène pose plusieurs problèmes : d'une part, la mimologie du parler nord-africain semble bien trop caricaturale et frôle par moments l'illisibilité ; de l'autre, elle reste un cas unique d'ethnolinguistique romanesque dans *Le Docker noir*, puisqu'on ne relève aucune occurrence du parler d'Afrique subsaharienne. Si le parler de la communauté la plus représentée dans le roman n'est pas mis en scène, c'est parce que, comme le montrent les travaux de Van den Avenne, l'inscription du parler populaire africain, même de la part d'un romancier africain, renvoie *volens nolens* aux parodies dégradantes du français « petit-nègre » dans la littérature coloniale, mais on pourrait ajouter à cet intertexte incontournable d'autres discours sociaux tels que la célèbre publicité « Y'a bon… » de Banania contre laquelle s'était écrié Senghor :

> Cette inscription ne s'est pas faite sans tension ni méfiance, dans la mesure où, pour nombre d'écrivains africains francophones de la première génération, toute représentation d'un parler populaire africain faisait forcément écho au petit nègre utilisé et mis en scène dans les romans coloniaux[238].

De fait, l'emploi du français dit « petit-nègre », « tirailleur » ou « aofien » restera très modéré dans la prose sembénienne : d'une part, à cause de l'intertexte avec les discours coloniaux ; de l'autre, à cause de l'écart inévitable qui s'instaure, dans un roman, entre la compétence linguistique approximative des personnages dans les séquences de discours direct et la maîtrise du français standard de la part du narrateur. De même, si l'on considère ses films, il faudra attendre *Camp de Thiaroye* (1988) pour que Sembène fasse un emploi considérable du « français tirailleur ». Cela ne s'explique pas seulement historiquement par le fait que les soldats du camp, venus de tous les coins de l'Afrique française, employaient la langue coloniale comme *lingua franca*, mais aussi idéologiquement, car le médium

[238] Cécile Van den Avenne, « Reprise et détournement d'un stéréotype linguistique : les enjeux coloniaux et postcoloniaux de l'usage du "petit nègre" dans la littérature africaine », dans Lise Gauvin *et alii* (dir.), *Littérature francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Paris, ENS éditions, coll. « Signes », 2013, p. 265.

cinématographique permet de faire un emploi non stigmatisant, voire subversif, du « français tirailleur ». Van den Avenne explique à ce sujet que, le film ne présentant pas la même diglossie qu'un roman, « [d]ans *Camp de Thiaroye*, le français tirailleur fictionnel envahit le film, il devient la norme à l'aune de laquelle les autres variétés vont être mesurées en termes d'écart. Dès lors il perd tout pouvoir de stigmatisation de ses locuteurs[239] ».

Si l'esthétique réaliste se traduit par un certain réalisme langagier qui n'hésite pas à mobiliser une langue verte, elle diffère du langage généralement soutenu du narrateur et n'est pas toujours respectée dans les séquences de discours direct, qui attestent parfois un registre de langue trop soutenu par rapport aux personnages ou aux circonstances[240]. Voici un exemple (nous soulignons) :

> Enfin le calme revint, sur l'insistance d'un vieux à cheveux blancs, que le crépuscule de la vie avait surpris en Europe. Il parlait en saracolé, un autre le *traduisit* en ouolof…
> « Je suis arrivé en France en 1901. À ce moment-là, nous n'étions que trois. Les bateaux étaient chauffés au charbon, nous *fûmes* bons pour pousser les brouettes dans les soutes […] » (p. 104).

L'emploi du passé simple « fûmes » semble invraisemblable en regard d'un énoncé oral prononcé par un docker à l'occasion d'une discussion syndicale, et il semble d'autant plus gratuit que, dans la fiction, le discours est prononcé en sarakholé et traduit en wolof. Invraisemblable, l'emploi du passé simple a une valeur plutôt morale en ce qu'il est censé conférer de la solennité aux propos du vieillard, ce que montre aussi la périphrase et la personnification contenues dans la subordonnée relative « que le crépuscule de la vie avait surpris en Europe ». Le besoin d'ennoblir le personnage par un langage quelque peu châtié concerne donc aussi bien le discours cité que le discours citant, au point que l'on peut repérer une variation dans les verbes introducteurs de parole, dont le premier (« parlait ») est à

---

[239] *Ibid*., p. 274. Niang va dans le même sens en soulignant la valeur identitaire que cette langue joue pour les tirailleurs : voir Sada Niang, « Ousmane Sembène : une vie », *art. cit.*, p. 197. Pour une analyse des particularités linguistiques du « français tirailleur de cinéma » fabriqué par Sembène, voir Cécile Van den Avenne, « "Les petits noirs du type y a bon Banania, Messieurs, c'est terminé". La contestation du pouvoir colonial dans la langue de l'autre, ou l'usage subversif du français-tirailleur dans *Camp de Thiaroye* de Sembène Ousmane », *Glottopol*, n° 12, « Pratiques langagières dans le cinéma francophone » (Michaël Abecassis, dir.), 2008, p. 111-122. Nous reprenons, au demeurant, la distinction entre « français petit-nègre » et « français tirailleurs » que propose Costantini pour différencier les pratiques caricaturales occidentales du français parlé en contexte colonial : voir Alessandro Costantini, « Écrivez-vous petit-nègre ? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation », *Ponti/Ponts*, n° 8, 2008, p. 121 et suiv.

[240] Sur le langage soutenu dans *Le Docker noir*, voir Albert Gandonou, *Le Roman ouest-africain de langue française…*, *op. cit*., p. 208-209. Van den Avenne précise d'ailleurs que, longtemps, le roman africain francophone comporte une distinction nette entre les langages réalistes des personnages en discours direct et l'académisme de la narration : Cécile Van den Avenne, « La fabrication textuelle du "français africain" […] », *art. cit*, p. 68.

l'imparfait, tandis que le second (« traduisit ») est au passé simple : n'étant pas justifiée par une quelconque valeur aspectuelle, cette perturbation relève moins de l'énallage temporelle que de la maladresse syntaxique. Ce « pouvoir symbolique du langage », pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, est affirmé de manière assez explicite quand le protagoniste parvient à impressionner, au moyen de son langage excessivement châtié, un interlocuteur français qui l'agresse :

> Diaw réfléchit, essayant de se souvenir de lui, de ce visage, mais en vain.
> — Peut-être que nous nous sommes rencontrés, mais je n'en ai nulle souvenance. Les noms ont si peu de place dans ma tête, je ne puis me rappeler votre figure.
> À ces paroles, le cœur du visiteur saigna à flots. Il se voyait diminué par cet Africain (p. 169).

Si l'on considère, en termes d'embrayages paratopique et situationnel, que Diaw Falla est un alter ego de Sembène, on comprend à quel point cet extrait permet de positionner l'auteur : celui-ci légitime son énonciation romanesque dans un champ éditorial réfractaire grâce à sa maîtrise de la langue, tout comme dans la scène le protagoniste parvient à triompher verbalement sur son adversaire. Dans ce passage, le langage châtié relève d'un éthos discursif qui sert à reconfigurer simultanément l'éthos préalable du protagoniste et celui de l'auteur, ce qui permet, selon les analyses de Ruth Amossy sur la présentation de soi, de « conquérir une forme de pouvoir » :

> Il semble que le maniement de la parole et la présentation de soi soient capables de modifier un ethos préalable : ils autorisent une présentation de soi qui correspond aux visées de l'instance des locuteurs et leur confère la légitimité de parler et d'agir dans la sphère publique[241].

Toutefois, ces intentions restent en partie lettre morte dans la mesure où la qualité linguistique du roman est fort inégale et que les passages comportant un registre soutenu s'avèrent finalement incohérents en regard de l'ensemble.

3.2. À qui la faute ?

Dans l'ensemble, les critiques jugent négativement *Le Docker noir* et soulignent, à côté des problèmes de construction et de la tendance moralisatrice, qu'il est « très mal écrit »[242]. Il s'agit d'un aspect que relèvent aussi les premières critiques parues en 1957 : Sembène en a sans doute eu connaissance puisqu'elles venaient de périodiques proches des

[241] Ruth Amossy, *La Présentation de soi*, *op. cit*., p. 99.
[242] C'est notamment l'avis de Lilyan Kesteloot, dont on connaît l'importance dans l'établissement de la critique francophone. Pour un état de l'ensemble la critique sur *Le Docker noir*, voir János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine…*, *op. cit*., p. 228 et suiv.

milieux militants ou africains qu'il fréquentait. Dans le mensuel *Droit et Liberté*, organe du Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples auquel Sembène avait adhéré, Raph Feigelton fait paraître une recension somme toute élogieuse, mais qui ne manque pas de mentionner les problèmes de l'écriture :

> Malgré quelques maladresses et certaines faiblesses de style, ce roman a sa place dans une bibliothèque. Pas seulement par son cri déchirant de vérité, mais par les scènes qu'il nous décrit, comme l'enterrement d'Ousmane ou la grève des dockers. Si l'auteur est un travailleur, il est aussi un écrivain qui, peut-être, a trop chargé son livre, mais a quand même exprimé avec nuances l'amour de Diaw pour Catherine et sait préciser un paragraphe descriptif en une phrase lapidaire[243].

Sans doute partial, cet avis tâche de montrer un véritable écrivain, malgré sa profession de docker et les maladresses de langue. En revanche, dans *Les Cahiers du Sud*, revue marseillaise dont Sembène se dira pourtant proche[244], Robert Pageard, en recensant les parutions des écrivains africains, écrit une critique sans appel du *Docker noir*, qui débute par une discréditation linguistique du texte et se termine en refusant le statut d'écrivain à son auteur :

> Ces mêmes fautes (sans parler de l'orthographe, sans doute volontairement respectée par l'éditeur) et les gaucheries abondent dans *Le docker noir* (1956) d'Ousmane Sembène, originaire de Casamance. Ce sont des détails qu'il faut bien signaler, au risque de s'entendre objecter par Abdoulaye Ly que la médiocrité du français de la masse africaine est l'œuvre des Français eux-mêmes. Le fond du *docker noir* est presque enfantin, alourdi par une tendance moralisante excessive, et atteste une méconnaissance totale de la bourgeoisie française métropolitaine. À quoi l'on pourra encore objecter que si cette bourgeoisie montrait un peu plus de courage, ou tout au moins de curiosité, et se laissait voir par les étrangers de toutes couleurs, elle serait moins calomniée. *Le docker noir* contient d'assez violentes diatribes contre la France, d'intéressantes indications sur la vie des manœuvres noirs du port de Marseille et des tableaux plaisants : c'est surtout un document social et politique, comme la plupart des œuvres de la littérature ouvrière[245].

Moins assassine, mais pas moins sévère, est enfin la critique parue dans *Présence Africaine*, où le poète et journaliste sénégalais Lamine Diakhaté, qui avait contribué l'année précédente au numéro de l'*Action poétique* consacré aux « Peuples opprimés », s'exprime ironiquement sur les fautes :

> On n'en doute pas, Sembène a voulu écrire un livre à thèse. Ce ne sont pas les matériaux qui lui ont fait défaut. On peut parler de « mauvais usage ». Des coquilles, des fautes d'orthographe que nous voudrons mettre à l'actif des typographes, viennent s'ajouter au caractère insolite de ce roman étrange. L'insolite ne réside pas, comme

[243] Raph Feigelson, « Racisme et faits divers », *Droit et liberté*, n° 162, 12 mars 1957, p. 6.
[244] Voir « Comme un aveugle qui retrouve la vue », propos recueillis par Mohamadou Kane, Nabil Haïdar et Amadou Lamine Sall, *Le Soleil*, dossier « Arts & Lettres », 10 juillet 1981, p. 5.
[245] Robert Pageard, « Écrivains africains noirs d'expression française », *Les Cahiers du Sud*, n° 341, 1957, p. 186.

> certains ont pu le dire, dans le fait qu'un docker nègre ait écrit un livre, mais dans le fait que le message promis et attendu n'ait pas été exprimé[246].

Réitérant des stéréotypes anciens, Diakhaté suggère que l'auteur qui ne respecte pas le « bon usage » de la langue fait aussi un mauvais usage de la pensée.

Les fautes de langue et les maladresses stylistiques semblent mettre gravement en danger la légitimité auctoriale de Sembène. Le cadre de l'édition à compte d'auteur au tout début de sa carrière littéraire peut sans doute expliquer le résultat décevant de la première édition du *Docker noir* ; il est en revanche plus difficile de justifier que ces mêmes fautes et maladresses se retrouvent dans la réédition du roman de 1973 chez Présence Africaine. Nous ignorons les circonstances exactes dans lesquelles a été préparée cette réédition et il nous est donc impossible de déterminer qui, entre l'auteur, l'éditeur et les typographes, est matériellement responsable de ces fautes. À vrai dire, comme nous proposons une démarche d'analyse du discours et non de génétique textuelle ou d'histoire de l'édition, cette question a peu d'importance, car « l'auteur-*auctor* » de Dominique Maingueneau, c'est-à-dire l'auteur en tant qu'autorité associée à son Œuvre[247], est le produit de plusieurs instances qui se concrétisent dans un objet apparemment homogène : le texte. De manière plus triviale, le lecteur constate que Sembène, romancier et cinéaste désormais reconnu, n'a pas tenu à reprendre et à corriger son texte, tandis que Présence Africaine n'a pas réalisé un suivi éditorial rigoureux. Avant de nous intéresser à l'auteur, nous souhaitons nous intéresser à l'édition : à ce sujet, sans vouloir minimiser son importance historique, culturelle, économique et symbolique, analysée par Ruth Bush, il semble important de dire que le travail de fabrication réalisé par la maison d'édition d'Alioune Diop est souvent approximatif. À titre d'exemple, la quatrième de couverture du recueil *Voltaïque* (1962) comporte une faute de syntaxe grossière, maintenue dans la réimpression de 1971 (nous soulignons) : « Il est rare que la parole se fasse si proche, et *acquiert* du même coup, en cet accueil si simple, une telle exactitude », au lieu du subjonctif présent « acquière ». Par ailleurs, s'il est vrai que Sembène n'a pas une maîtrise parfaite de l'orthographe et de la syntaxe françaises, du moins comme pourrait l'avoir un écrivain avec une formation universitaire, un agrégé de lettres classiques comme Mongo Beti critiquera également les

[246] Lamine Diakhaté, « *Le Docker noir*, par Sembène Ousmane (Éditions Debresse) », *Présence Africaine*, n° 13, 1957, p. 154.
[247] Voir Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *art. cit.*, § 26 ; « Écrivain et image d'auteur », dans Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Østenstad (dir.), *Se dire écrivain…*, *art. cit.*, p. 15.

imprécisions de Présence Africaine lors de la fabrication de son premier roman, ainsi que les conditions contractuelles déplorables que la maison d'édition lui avait imposées :

> J'étais très mécontent de la façon dont ils avaient publié *Ville cruelle*. La première édition était pleine de fautes, pleine d'incorrections dont certaines étaient de mon fait, mais dont la plupart étaient le fait de la fabrication […] je n'ai jamais corrigé les épreuves de *Ville cruelle* […] En plus, ils m'avaient fait un contrat à 7 pour cent, alors que la norme, en France, c'est 10 pour cent […] et il y a eu très longtemps un conflit entre Laffont et Présence Africaine. Car j'avais un contrat avec Présence Africaine qui disait que je lui réservais les quatre romans suivants[248].

Quel que soit le responsable matériel du défaut de fabrication de l'œuvre, la faute positionne l'auteur. Or il suffit de songer au premier vocabulaire de l'Académie de la Crusca (1612), qui se limitait à répertorier les emplois des auteurs florentins, au sous-titre de la *Grammaire nationale* de Bescherelle (1834) – *Grammaire de Voltaire, de Racine, de Bossuet, de Fénélon, de J.-J. Rousseau, de Buffon, de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, de Casimir Delavigne et de tous les Écrivains les plus distingués de la France ; renfermant plus de cent mille exemples qui servent à fonder les règles, et forment comme une espèce de panorama où se déroule notre langue telle que la Nation l'a faite, telle qu'elle doit la parler ; ouvrage éminemment classique, destiné à dévoiler le mécanisme et le génie de la langue française* –, ou encore à la légendaire dictée de Mérimée de 1857, pour mesurer à quel point en Europe les langues nationales se sont construites en s'appuyant sur des autorités littéraires, dont l'autorité dérive en partie précisément de leur maîtrise et de leurs apports à la langue nationale. Certes, comme l'ont montré les travaux de Jacques Dürrenmatt ou de Gilles Philippe[249], le rapport qu'entretiennent les écrivains et les grammairiens se transforme vers la fin du XIX^e^ siècle, quand les premiers s'affranchissent de la norme grammaticale, et au cours du XX^e^ siècle, quand les seconds ont intégré des corpus ordinaires, oraux ou inventés. Néanmoins, en dépit de cette autonomisation de la littérature et de la grammaire, il reste une sorte de doxa, particulièrement chère aux stylisticiens : « les écrivains sont considérés non comme des locuteurs modèles — conformément au bon usage — mais comme des parfaits connaisseurs des ressources qu'offre la langue[250] ». Affranchi des contraintes normatives de la langue, à l'époque contemporaine, l'écrivain ne serait pas pour autant entièrement dissocié d'une certaine « autorité grammaticale » dont il doit être

[248] Propos de Mongo Beti cités par Bush. Voir Ruth Bush, *Publishing Africa in french*…, *op. cit*., p. 75.
[249] Voir Jacques Dürrenmatt, « Présentation », *Romantisme*, n° 146, « Polices du langage » (Jacques Dürrenmatt, dir.), 2009, p. 5-6 ; Gilles Philippe, « La langue littéraire », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude* Simon, Paris, Fayard, 2009, p. 46 et suiv.
[250] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 155.

garant pour être considéré comme un auteur véritable : en ce sens, les critiques de Robert Pageard et de Lamine Diakhaté montrent à quel point la faute délégitime la prise de parole de Sembène.

Le contexte postcolonial nous invite, toutefois, à repenser cette question de l'« autorité grammaticale », qui semble aller de soi pour des auteurs occidentaux appartenant au centre. Il faut, avant tout, considérer que cette autorité n'appartient pas à l'écrivain en tant que « locuteur mondain », mais à l'écrivain en tant qu'« auteur-*auctor* » d'une œuvre, dont il n'est matériellement pas le seul responsable. Il partage, en effet, son autorité grammaticale avec la maison d'édition qui le publie, car généralement un éditeur prestigieux, ou du moins scrupuleux, corrige les fautes du manuscrit et ne laisse dans l'œuvre imprimée que des écarts par rapport à la norme susceptibles de révéler le style : en un mot, des licences poétiques[251]. Or la plupart des écrivains africains et antillais, en particulier pendant les années 1950-1960, n'accèdent que rarement à l'édition parisienne bien établie. Ils débutent, le plus souvent, grâce à l'édition à compte d'auteur, comme Sembène, ou dans des maisons d'édition peu rigoureuses telles que Présence Africaine, qui comme le signale Claire Ducournau est « le premier éditeur en nombre de titres de littérature africaine jusqu'en 1990[252] », ou L'Harmattan à partir de sa fondation en 1975. Dans un tel contexte, un écrivain francophone africain ou antillais (qui peut être agrégé par ailleurs, comme c'était le cas de Mongo Beti) bénéficie plus difficilement qu'un écrivain du centre de cette autorité grammaticale qui joue un rôle non négligeable dans la légitimation de son statut d'écrivain. Dès lors, on peut se demander si ce défaut de fabrication des œuvres n'a pas contribué à la marginalisation des écrivains africain et antillais dans le champ littéraire et académique français. Force est de constater, enfin, qu'à l'échelle du champ africain et antillais l'absence d'une autorité grammaticale n'a pas vraiment empêché Sembène de devenir l'un des écrivains les plus connus, lus et étudiés, ce qui devrait nous inviter à repenser les critères qui définissent le statut de l'écrivain dans le contexte postcolonial.

[251] En consultant un catalogue de fautes comme celui d'Anne Boquel et Étienne Kern (*Les plus jolies fautes de français de nos écrivains*, Paris, Payot, 2015, 176 p.), on peut voir une différence entre les « fautes véritables » des écrivains, par exemple dans leurs correspondances, et les « licences poétiques » dans leurs œuvres imprimées : celles-ci concernent notamment l'accord de deux sujets avec un même verbe.
[252] Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains*…, *op. cit*., p. 116.

3.3. Faute et positionnement

La faute apparaît comme l'un de ces aspects de l'œuvre qui dévoile les deux facettes du positionnement. D'un côté, l'auteur postcolonial est positionné par la faute dans la mesure où l'incorrection linguistique involontaire, qu'un système éditorial peu rigoureux ne corrige pas, l'empêche d'acquérir une autorité grammaticale et fragilise, de ce fait, sa position dans le champ littéraire, en particulier en regard des institutions centrales[253]. De l'autre, néanmoins, l'auteur se positionne par la faute : la négligence de Sembène quant à la correction du manuscrit du *Docker noir* en 1956 et, ensuite, lors de la réédition du roman chez Présence Africaine en 1973 ou de sa réimpression en 1982, alors qu'il était désormais un romancier et cinéaste reconnu, ne peut qu'être interprétée comme un acte signifiant.

On l'a dit, autour et à travers ses œuvres, Sembène se positionne dans le champ littéraire comme un écrivain populaire et engagé. L'incorrection linguistique prend sens en regard de l'éthos populaire dans la mesure où, si le statut d'écrivain comporte une élévation culturelle et sociale assimilable à une forme de trahison du milieu d'origine, le fait d'être un écrivain linguistiquement imparfait permet à Sembène de montrer son origine sociale modeste : plutôt qu'un stigmate, pour reprendre une analyse de Cécile Van den Avenne au sujet du texte d'Hubert Freddy Ndong Mbeng, « le "mal écrit" donnerait comme un surcroit de valeur au texte, il fonctionne aussi comme garant d'authenticité de la voix qui s'y donne à entendre[254] ». De plus, l'incorrection linguistique lui permet aussi de rester dans la marge du milieu littéraire : en même temps qu'il n'est pas pleinement légitimé par certains pairs et par l'institution, Sembène montre qu'il ne se plie pas aux normes linguistiques qu'ils imposent. Par ailleurs, en regardant de plus près le milieu littéraire sénégalais, la faute permet à Sembène de se différencier de Senghor, qui incarne l'autorité grammaticale, en tant qu'agrégé de grammaire et, par la suite, académicien (en regard du français), mais aussi en tant que législateur (en regard du wolof). La conception normative du Poète-Président s'applique, en effet, aussi bien à la langue véhiculaire qu'aux langues vernaculaires : en dépit de ses nombreuses déclarations, dans les faits, il n'est pas l'un des plus fervents promoteurs des langues africaines[255]. Dans une lettre du 9 mai 1972 adressée à son Premier ministre, Senghor regrette l'orthographe approximative de *Kaddu* (« parole, propos », en wolof), le

[253] Précisons que la perception de la norme et de la langue littéraire change aussi en France, dès la deuxième décennie du XX^e siècle, grâce à des écrivains comme Céline : voir Stéphane Chaudier, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire…*, *op. cit.*, p. 449.
[254] Cécile Van den Avenne, « La fabrication textuelle du "français africain" […] », *art. cit*, p. 72.
[255] Au sujet des contradictions apparentes de la politique linguistique de Senghor, voir Mamadou Cissé, « Langue, État et société au Sénégal », *Revue Sudlangues*, n° 5, 2005, p. 99-133.

premier mensuel entièrement en wolof que Sembène fonde en décembre 1971 avec le linguiste Pathé Diagne : « Je crois de mon devoir de réagir en donnant l'alarme, mais surtout, en vous demandant la création d'une Commission consultative », affirme-t-il avant de proposer un catalogue de fautes et d'indiquer comme ouvrage de référence le *Dictionnaire français-volof, précédé d'un Abrégé de grammaire volofe* du Père V.-J. Guy-Grand[256]. Ainsi, le 10 octobre 1975, Senghor promulgue le décret n° 75-1026 « relatif à l'orthographe et à la séparation des mots en wolof », qui interdit la gémination des consonnes à l'écrit, alors que le phénomène est phonétiquement attesté : suivi de la loi n° 55-77 du 10 avril 1977 « relative à l'application de la réglementation en matière de transcription des langues nationales »[257], ce décret s'avère un obstacle véritable à la publication de *Kaddu* ainsi que de *Siggi* (« redresser la tête » en wolof), le journal fondé par Cheikh Anta Diop et son parti, le Rassemblement national démocratique (RND) ; il servira également de prétexte pour interdire la sortie du long métrage *Ceddo* (1977) de Sembène jusqu'en 1984[258]. Dans un tel contexte, la correction grammaticale ne relève pas seulement du pouvoir symbolique, mais aussi d'un véritable pouvoir politique que Senghor n'a pas hésité à exercer, comme l'affirme El Hadji Abdou Aziz Faty[259].

Même si elle ne relève pas d'un choix délibéré de l'auteur, mais plutôt d'un état de l'édition, aux yeux du lecteur, la négligence à l'égard du « bon usage » prend sens aussi dans la configuration de l'éthos de l'écrivain engagé. D'une part, mal écrire la langue française, c'est maltraiter en un sens la langue coloniale, ou du moins ne pas lui conférer le même prestige que lui reconnaissent les « évolués » : si Senghor sacralise la langue française tant

[256] Voir Léopold Sédar Senghor, « Lettre au Premier Ministre relative à la revue mensuelle Kaddu à propos des langues nationales » (9 mai 1972), *Éducation et culture*, éd. Raphaël Ndiaye et Doudou Joseph Ndiaye, préf. de Felwine Sarr, post. de Souleymane Bachir Diagne, Paris, Présence Africaine, 2014, p. 20 et suiv. Quant à l'ouvrage du Père V.-J. Guy-Grand, sa première publication remonte à la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec une troisième édition en 1890 ; Senghor se réfère à la réédition de 1923 réalisée par le Vicariat apostolique de la Sénégambie de Dakar.

[257] D'après son premier article, la loi impose un véritable contrôle de l'État sur la production écrite en langues africaines, bien qu'il ne soit exercé que sur la langue : « Toute publication, périodique ou non, tout ouvrage, tout écrit destiné à être diffusé dans le public et rédigé en langue nationale devra faire l'objet d'un avis favorable, préalable à sa diffusion, d'une commission instituées [sic] auprès du Ministère chargé de l'Éducation nationale. Le contrôle de cette commission ne pourra strictement porter que sur la conformité de publication ou de l'ouvrage examiné à la réglementation en matière de transcription des langues nationales. En aucun cas, il ne pourra porter sur la nature et le fond du texte en cause » (Loi n° 55-77). Signalons au passage que le texte de cette loi sur l'orthographe comporte deux fautes d'accord.

[258] Langellier commente cet épisode en parlant de « querelle byzantine » sans commenter l'aspect politique : voir Jean-Pierre Langellier, *Léopold Sédar Senghor*, *op. cit*., p. 302-303.

[259] El Hadji Abdou Aziz Faty, « Politiques linguistiques au Sénégal au lendemain de l'Indépendance. Entre idéologie et réalisme politique », *Mots : les langages du politique*, n° 106, « Regards sur le post-colonialisme linguistique » (Carmen Alén Garabato et Henri Boyer, dir.), 2014, p. 22 et suiv.

dans ses propos que dans sa pratique littéraire, nombreux sont les écrivains qui, après lui, montreront une attitude plus désinvolte[260]. De l'autre, s'il est vrai qu'en France, au cours du XIX^e siècle, la correction orthographique et grammaticale devient un critère de reconnaissance sociale, Jacques Dürrenmatt reconnaît qu'il existe une sorte d'indulgence à l'égard des hommes d'action, le génie militaire ou politique se révélant grâce à la cacographie[261]. Bien entendu, Sembène n'est pas un génie politique ou militaire, mais son engagement au niveau des idées semble excuser une langue parfois approximative. Reprenons à titre d'exemple la conception de la littérature défendue par Pipo (nous soulignons) :

> C'est contre ces cadences infernales que les anciens luttaient… la vie chère, la guerre d'Indochine… Et à cause de nous, leur lutte *à avorté*, ils n'ont pas eu satisfaction. Tu aspires à devenir un écrivain ? Tu n'en seras jamais un bon, tant que tu ne défendras pas une cause. Vois-tu, un écrivain doit aller de l'avant, voir les choses dans la réalité, ne *point* avoir peur de ses idées. *Personne d'autre que nous, ne saura* nous défendre. Des milliers comme toi sont étouffés. Les scissionnistes nous divisent, tu ne verras pas un représentant syndical ici, si ce n'est la C.G.T. Il est bien dommage que tu ne voies pas plus loin que le bout de ta plume ! (p. 149-150)

Il semble particulièrement maladroit de définir de manière aussi péremptoire la littérature, tout en faisant une faute d'orthographe grave et un emploi contestable de la virgule, malgré l'emploi soutenu, et en même temps quelque peu invraisemblable, de l'adverbe négatif *point* au lieu du plus ordinaire *pas*. Néanmoins, en termes d'éthos et sans oublier l'embrayage situationnel que cette séquence de discours direct implique, nous ne saurions pas souligner de paradoxe pragmatique, car l'incorrection linguistique ne semble pas incompatible avec la définition de la littérature que nous lisons. En effet, si l'on considère l'éthos dit dans l'énoncé, Pipo affirme que l'écrivain doit voir « plus loin que le bout de [s]a plume » et, si l'on considère l'éthos montré dans le texte, l'auteur réel se soucie tellement d'énoncer une réalité idéologiquement pertinente qu'il glisse rapidement de la question littéraire à la question syndicale, du point de vue thématique, et qu'il néglige la correction grammaticale, du point de vue linguistique[262]. Au demeurant, des réflexions analogues pourraient être

[260] Voir Dominique Ranaivoson, « L'ombre de Senghor plane-t-elle toujours sur les lettres africaines francophones ? », *art. cit*., p. 119-120.
[261] Jacques Dürrenmatt, « L'orthographe : un matériau littéraire », *Le XIX^e siècle et ses langues* [V^e Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes, 24-26 janvier 2012], mis en ligne en novembre 2013, consulté le 10 octobre 2021, p. 6.
[262] D'après les distinctions proposées par Maingueneau, on peut dire que dans l'extrait ci-dessous il y a donc convergence entre l'éthos dit et l'éthos montré : une forme de divergence aurait constitué en revanche une forme de paradoxe pragmatique. Voir Dominique Maingueneau, « Retour critique sur l'ethos », *art. cit*., p. 36 et suiv.

menées par les spécialistes du cinéma, car dans un entretien Sembène affirme qu'il ne réalise que deux prises de vues pour chaque scène[263] : cela a sans doute des conséquences sur la « qualité » du film, mais s'explique matériellement en raison du coût du tournage ; en revanche, la revendication du « tournage hâtif » s'explique discursivement en raison de la construction de l'éthos du cinéaste-homme d'action par opposition aux cinéastes perfectionnistes à la Stanley Kubrick.

Si en regard des œuvres de Sembène nous considérons que l'orthographe et l'incorrection grammaticale peuvent être un « matériau littéraire », comme invite à le faire J. Dürrenmatt pour les écrivains du XIX^e^ siècle, c'est moins parce que le romancier sénégalais met en scène dans des séquences de discours rapporté la maladresse linguistique de certains personnages, le niveau de compétence linguistique contribuant à les caractériser sociologiquement et psychologiquement, que parce que son propre « mal écrire » le positionne en contribuant à façonner sa paratopie. À côté des paratopies identitaires, spatiales et temporelles, qui permettent de montrer le rapport paradoxal que l'écrivain et la littérature entretiennent avec le monde et les discours sociaux, Dominique Maingueneau mentionne une paratopie linguistique, qui repose sur la topique d'une langue employée par l'écrivain bien que celle-ci ne soit pas tout à fait la sienne[264]. En effet, le français n'est pas la langue maternelle de Sembène ni du public idéal qu'il vise ; néanmoins, contrairement à d'autres écrivains francophones, dont certains, comme Albert Memmi, sont bien plus à l'aise que lui en français, il ne mentionne jamais une incapacité à s'exprimer parfaitement à cause de l'entrave que constitue l'écriture dans une langue étrangère et il ira jusqu'à dire à Sada Niang : « Pour moi, la langue française est un outil dont je me sers et envers lequel je ne nourris aucun complexe[265] ». Si la diglossie est un drame pour Sembène, c'est moins pour des raisons identitaires et expressives que pour des raisons pragmatiques et communicationnelles[266]. Pascale Delormas a, par la suite, élargi la notion en proposant la notion de « paratopie langagière », qui permet de concevoir d'autres cas de figure où la question de la langue peut intervenir dans la stratégie de légitimation auctoriale, et par

[263] Voir « Conversazione con Ousmane Sembène », propos recueillis par Maria Teresa Oldani, *Filmcritica*, n° 415, 1991, p. 293.
[264] Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 87 ; *Trouver sa place*…, *op. cit*., p. 29.
[265] « An Interview with Ousmane Sembène » (Toronto, juillet 1992), *art. cit*., p. 77.
[266] Au sujet de la diglossie dans les littératures francophones et postcoloniales, voir Dominique Combe, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, coll. « Licence : Lettres », 2010, p. 90 et suiv.

conséquent dans le positionnement de l'auteur. Elle distingue trois types de paratopie langagière :

> La « paratopie locutoire » repose sur l'opposition entre monstration de la maîtrise langagière et incompétence prétendue de la personne ; la « paratopie périlangagière » s'appuie sur l'assertion selon laquelle le langage serait inapte à traduire l'émotion et la sensibilité alors même que ces auteurs font preuve d'une grande habileté à les suggérer ; la « paratopie pragmatique » renvoie à la dénonciation de l'échec communicationnel en dépit de la reconnaissance publique dont le lecteur est témoin[267].

Les cas de Rousseau et de Modiano, examinés par Pascale Delormas, présentent des scénarisations des entraves langagières qui s'apparentent toutes, peu ou prou, à une forme d'*excusatio propter infirmitatem* : l'éthos discursif de l'écrivain se construit dans l'articulation entre l'insuffisance ou l'échec dits d'une part, et la maîtrise ou la réussite montrées de l'autre[268]. Le cas de Sembène est bien sûr différent : d'abord parce qu'il ne thématise que rarement la question linguistique, du moins à son sujet ; de l'autre, parce que son éthos discursif, comme le montre l'exemple de Pipo, est le produit d'une convergence entre l'éthos dit (l'action et les idées avant la forme) et l'éthos montré (la maîtrise approximative de la langue). Nous pouvons néanmoins envisager, à partir de la typologie de Pascale Delormas et des théories de John Austin, une paratopie langagière non pas locutoire, mais *perlocutoire*. Sans que le rapport au langage de Sembène fasse l'objet d'une scénarisation véritable (acte locutoire), l'incorrection linguistique susciterait donc un effet (acte perlocutoire) qui n'est pas nécessairement volontaire, puisqu'il découle d'une négligence de l'écrivain et de l'éditeur plutôt que d'une « recherche (anti)formelle »[269]. Dès lors, bien qu'elle soit contraire aux normes et conventions littéraires en vigueur dans un champ littéraire central, auquel peuvent appartenir des auteurs français mais aussi des auteurs africains ou antillais comme Senghor ou Césaire, l'incorrection linguistique

---

[267] Pascale Delormas, « De l'interincompréhension à la conquête du public. Modes de la paratopie langagière et légitimité auctoriale », dans Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Østenstad (dir.), *Se dire écrivain…*, *art. cit.*, p. 53.

[268] « Les ethè dit et montré du discours sont "supportés" par la doxa interprétative pour offrir une image populaire de sage, d'écrivain et d'auteur. Le sage maîtrise le logos mais il s'en méfie ; l'écrivain parvient par l'artifice à élaborer des stratégies qui permettent la projection affective du lecteur mais il se sait soumis aux limites du langage ; l'auteur travaille à sa notoriété en plaidant le faux pour obtenir le succès. Une triple stratégie met en cause plus globalement toute communication en faisant le procès des moyens et des acteurs : l'éthos effectif donne à voir un auteur pénalisé par les limites inhérentes à la langue, l'insuffisance de sa personne et le déficit interprétatif du lecteur et parvient ainsi à donner de lui une image qui le place au panthéon des grands », *ibid*., p. 66-67.

[269] Pour la différence dans la théorie des actes de langage d'Austin entre les actes locutoires (« ce que nous faisons en disant quelque chose ») et les actes perlocutoires (« actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose »), voir notamment la huitième et la neuvième conférence : John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* [1962], *op. cit*., p. 109-127.

positionne Sembène dans les marges de cette production littéraire — sans doute moins légitimes, mais pas moins productives et déterminantes dans l'évolution successive de ce champ — comme un écrivain populaire et engagé.

III. S'ADAPTER AU CINÉMA

Les réflexions proposées jusqu'à présent montrent que l'écriture, qu'elle soit en poésie ou en prose, est problématique chez Sembène. Le premier problème est d'ordre linguistique : s'il ne fait pas partie de ces écrivains qui regrettent d'écrire « dans la langue du colonisateur », sauf par le truchement de Lèye dans *L'Harmattan*, et qu'il ne semble pas regretter une incapacité du français à traduire sa psyché[270], l'écrivain sénégalais se trouve néanmoins dans la condition de devoir écrire dans une langue dont ni lui ni son public idéal n'ont une maîtrise parfaite. En ce sens, le problème de l'écriture est surtout un problème de lecture : en raison du taux d'analphabétisme, mais également du prix du livre en Afrique, la littérature s'avère inaccessible pour la plupart de la population et l'écrivain se trouve de fait dans la situation d'écrire pour ces personnes — occidentales ou « évoluées » — qu'il critique dans ses œuvres[271]. Enfin, ce problème communicationnel s'associe à un problème idéologique : l'écrit est conçu comme un moyen de communication d'importation qui, en plus de s'en écarter, met en danger la culture traditionnelle transmise oralement.

Face à ces constats, pour Sembène, il ne s'agit pas seulement de préférer un genre « populaire » à un genre perçu comme plus élitiste, ou encore de simplifier ses textes par rapport à d'autres auteurs africains, tel un Senghor, qui, plus érudits, s'avèrent également plus exigeants[272]. Il s'agit de trouver un moyen pour dépasser les problèmes que soulève,

[270] En revanche, au sujet de l'« intranquillité linguistique » de l'écrivain francophone, on peut se référer aux propos de Patrick Chamoiseau, Cheikh Hamidou Kane et Ahmadou Kourouma : voir Lise Gauvin (dir.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2009 [1997], 184 p.
[271] Voir Anny Dominique Curtius et Joseph Paré, « *Le Mandat* de Sembène Ousmane ou la dialectique d'une double herméneutique », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, p. 147.
[272] Il avait dit, en 1966 : « Et c'est précisément parce qu'il connaît de long en large son monde africain et ses modestes ressources intellectuelles que l'écrivain sénégalais s'efforce régulièrement, comme il dit, de « rendre plus primaire sa création littéraire », car il estime que "80% des Africains sont incapables de suivre la littérature telle que la conçoivent et la fabriquent les écrivains noirs de l'Occident blanc" » : Paulin Joachim, « Les Lettres africaines sont bien parties […] », *art. cit.* (*Bingo*, 1966), p. 47.

contextuellement et pragmatiquement, l'écriture. Il s'agit de trouver un autre médium que la littérature, le cinéma :

> Je me suis rendu compte qu'avec le livre je ne pouvais, surtout en Afrique où l'analphabétisme sévit dans les proportions que l'on sait, toucher qu'un nombre limité de gens. Je me suis aperçu que le film, au contraire, était plus susceptible d'atteindre de larges masses. C'est alors que j'ai adressé à différentes ambassades des demandes de bourse pour recevoir une formation cinématographique. Le premier pays qui a répondu favorablement a été l'Union soviétique. J'ai passé un an au studio Gorki à Moscou, où j'ai reçu, notamment sous la houlette de Marc Donskoï, un enseignement essentiellement pratique[273].

Après une brève formation cinématographique en Union soviétique à l'hiver 1962, à l'âge de 39 ans, Sembène commence rapidement une carrière de cinéaste : dès 1963, il réalise le court métrage *Borom Sarret* (« le charretier »), qui remporte le prix de la première œuvre aux Journées internationales du film de court métrage de Tours. Valérie Berty a raison de dire que, s'il est vrai que ce sont ses films qui lui confèrent une notoriété internationale, en particulier dans le monde anglophone, il ne faudrait pas considérer cette réorientation de son œuvre comme une conversion et un renoncement à la littérature[274]. Certes, à partir des années 1970 Sembène réalise plus de films qu'il n'écrit de romans, mais il fait tout de même paraître quatre œuvres littéraires : au demeurant, dans le cas de la dernière, *Guelwaar* (1996), il s'agit d'une adaptation romanesque qui suit la réalisation du long métrage en 1991. En ce qui concerne ses propos, il arrive parfois que Sembène dévalorise la littérature au profit du cinéma, mais il arrive plus souvent qu'il présente le choix de la caméra comme un choix plus contingent que qualitatif :

> Il m'est parfois arrivé d'avoir les deux envies à la fois et les deux intentions à la fois. Alors en ces moments, je n'essaie pas de me départager, voire séparer, l'eau chaude et l'eau froide dans la même calebasse. Je ne me pose pas de questions. Des gens m'ont dit par la suite, ça c'est cinématographique, ça ce n'est pas cinématographique. C'est vrai, mais personnellement, je préfère la littérature. Le cinéma ne peut pas atteindre selon mes goûts le haut niveau culturel d'un bon livre. Prenons un livre qui nous plaît bien : « L'Aventure ambiguë ». On en parle pour le cinéma, mais aucune œuvre cinématographique ne pourrait à mon goût rendre « L'Aventure ambiguë ». Donc je préfère la littérature. Maintenant quand je travaille, j'essaie de voir ce qui est visuel et ce qui ne l'est pas. La littérature, c'est peindre avec des mots, le cinéma c'est écrire avec des images, ce qui fait que je suis toujours à la recherche des deux[275].

[273] « Ousmane Sembène : "Pour moi, le cinéma est un moyen d'action politique, mais… », propos recueillis par Guy Hennebelle, *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 7, 1969, p. 73.
[274] Voir Valérie Berty, *Ousmane Sembène (1923-2007)*…, *op. cit*., p. 66 et suiv.
[275] « Comme un aveugle qui retrouve la vue », propos recueillis par Mohamadou Kane, Nabil Haïdar et Amadou Lamine Sall, *Le Soleil*, dossier « Arts & Lettres », 10 juillet 1981, p. 5-6.

Par ailleurs, dans ce même entretien, alors qu'il a l'habitude de parler du cinéma comme d'une « école du soir[276] » en ce que le cinéaste peut atteindre et éduquer les masses, Sembène n'hésite pas à souligner les revers de la médaille, à savoir les dérives démagogiques du médium audiovisuel et les infiltrations néocoloniales, deux tares dont la littérature se préserverait en raison du sens critique dont est doté le lecteur, par opposition au spectateur :

> D'abord, il y a moi et il y a l'œuvre. Individuellement je préfère la littérature. J'aime beaucoup les livres. Un bon livre c'est un plaisir, j'apprends. Ce qui m'a amené au cinéma, c'est ceci : je me trouvais au Congo, au temps de Lumumba, et il y avait la foule, une grande foule tout le long du fleuve Congo, et je ne pouvais pas décrire cette foule et je me suis dit qu'il n'y a que le cinéma qui peut le faire. Vous savez, la masse préfère le cinéma, mais il faut qu'on fasse très attention à cette civilisation de l'image. Est-ce que ça rend les gens plus intelligents ou plus bêtes ? Moi, je suis très prudent, car souvent c'est trop facile d'être dans une salle de cinéma et de tout gober. Vous ne réfléchissez même pas, souvent, vous n'avez pas de recul. Vous avalez, vous avalez, vous avalez et vous sortez et vous n'avez souvent retenu qu'une parcelle. Pour tout cela, je me méfie du cinéma. Maintenant, quant au cinéma africain, à sa place et à son rôle, c'est une autre chose. Le cinéma peut nous apporter beaucoup de choses, mais nous ne devons pas seulement nous contenter de la civilisation de l'image, nous devons donner la place à la littérature. C'est ceux qui comprennent mieux la littérature qui goûteront davantage au cinéma. Le cinéma est trop parcellaire, fragmentaire, ce sont des morceaux choisis à une période donnée et si on n'a pas un niveau intellectuel pour les lier les uns aux autres, on perd. Prenons par exemple un film sur l'histoire de Lat-Dior : cela peut être quelque chose de global, mais cela ne peut pas dépasser 2h ou 3h de temps.
>
> Est-ce qu'on peut rendre en 3h toute la vie de Lat-Dior ainsi que tous ceux qui l'ont côtoyé et rencontré ? Et si on n'a pas de référence historique ou littéraire, on sort de là plus bête. Le cinéma est un pouvoir dangereux. Je l'utilise, mais je reconnais que l'image est un pouvoir très dangereux et l'on peut faire tout ce que l'on veut d'un peuple avec l'image. Je suis venu au cinéma pour toucher la grande masse, Kane parlerait encore d'engagement, et c'est vrai que mes œuvres cinématographiques vont plus loin que la littérature. Mais nous devons être très prudents en ce domaine. À l'époque coloniale, par exemple, nos pères ou nos grands-pères qui étaient des fonctionnaires ou des soldats revêtaient leurs boubous lorsqu'ils avaient terminé leur journée de travail et retournaient à leur culture et restaient eux-mêmes : la colonisation c'était le jour et non pas la nuit. Aujourd'hui le néo-colonialisme c'est le jour et la nuit. Regardons notre télévision, voyons ce qu'elle nous donne. On voit le père de famille, la mère de famille, les enfants, tous là en train de gober. Cette influence est nocive et plus grave quand c'est de l'extérieur qu'on choisit pour nous ce que nous devons voir et entendre[277].

S'il adapte ses œuvres romanesques au cinéma pour les rendre accessibles au public illettré, Sembène reste donc conscient de l'importance culturelle et symbolique de la littérature : en d'autres termes, l'impasse communicationnelle en Afrique subsaharienne ne doit pas

[276] Voir « La influencia del cine mudo soviético en los cineastas africanos », *Cine cubano*, n° 93, 1979, p. 15 ; « Cinéma école du soir », préface à l'ouvrage FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes), *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma / Africa and the Centenary of Cinema*, Paris, Présence Africaine, 1995, p. 9-11 ; « La leçon de cinéma de Sembène Ousmane au Festival de Cannes », propos recueillis par Olivier Barlet, *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 119.
[277] *Ibid*., p. 6.

empêcher de créer un patrimoine littéraire, qui, comme le souligne Samba Gadjigo, s'inscrit dans un projet de décolonisation culturelle[278]. Ainsi, comme le proposent Anthère Nzabatsinda et Valérie Berty[279], l'adaptation cinématographique et la carrière de cinéaste en général ne sont pas le signe d'une véritable conversion, voire d'un renoncement à la littérature, mais plutôt le signe de ce que Sembène a lui-même qualifié de « bigamie créatrice[280] ».

Au-delà des métaphores, que signifie exactement « s'adapter au cinéma » ? En dépit de leur relative nouveauté, les études intersémiotiques qui portent sur l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires reposent généralement sur des principes fort anciens. D'une part celui de la collation, un procédé qui consiste en philologie à comparer une ou plusieurs copies d'un même texte : il s'agit ainsi de mesurer le degré de fidélité ou de liberté du réalisateur par rapport à la version originale. De l'autre le principe du *paragone*, un exercice rhétorique typique de la Renaissance qui confronte les potentialités et les limites de deux formes artistiques : il s'agit alors de percevoir l'adaptation comme un travail de transposition du message d'un médium, en l'occurrence textuel, à un autre, audiovisuel. C'est cet aspect de l'adaptation qui, d'après la « Note de l'auteur » de *Guelwaar*, rendrait « fécondante » la « bigamie créatrice » :

> Le cinéaste possède un outil se pliant à son désir… Plongée, contre-plongée, travelling, la durée d'un plan, le silence descriptif de l'horizon. Au cinéma, un décor d'habitation miséreuse est aussi beau qu'un tableau des peintres africains avec leur goût immodéré des couleurs vives. Un gros plan de visage est l'horizon sans limite d'une âme, changeant comme une mer. Quant au regard (les yeux), une porte ouverte. Cette visualisation fugace est un effet, le « voyeurisme », que possède le cinéaste et qui lui donne un avantage certain sur l'écrivain.
>
> Mais, sur ce point précis, le littérateur dispose d'un atout. Il sculpte et peint avec des mots (son outil) la forme du visage et explore profondément la psychologie du sujet. Là où le film (son réalisateur) privilégie le spectacle et le spectaculaire, le plumitif, phrase après phrase, taille, incise ses reliefs. Un lecteur averti s'y délecte. Un cinéphile est admiratif[281].

[278] Voir Samba Gadjigo, « Ousmane Sembène : les enjeux du cinéma et de la littérature », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone…*, *op. cit.*, p. 117.
[279] Voir Anthère Nzabastinda, « Roman et cinéma chez Ousmane Sembène : la langue des formes », dans Jean Cléo Godin (dir.), *Nouvelles écritures francophones*, PUM, coll. « Espace littéraire » 2001, p. 194-201 ; Valérie Berty, « La bigamie d'Ousmane Sembène », dans Ali Louati (dir.), *Fiction littéraire et cinéma : constantes et mutations d'une interrelation dans le monde contemporain*, Carthage, Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts, coll. « Colloques », 2014, p. 55-68 ; Valérie Berty, *Ousmane Sembène (1923-2007)…*, *op. cit*., p. 70 et suiv.
[280] Ousmane Sembène, « Note de l'auteur », *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine, 1996, p. 10.
[281] Ousmane Sembène, *Guelwaar*, *op. cit*., p. 9.

Néanmoins, s'adapter au cinéma ne signifie pas seulement découvrir les possibilités qu'offre le médium audiovisuel : il s'agit de se confronter, par la même occasion, à une série de contraintes non seulement sémiotiques, mais aussi contextuelles. Nous songeons notamment aux contraintes économiques, comme gérer les budgets risibles dont Sembène disposait au début de sa carrière ; aux contraintes techniques, partiellement associées aux premières, car le personnel comme l'équipement disponibles au Sénégal étaient limités, tandis que la postproduction devait nécessairement être réalisée en France ; aux contraintes liées à la distribution des films, puisque dans un premier temps les salles de cinéma étaient assez nombreuses, mais elles se concentraient dans les grandes villes et excluaient les milieux ruraux, tandis qu'à partir des années 1970 elles ont commencé à fermer les unes après les autres, ou encore parce que le prix du billet constituait une véritable dépense pour une partie importante du public africain[282] ; nous songeons enfin à des contraintes liées à l'usage, comme la langue du film qui, longtemps, ne pouvait être que le français. En plus des défis sémiotiques et des problèmes structurels, il faut enfin songer à des enjeux plutôt discursifs. Anny Dominique Curtius et Joseph Paré mentionnent, à ce sujet, une distinction entre le lecteur et le spectateur dans une perspective qui concilie les deux médiums de la création :

> En orientant notre réflexion sur une œuvre de Sembène Ousmane inscrite dans le paradigme écrit/écran, nous voulons surtout indiquer que ces deux modes de création, tout en exigeant deux herméneutiques distinctes, finissent, dans leur intentionnalité, par se conjoindre. Si le roman instaure un rapport avec un sujet-lecteur et le film un autre avec le sujet-spectateur, il n'en demeure pas moins que de part et d'autre la substance et la forme du contenu partagent des similarités[283].

Sans nier qu'il y ait des similarités, il nous semble, néanmoins, que la convergence entre l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique n'est pas toujours systématique : c'est ce que révèle en particulier le court métrage *Niaye*, la première adaptation de la nouvelle longue *Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse*, qui sera l'objet d'étude principal de la dernière section de notre travail.

---

[282] Au sujet de l'évolution et de l'état de l'industrie du cinéma en Afrique francophone, voir en particulier les travaux de Claude Forest : « L'industrie du cinéma en Afrique : introduction thématique », *Afrique contemporaine*, n° 238, « L'industrie du cinéma en Afrique » (Claude Forest, dir.), 2011, p. 59-73 ; « Réflexions méthodologiques sur l'analyse de l'industrie du cinéma africain », *ibid*., p. 123-125 ; « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie », *Mise au point* [En ligne], n° 4, « Tribulations numériques du Cinéma et de l'Audiovisuel à l'amorce du XXIe siècle » (Kira Kitsopanidou et Joël Augros, dir.), 2012. Au sujet du spectateur en Afrique francophone au lendemain des indépendances, voir Delphe Kifouani, *De l'Analogique au numérique : cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2016, p. 91 et suiv.

[283] Anny Dominique Curtius et Joseph Paré, « *Le Mandat* de Sembène Ousmane ou la dialectique d'une double herméneutique », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone…*, *op. cit.*, p. 139.

Plus que dans son premier court métrage, *Borom Sarret*, c'est au cours de cette première adaptation que Sembène semble prendre conscience du fait que le passage au médium audiovisuel comporte un élargissement quantitatif du public qui ne peut qu'avoir des répercussions qualitatives sur la production du discours : à la même période, d'ailleurs, Marshall McLuhan élaborait la thèse selon laquelle « le médium, c'est le message[284] ». La transformation du public comporte par la même occasion une transformation de l'élaboration du message et, par conséquent, de la posture du créateur. Ce changement de médium comporte également un changement de l'interdiscours, car le groupe des tenants du champ cinématographique africain ne correspond pas au groupe des tenants du champ littéraire africain et antillais. Ainsi, le travail de différenciation que Sembène doit accomplir pour se positionner n'est pas le même d'un médium à l'autre, puisque la cible n'est pas la même. Dès lors, l'adaptation n'est pas seulement une opération intellectuelle consistant à transposer un message d'un système sémiotique à un autre, mais une réélaboration de l'ensemble du discours, qui prend en compte, selon l'approche proposée par Dominique Maingueneau, ses moyens de production et de transmission : « La transmission du texte ne vient pas *après* sa production, *la manière dont il s'institue matériellement fait partie intégrante de son sens*[285] ». Pour comprendre les enjeux de l'adaptation au début de la double carrière de romancier-cinéaste de Sembène, il faut donc aborder simultanément la forme et le contenu, le genre et le médium, les règles de l'art et les institutions culturelles, la création et la réception[286].

1. Une histoire, deux titres

Les écrivains qui adaptent leurs propres œuvres à l'écran sans se limiter à contribuer à la rédaction du scénario sont somme toute rares : ainsi, quand on souhaite analyser le passage du texte au film, on a tendance à appréhender l'écart entre les deux œuvres à travers une méthode sociocritique qui s'intéresse à des changements contextuels tels que le créateur,

[284] Voir Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* [1964], trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 25 et suiv.
[285] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*…, *op. cit*., p. 84.
[286] Une version préliminaire de ce travail a fait l'objet d'un article : voir Edoardo Cagnan, « La première adaptation cinématographique d'Ousmane Sembène : entre négritude et ethnographie », *Cahiers de littérature française*, n° 18, « Paroles et images » (Jacques Dürrenmatt et Elio Grazioli, dir.), 2019, p. 72-91.

le lieu, l'époque ou la langue[287]. Le cas de la première adaptation cinématographique de Sembène, néanmoins, ne nous permet pas de nous appuyer sur de tels éléments : l'écrivain et le cinéaste sont la même personne ; les deux œuvres sont réalisées par un Sénégalais qui s'appuie en partie sur des structures françaises, qu'il s'agisse de la maison d'édition du livre ou de la distribution du film ; elles sont réalisées presque simultanément, au point que l'adaptation commence à circuler dès 1964, tandis que la nouvelle ne sera imprimée qu'en décembre 1965, avec un dépôt légal en 1966 ; enfin, le français est la langue principale de deux œuvres. Ces aspects contextuels ne permettent donc pas de saisir la différence qui s'instaure dans l'adaptation : ainsi, sauf à nier un véritable travail de la part de Sembène, comme semble le suggérer Paulin Soumanou Vieyra[288], il faut s'intéresser à des aspects intrinsèques aux œuvres.

Néanmoins, en plus de cette coïncidence génétique, d'un point de vue diégétique, les deux œuvres semblent raconter sensiblement la même histoire : l'équilibre d'un village traditionnel sénégalais est ébranlé par le crime incestueux que commet son chef, appartenant à la caste nobiliaire ; sa fille sera exclue après son accouchement ; son épouse, ne pouvant supporter cette souillure, se suicidera ; leur fils aîné, revenu traumatisé des guerres en Indochine et au Maghreb, et manipulé par un oncle qui souhaite usurper le trône, vengera les deux femmes en commettant un parricide. Pourtant, un changement est signalé dès le seuil des œuvres : elles n'ont pas le même titre. Ce choix mérite d'être questionné : en effet, si l'on exclut des problèmes liés à l'octroi des droits d'auteur, comme c'est le cas pour *Nosferatu le vampire* de Murnau (1922), qui reprend illicitement *Dracula* de Bram Stoker (1897)[289], ou encore une volonté de s'écarter de la version originale pour l'actualiser, la déterritorialiser ou la parodier, comme les nombreuses adaptations de *Madame Bovary* (*Unholy love*, 1932 ; *Beyond the forest*, traduit par *La Garce*, 1949 ; *Les Folles nuits de la Bovary*, 1969 ; *Sauve et protège*, 1989 ; *Maya Memsaab*, 1993 ; ou encore *Gemma Bovary*, 2014), il est rare que l'adaptation filmique ne reprenne pas le titre de l'œuvre littéraire, à

[287] Voir Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2004, p. 91 et suiv ; Monique Carcaud-Macaire, « Préface », dans Jeanne-Marie Clerc (dir.), *Cinéma, littérature, adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 2009, p. 7 et suiv.

[288] « En fait, il n'y a pas eu véritablement adaptation d'un moyen d'expression à un autre moyen d'expression, mais plutôt un démarquage de la forme littéraire par une illustration du fonds. Le texte commande une image qu'il illustre, sans lui apporter la dimension qui l'enrichirait », Paulin Soumanou Vieyra, *Sembène Ousmane, cinéaste*…, *op. cit*., p. 48.

[289] Au demeurant, les modifications apportées par le scénariste Henrik Galeen n'empêchent pas la veuve Florence Stoker d'intenter et de gagner plusieurs procès pour plagiat contre le studio de production.

plus forte raison quand l'écrivain et le réalisateur sont la même personne : il s'agit, par ailleurs, d'un cas unique dans la filmographie de Sembène. Les titres de la nouvelle et du film sont tous deux thématiques, bien que le premier annonce un aspect de l'intrigue, car « Blanche-Genèse » est la traduction littérale de l'expression wolof *weex cosaan* (selon l'orthographe contemporaine[290]) et fait allusion à « l'accouchement sous X », tandis que le second désigne l'espace géographique où l'histoire se déroule, les Niayes, une zone agricole parallèle à la Grande-Côte du Sénégal, entre la presqu'île du Cap-Vert et Saint-Louis. Quant à leur connotation, *Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse* est plus long et sonne sans doute plus ampoulé que *Niaye*, mais le sens des deux reste opaque pour un public non-wolophone ou ayant une connaissance approximative de la géographie sénégalaise. Le changement de titre ne correspond pas à un changement manifeste de contenu ou d'approche ni à une recherche de clarté : c'est en situant les titres dans les interdiscours propres à chaque médium que l'on peut, toutefois, percevoir le sens de ce choix et, par la même occasion, préciser le sens des œuvres.

À un premier niveau d'analyse, on peut considérer que ce changement dépend des habitudes de titrage propres à la littérature et au cinéma. Comme le remarque le Groupe μ, au cinéma, les publics, les modes de consommation et les enjeux de la communication publicitaire imposent des normes métriques, syntaxiques et sémantiques : le cinéma privilégie généralement des titres comportant un ou deux syntagmes, accrocheurs et mémorisables, là où la littérature peut se permettre plus de libertés[291]. En ce sens, tout en restant à l'écart des grands circuits de l'édition littéraire et de la production cinématographique, Sembène serait influencé, plus ou moins consciemment, par les différents modes de titrage. La différenciation des titres reste, toutefois, un choix contestable en ce qu'elle réduit leur capacité à désigner les œuvres et leur lien : par conséquent, aucune des deux versions ne peut bénéficier de la connaissance publique ou de l'éventuelle reconnaissance critique et institutionnelle dont jouirait l'autre. Enfin, s'il s'agissait seulement de se conformer à des coutumes, le film aurait pu s'intituler soit *Véhi-Ciosane*

[290] Précisons que, comme Senghor et sans avoir une connaissance grammaticale comparable, Sembène écrit avant la normalisation de l'orthographe wolof : ainsi, ses emprunts linguistiques sont plutôt des translittérations de mots wolofs en français et leur graphie est considérée, aujourd'hui, fautive.
[291] Voir Groupe μ, « Titres de films », *Communications*, n° 16, « Recherches rhétoriques » (Claude Bremond, dir.), 1970, p. 94-102. Pour une comparaison entre les habitudes littéraires et les habitudes cinématographiques, voir François Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 1989, p. 14 suiv.

soit *Blanche-Genèse*[292], tandis que la nouvelle aurait pu être rebaptisée *Niaye*, puisque Présence Africaine ne la publiera finalement qu'un an après la fin du tournage du film.

Il semblerait que pour Sembène, qui est encore un prétendant de la littérature et n'est qu'un cinéaste en herbe, le changement des titres ne représente pas tant une manière de se conformer aux coutumes génériques, mais plutôt un moyen de se positionner dans chaque champ artistique par rapport à ceux qui l'occupent déjà et aux discours qui les constituent. Or, dans le cas de l'Afrique subsaharienne, aussi bien francophone qu'anglophone, le champ littéraire et le champ cinématographique ne sont pas occupés par les mêmes groupes d'individus, ou du moins par des « profils » culturels et intellectuels semblables. En d'autres termes, il n'y a pas entre les deux arts cette solidarité que l'on peut constater en Europe si l'on songe au réalisme socialiste en Union soviétique à partir du milieu des années 1930, aux néoréalismes littéraire et cinématographique en Italie à la Libération, ou aux affinités entre le Nouveau Roman et la Nouvelle Vague en France dans la deuxième moitié des années 1950. Le champ littéraire est dominé par la Négritude : en dépassant les stéréotypes de la « littérature coloniale indigène », le mouvement s'impose à la fin des années 1940 et atteint son apogée au milieu des années 1960 avec l'organisation à Dakar du Premier Festival mondial des Arts nègres. En revanche, il n'existe pas encore un champ cinématographique africain à proprement parler, mais celui-ci ne se présente pas, non plus, comme une terre vierge. Depuis le début du XX^e^ siècle, il existe, en effet, un cinéma qualifié improprement d'africain en ce qu'il regroupe une série de productions occidentales, réalisées en Afrique, dont on peut distinguer deux grands types de productions, apparemment indépendantes mais souvent soumises à une influence mutuelle : d'une part, un cinéma de fiction qui a tendance à reproduire des stéréotypes coloniaux, exotiques, voire racistes ; de l'autre, le documentaire ethnographique, qui après la crise coloniale du début des années 1950 commence à s'intéresser moins aux coutumes traditionnelles qu'à l'évolution actuelle du continent[293].

Au-delà de sa longueur, un titre comme *Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse* affiche un véritable effort de poéticité : du point de vue syntaxique, l'adjectif « blanche » est antéposé au substantif « genèse », alors que l'épithète de couleur est le plus souvent postposée[294] ;

[292] En effet, dans un premier temps, Sembène avait songé à intituler le film Vehhe : voir le document de production conservé dans les Archives Ousmane Sembène de la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington, Box 1 ; Serie : I. Films ; Subserie : *Niaye* ; « Script and related material, 1956-1988 ».
[293] Voir Pierre Pommier, *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Paris, Éditions A. Pedone, coll. « Bibliothèque : Institut d'études politiques de Bordeaux », 1974, p. 81 et suiv. Voir également Jean Rouch, « Situation et tendances actuelles du cinéma », *art. cit*., p. 12.
[294] Les adjectifs de couleur sont généralement postposés parce qu'ils désignent une propriété spécifique ; l'antéposition suggère un emploi métaphorique, mais dans une locution qui, en français, contrairement au

d'un point de vue lexical, en raison de son origine grecque et de l'intertexte biblique, le terme « genèse » appartient sans doute à un registre plus soutenu que les termes « naissance » ou « origine » ; enfin, en dépit de la symétrie et de la traduction entre le groupe nominal en wolof et le groupe nominal en français, le sens littéral reste opaque. Ainsi, en vertu de ces connotations poétique et africaine, le titre de la nouvelle semble faire écho, de manière quelque peu caricaturale, à la Négritude. Il en va tout autrement pour *Niaye*, un syntagme nominal bisyllabique, non actualisé par un déterminant, qui par la désignation d'un espace géographique plutôt que d'un aspect diégétique semble suggérer une recherche ethnographique[295]. Néanmoins, comme nous le verrons par la suite, la nouvelle semble s'écarter de la Négritude en combinant la narration et une sorte d'étude ethnographique sur l'Afrique actuelle qui refuse toute dimension légendaire, tandis que le film atténue la dimension ethnographique au profit de la dimension narrative et d'un langage poétique : en d'autres termes, les deux titres entretiennent un rapport déceptif à l'égard des œuvres qu'elles désignent, et celles-ci s'écartent à leur tour des scènes d'énonciation dans lesquelles elles semblaient s'inscrire[296].

2. Le plurilinguisme de la nouvelle, ou le processus de vernacularisation

Le premier chapitre de *Véhi-Ciosane* comporte une longue description des Niayes et du village où l'intrigue ne prendra place qu'à partir du chapitre suivant. Malgré les différences génériques entre prose et poésie, cette description rappelle de près certains poèmes senghoriens, d'une part parce qu'elle regorge de lyrisme, de l'autre parce que le souci philologique dans la dénomination de l'espace apparaît, en soi, comme une forme d'engagement : « Le niaye est au singulier en volof. Les colonialistes l'écrivaient au pluriel »

---

wolof, n'est pas figée. Au sujet de la place de l'épithète de couleur, voir Henning Nølke, « Où placer l'adjectif épithète ? Focalisation et modularité », *Langue française*, n° 111, « L'ordre des mots » (Henning Nølke et Hanne Korzen, dir.), 1996, p. 43-44, 52, 55.

[295] Bien entendu, le cinéma ethnographique ne manque pas de titres « suggestifs », dont Jean Rouch était par ailleurs féru : *Au pays des mages noirs* (1947), *Les Fils de l'eau* (1956), *Les Maîtres fous* (1957), mais on peut penser également aux *Amours exotiques* (1925) et à *La Croisière noire* (1926) de Léon Poirier, ou aux *Dieux de cuivre* de Gaston Muraz (1934), sans mentionner *Chez les buveurs de sang* de Napoléon Gourgaud et Joseph Barth (1931). La plupart des films ethnographiques insistent néanmoins sur la localisation géographique, ou du moins sur l'appartenance ethnique : *Addis Abeba* d'Amédé Eywinger (1917), *À travers Madagascar* de Dick Goulay (1923), *Cameroun : Bamouns et Bamilékés* de René Bugniet (1930), *Au pays des Dogons* de Marcel Griaule (1941), *Au pays des Pygmées* de Jacques Dupont (1947) et, bien entendu, *Voyage au Congo* d'André Gide et Marc Allégret (1927).

[296] Nous réunissons ici la démarche poétique de Genette sur le rapport entre le titre et l'œuvre et l'approche discursive de Maingueneau sur l'œuvre et son inscription dans la scène d'énonciation : voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 86-88 ; Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*…, *op. cit*., p. 195-196.

(*VC*, p. 19). Paysage indéfinissable par sa nature même, « ni savane, ni delta, ni steppe, ni brousse, ni forêt » (*VC*, p. 19), à lisière de l'Atlantique et du Sahel, de l'homme et de la nature, les Niayes se prêtent mal à une définition proprement géographique et suscitent plutôt les rêveries du narrateur :

> Cheminant à travers le niaye, l'impression de reculer, ou de n'avoir pas progressé s'impose au regard de l'étranger : uniformité… touffes de cactus, de figues de Barbarie, de vradj, de sump se coupent, découpent le moutonnement du même boubou blanc crémeux du sable. À l'horizon, fuyant, têtu, se relayent les dunes, inégales. Par-dessus, le ciel — ce ciel africain continentalement vaste — en eau de mercure, selon les saisons (*VC*, p. 20)

On voit ici un procédé récurrent du lyrisme qui consiste à décrire moins en figeant qu'en questionnant simultanément l'acte énonciatif de décrire : le locuteur ne décrit pas pour délimiter et pour clarifier, mais plutôt pour exprimer une sensation de brouillage des frontières entre la perception subjective et la réalité objective, entre son intériorité et le monde extérieur[297]. Pour ce faire, Sembène déploie une panoplie de figures de rhétorique : l'épanorthose (« l'impression de reculer, ou de n'avoir pas progressé »), la suspension typographique, la liste, la figure dérivative (« se coupent, découpe »), et surtout les métaphores *in praesentia*, qui personnifient le paysage (« l'horizon […] têtu ») ou lui confèrent une dimension tactile (« le ciel […] en eau de mercure »).

Comme c'est souvent le cas dans les textes francophones, l'effet de brouillage propre à la description lyrique est redoublé par un espace qui est inconnu d'une partie du lectorat et dont le locuteur rend compte à travers des référents qui, sans innover en profondeur la métaphore, paraissent inhabituels (« boubou blanc crémeux du sable ») ou encore à travers des emprunts linguistiques : or, si l'on considère que le terme *sump* désigne tout simplement le dattier du désert, il semble que certains de ces emprunts au wolof ne se justifient pas sur la base du recours à un terme précis dont le français serait dépourvu, mais parce qu'ils suscitent chez le lecteur une impression d'extranéité. En d'autres termes, l'ensemble de ces phénomènes linguistiques et stylistiques contribuent à créer dans le texte une sorte d'*effet d'exotisme*[298] dont le but n'est pas tant de divertir le lecteur occidental en quête d'évasion que d'inscrire dans l'énonciation la duplicité identitaire, tantôt linguistique tantôt culturelle,

[297] Voir Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, *op. cit*., p. 337 et suiv.

[298] Il nous semble que, comme l'« effet de réel » barthésien est ce détail – apparemment superflu – qui donne l'illusion de décrire le monde réel et se trouve ainsi au fondement de l'esthétique réaliste, l'« effet d'exotisme » (dépourvu des connotations négatives que véhicule le mot « exotisme ») est un élément secondaire qui, par sa seule présence, donne au lecteur une impression d'extranéité. Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, « Recherches sémiologiques : le vraisemblable » (Tvetan Todorov, dir.), 1968, p. 84-89.

de l'écrivain africain francophone. C'est sans doute l'un des grands aspects du projet poétique de Senghor, dont il convient de rappeler la postface d'*Éthiopiques* :

> Et puisqu'il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que presque tous les êtres et choses qu'ils évoquent sont de mon canton : quelques villages *sérères* perdus parmi 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 une forêt de symboles » (*L1*, p. 221).

Ainsi, pour reprendre des concepts de Lise Gauvin, on pourrait dire que la description du paysage accentue la *surconscience linguistique* de l'écrivain francophone et révèle son besoin de manifester linguistiquement sa différence[299].

Cette séquence descriptive, comme bien d'autres au cours de ce premier chapitre, reprend la poétique senghorienne, notamment dans l'emploi de certains termes wolofs : tout comme l'avait fait le Poète-Président, Sembène évite autant que faire se peut de signaler les emprunts au moyen de l'italique et de les traduire, l'opacité référentielle contribuant aussi bien au pouvoir évocateur du signe qu'à une forme discrète d'engagement. Néanmoins, en connaissant la critique à l'encontre de la Négritude contenue dans la préface de *Véhi-Ciosane* et les convictions littéraires et politiques de Sembène, on perçoit dans ces séquences lyriques un ton que l'on peut qualifier de parodique : le romancier reprendrait donc des stéréotypes de la Négritude pour les nier par la suite. En effet, chez Senghor, le refus de traduire découle à bien des égards d'une conception expressive et subjective du langage et correspond à la représentation idyllique et essentialiste du « Royaume d'enfance ». Sembène, au contraire, nous donne une tout autre représentation du village de Santhiu-Niaye : en plus d'être le théâtre d'une tragédie, ce milieu rural traditionnel, préservé de toute forme de modernité (*VC*, p. 22), s'avère l'occasion de dénoncer les tares du système atavique des castes et d'analyser un phénomène social contemporain comme l'exode vers les villes. L'inversion doxique que comporte la diégèse correspond à un changement radical dans la gestion des emprunts wolofs : dès la fin du premier chapitre, ils ne relèvent plus de l'expression contemplative d'un sujet énonciateur, mais plutôt du besoin collectif d'actualiser une culture, ses structures sociales, ses codes et ses pratiques, tout en les contextualisant dans les transformations du temps[300].

---

[299] Voir Lise Gauvin, *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2004, p. 255 et suiv.

[300] Nous signalons l'important travail que Willey consacre au plurilinguisme littéraire de Sembène, et plus particulièrement les pages consacrées à *Véhi-Ciosane* : Ann Elizabeth Willey, « Language use and representation of the Senegalese subject in the written work of Ousmane Sembène », dans Sheila Petty (dir.), *A Call to action : the films of Ousmane Sembène*, Westport (CT), Greenwood Press, « Contributions to the

Le positionnement de Sembène face à la Négritude, scène d'énonciation validée voire consacrée dans le champ littéraire africain francophone, se réalise par le biais d'une différenciation qui concerne simultanément les contenus narratif et doxique d'une part et la langue de l'autre. Dans un processus de légitimation mutuelle du *dire* et du *dit*, la nouvelle constitue sa propre scénographie en se rapprochant d'une autre scène d'énonciation, qui n'est ni littéraire ni africaine : le discours ethnographique. Dès ses premiers romans, Sembène affiche un intérêt particulier pour les différences sociolectales, mais les calques et surtout les emprunts linguistiques aux langues africaines restent somme toute ponctuels, comme si le texte reflétait un état de domination politique et linguistique du français : cela change avec *Véhi-Ciosane* qui, en plus d'accentuer — comme le remarque Sada Niang — un « emploi non idiomatique de la langue française[301] », démultiplie les emprunts wolofs et, dans une moindre mesure, arabes. Loin de faire l'objet d'une conceptualisation ou d'une poétisation, ces nombreux emprunts permettent de désigner des éléments culturels comme le « *peinthieu*… (place du village) » (*VC*, p. 24) ou les « *malaika* (anges) » (*VC*, p. 30), mais aussi des réalités quotidiennes, et notamment spatio-temporelles :

> [Ngoné War Thiandum] avait apprivoisé son courroux. L'enfant sera là ce soir, lui avait dit Gnagna Guissé. Mentalement, elle recompta les mois : *barahelu*, *kor*, *korite*, *digui-tabaski*, *tabaski*, *tamharet*, *digui-gamu*, *gamu*, *raki-gamu* (noms des mois du calendrier wolof), neuf mois (*VC*, p. 75).

Bien qu'elle indique la durée de la grossesse de la jeune fille, cette liste des neuf mois du calendrier wolof n'a aucune véritable incidence dans l'économie du récit et le narrateur aurait pu opter pour le discours narrativisé : « elle recompta les [neuf] mois ». Si l'on suppose le point de vue d'un lecteur non-wolophone, et notamment occidental, la liste est apparemment impertinente au sens cognitif du terme : pour que l'effort cognitif soit récompensé par un apport informationnel, il faut présupposer chez lui un intérêt qui dépasse la diégèse et qui se situe plutôt du côté de l'anthropologie culturelle, c'est-à-dire un intérêt non seulement pour ce que la nouvelle raconte, mais aussi pour ce qu'elle montre de la culture où elle a été produite. En revanche, si l'on adopte le point de vue du locuteur wolophone, la liste s'avère *a priori* d'autant plus impertinente qu'elle ne saurait le renseigner ni sur la diégèse ni sur la culture à laquelle il appartient. Dès lors, la fonction de cette liste

study of popular culture », 1996, p. 136 et suiv. Notre approche diverge partiellement de la sienne en ce qu'elle analyse l'emprunt du point de vue d'une « subjectivité sénégalaise » et surtout en regard de la question coloniale.

[301] Sada Niang, « Langues, cinéma et création littéraire chez Ousmane Sembène et Assia Djebar », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone…*, *op. cit.*, p. 101.

n'est ni poétique ni informationnelle, mais purement pragmatique en ce qu'elle sert à inscrire la culture wolof dans les Lettres, s'imposant au lecteur étranger et permettant au lecteur sénégalais de se reconnaître dans le texte, selon un dispositif typique des littératures francophones que Lise Gauvin décrit en ces termes :

> Écrire devient alors un véritable « acte de langage », car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un « procès » littéraire plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature et son intégration/définition des codes[302].

Dans le texte de la nouvelle, la langue française se trouve reterritorialisée en ce qu'elle doit désigner des réalités — géographiques, culturelles, sociales… — sénégalaises et, par conséquent, étrangères au lieu où la langue française est née. Néanmoins, puisque l'œuvre, publiée en France, circule en dehors du Sénégal, dans l'ensemble de l'espace francophone, on peut considérer que, au moment de la réception, la langue wolof se trouve également reterritorialisée. On voit, par-delà l'enjeu de la diglossie littéraire, celui, souligné par Gauvin, du double public du texte francophone : l'un appartient à la collectivité d'origine de l'auteur, tandis que l'autre est étranger en ce qu'il appartient à une francophonie plus étendue. Gauvin remarque à juste titre que ce contact des langues et des publics conduit à une forme de redoublement du discours qui est révélatrice de la surconscience linguistique de l'écrivain francophone : la note infrapaginale[303]. Gérard Genette considérait déjà qu'une telle rupture du régime énonciatif connote des textes littéraires dont la fictionnalité est particulièrement « impure »[304] : dans *Véhi-Ciosane* plus que dans les œuvres précédentes de Sembène, le discours littéraire, dont la dominante est bien sûr narrative, est très souvent redoublé par un discours métatextuel de type savant. Cristina Schiavone compte 44 notes sur 101 pages pour *Véhi-Ciosane* et 25 notes sur 79 pages pour *Le Mandat*, nouvelle publiée dans le même ouvrage : à titre de comparaison, les notes n'étaient que 81 sur 379 pages dans *Les Bouts de bois de Dieu* (1960) et 21 sur 210 pages dans *Voltaïque* (1962)[305]. De plus, l'usage de la note dans *Véhi-Ciosane* est hétérogène par sa forme : on compte quelques notes

[302] Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*…, *op. cit*., p. 256.
[303] Voir Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007, p. 19.
[304] Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 334. Nous soulignons également le travail de Lefebvre en ce qu'elle dépasse la conception de la note comme « commentaire » du texte et insiste sur les interférences entre le discours littéraire et un discours de type académique : voir Julie Lefebvre, « "Note" et "note" : proposition de défrichage linguistique », *La Licorne*, n° 67, « L'espace de la note » (Jacques Dürrenmatt et Andréas Pfersmann, dir.), 2004, p. 27-50.
[305] Voir Cristina Schiavone, « Le transfert culturel chez Ousmane Sembène : du péritexte auctorial au péritexte traduit », *Il Tolomeo*, n° 22, 2020, p. 286 et suiv.

de bas de page, mais la plupart des indications métatextuelles se trouvent entre parenthèses, immédiatement après un emprunt qui n'est pas toujours signalé par l'italique :

> Le Loli (4e saison du calendrier volof), et le Thorone (1re saison du calendrier volof) libéraient les hommes et les femmes des durs travaux champêtres (*VC*, p. 51).

Cet exemple montre à quel point il serait réducteur de considérer le discours savant qui se développe dans les notes à partir des emprunts comme un discours étroitement linguistique. Il est vrai que l'on compte quelques notes « philologiques », qui peuvent concerner des aspects phonétiques — « Prononcer : *Thiosane* » (*VC*, note 1, p. 17) —, la traduction – « *Dul* (merde) ! » (*VC*, p. 60) ; « *Macou* (silence) ! » (*VC*, p 62) – ou encore la correction du « français tirailleur » – « *Repos assidant* (Repos adjudant) » (*VC*, p. 59). Néanmoins, le plus souvent, le discours métalinguistique, révélateur de la surconscience linguistique, s'avère par la même occasion un discours de type ethnographique, qui serait plutôt révélateur d'une sorte de « surconscience culturelle » :

> — *aïyé* (aïyé – momé : synonymes ; nombre de jours qu'un polygame consacre à une des co-épouses) » (*VC*, p. 27) ;
> — *Lallal* : chez les Wolofs, les Sérères, les Mandès on accueille l'hôte en étalant les plus beaux pagnes sous ses pieds (*VC*, note 1, p. 38) ;
> — Tout le monde sait que c'est le *navétanekat* (paysan se louant pendant le navet : hivernage) (*VC*, p. 39) ;
> — *Ouroulaïnï* : les femmes du paradis qui dit-on n'ont rien à voir avec celles-ci. Elles sont destinées en récompense aux élus (*VC*, note 1, p. 95).

On remarque que, contrairement à d'autres écrivains francophones, dont Senghor, Sembène a l'habitude de traduire les premières occurrences des emprunts. Selon Lise Gauvin, qui étudie le statut de la note à partir de deux exemples québécois et d'un exemple antillais, un tel effort de lisibilité de la part de l'auteur atténue la force subversive de la diglossie littéraire : « toute glose, voire tout procès de traduction inscrit dans le texte, donne à la culture du récepteur un statut supérieur à celui de la culture de l'émetteur[306] ». Or une telle remarque est pertinente pour examiner les cas du français créole et du français québécois : il s'agit, en effet, dans les deux cas, d'une forme d'« insularité » du français — géographique dans le cas des Antilles, linguistique dans le cas du Québec — qui présente une certaine homogénéité linguistico-culturelle et qui pense son emploi de la langue par rapport à une idée de norme qui viendrait de France. Il nous semble, néanmoins, qu'il serait hasardeux d'interpréter le cas de Sembène et de la littérature subsaharienne en général à travers une conception aussi binaire, car l'effort de lisibilité qu'accomplit l'auteur dans les notes

[306] Lise Gauvin, *Écrire pour qui ?...*, *op. cit*., p. 31.

métatextuelles ne s'adresse pas seulement (ni pas tant, d'ailleurs) aux lecteurs de France : il dépend du plurilinguisme et du multiculturalisme du continent africain. S'il adopte une conception politique et culturelle panafricaine, l'écrivain ne peut pas concevoir l'usage de la langue uniquement à partir de sa culture d'origine : en ce sens, si Sembène tient à inscrire sa langue et sa culture wolofs dans ses œuvres, la langue française (qu'on appelle « véhiculaire ») sert de *lingua franca* pour ce lectorat non-wolophone du Sénégal et du reste de l'Afrique[307], et l'explication culturelle sert à cette partie du lectorat qui, notamment dans les pays francophones d'Afrique équatoriale, n'a qu'une connaissance approximative de l'islam[308].

Nous souhaiterions, enfin, ajouter à la réflexion de Lise Gauvin une vision évolutive de la note métatextuelle à l'échelle de l'œuvre. En effet, si dans *Véhi-Ciosane* chaque nouvel emprunt à la langue wolof ou à la langue arabe fait l'objet d'une note, l'explication et l'italique disparaissent en général pour les autres occurrences du même mot. C'est le cas, par exemple, de « *yothékat* (joueurs de yothè) » (*VC*, p. 58) qui revient plus loin dans le texte : « Un peu à l'écart, les éternels yothékat » (*VC*, p. 99). La « vernacularisation[309] » du texte littéraire francophone africain, qu'Alioune Tine théorise à partir des œuvres de Sembène, ne se limite pas à un « parasitage de la langue française par les langues africaines[310] » : il s'agit d'un processus qui, après un premier contact interlinguistique suscitant une remarque métadiscursive, s'appuie sur la mémoire interne du lecteur pour normaliser l'emprunt. En d'autres termes, la disparition de la modalité autonymique autour de l'emprunt — la « boucle réflexive », pour reprendre les termes de Jacqueline Authier-Revuz[311] — montre que la vernacularisation du texte sembénien est un processus qui a

[307] Le wolof n'est parlé qu'au Sénégal, en particulier dans la région du Cap-Vert et dans le Nord-Ouest du pays : en 1988, 30% de la population sénégalaise ne pratiquait le wolof ni comme première ni comme seconde langue. Au demeurant, le nombre de locuteurs wolophones avait augmenté par rapport aux années 1960 et augmentera au cours des années 1990-2000. Voir Ibrahima Diouf, Cheikh Tidiane Ndiaye et Ndèye Binta Dieme, « Dynamique et transmission linguistique au Sénégal au cours des 25 dernières années », *Cahiers québécois de démographie*, Vol. 46, n° 2, « Dynamiques linguistiques » (Richard Marcoux et Moussa Bougma, dir.), 2017, p. 201 et suiv.

[308] Dans des pays francophones comme le Bénin, le Burundi, le Cameroun, le Congo, le Gabon, la Guinée équatoriale, Madagascar, la République Centrafricaine, le Rwanda et le Togo, la population musulmane représente moins de 30%, voire de 10%, de la population totale.

[309] « Nous définissons la vernacularisation littéraire comme l'ensemble des procédures scripturales, narratives, énonciatives et pragmatiques qui spécifient dans le texte français les signes d'appartenance et de reconnaissance linguistique, culturelle et ethnique de l'auteur et du récepteur » : Alioune Tine, « La diglossie linguistique et la diglossie littéraire et leurs effets dans la pratique esthétique d'Ousmane Sembène », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone…*, op. cit., p. 87.

[310] *Ibid*., p. 84.

[311] Authier-Revuz considère les traductions entre parenthèses comme des cas de simple juxtaposition qui doivent être considérés comme des modalités autonymiques en ce qu'ils impliquent une relation

vocation à réduire progressivement la part de surconscience linguistique et culturelle de l'auteur : elle est une forme de normalisation.

On comprend, dès lors, que le rapprochement de la nouvelle du discours ethnographique ne conduit pas l'écrivain à produire un discours tout à fait analogue, partageant les mêmes objectifs scientifiques : la nature littéraire du texte, l'origine de l'auteur et du public idéal, ainsi que le travail sur la langue, font en sorte que la scénographie de l'œuvre s'inspire de l'ethnographie tout en orientant le discours vers un objectif politique qui consiste à décoloniser (par) la littérature. En ce sens, Chantal Zabus souligne la valeur subversive de l'emprunt linguistique (le *code switching*) dans les textes sembéniens, en regard de la poétique senghorienne, mais elle considère que ces formes de plurilinguisme représentent une forme d'aporie qui ne dépasse pas la relation de domination linguistique du système postcolonial, dépassement que seule l'écriture littéraire entièrement en langue africaine saurait accomplir[312]. Ainsi reste-t-il à se demander pourquoi par la suite Sembène, pourtant engagé dans la promotion des langues africaines, ne publie pas d'œuvre littéraire en wolof : en effet, tandis que, dès les années 1970, dans la partie anglophone du continent, un écrivain comme Ngũgĩ wa Thiong'o élit le kikuyu comme langue d'écriture[313], pendant les années 1990 l'écrivain sénégalais propose une adaptation littéraire en français d'un long métrage, *Guelwaar*, qu'il avait pourtant tourné en wolof. À ce sujet, Louis Ndong revient sur des aspects contextuels non négligeables : en plus de ne pas avoir une maîtrise parfaite du wolof écrit, Sembène est conscient du fait qu'il ne serait pas facilement édité ni lu[314]. D'ailleurs, s'il existe aujourd'hui une littérature wolof, dont Cheik Aliou Ndao a été le pionnier et dont Boubacar Boris Diop est aujourd'hui le représentant le plus éminent, force est de constater que les problèmes d'édition et de circulation auprès d'un lectorat ne sont toujours pas réglés[315].

---

métalinguistique et « opacifiante », c'est-à-dire qui redouble le contenu par un commentaire sur son expression même en tant que singularité : voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces Mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Rééditions/Réimpressions », 2012 [1995], p. 130.

[312] Voir Chantal Zabus, *The african palimpsest : indigenization of language in the west african europhone novel*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Cross Cultures », 2007, p. 95 et suiv.

[313] Voir Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the mind : the politics of language in african literature*, Oxford-Nairobi-Portsmouth (NH), James Currey-EAEP-Heinemann, coll. « Studies in African Literature », 1986, p. 29.

[314] Voir Louis Ndong, « Du wolof vers le français ou *Guelwaar* d'Ousmane Sembène : enjeux linguistiques et esthétiques », *Recherches Francophones*, Vol° 1, n° 1, « La littérature francophone et ses subjectivités constitutives » (Laté Lawson-Hellu, dir.), 2021, p. 144.

[315] Nous signalons que la production romanesque en wolof a récemment fait l'objet d'un travail de recensement et d'analyse par Alice Chaudemanche, dans la thèse qu'elle a réalisée sous la direction de Xavier Garnier et qu'elle a soutenue le 19 novembre 2021 à l'Université Sorbonne Nouvelle. Pour la position de thèse, voir Alice

3. Registres, langues et voix des films

Encouragée par les témoignages de Sembène même, la critique a l'habitude de considérer son travail d'adaptation et sa conversion cinématographique comme une tentative de se rapprocher de son peuple, dont la majorité n'était pas alphabétisée, et de légitimer les langues et cultures africaines, le médium audiovisuel paraissant plus apte que la littérature à incarner la culture orale[316]. De telles analyses reflètent sans doute les intentions de Sembène et expliquent l'évolution de sa carrière. Il ne fait aucun doute, en effet, que la réalisation du long métrage *Mandabi* en 1968, adaptation de la nouvelle *Le Mandat*, constitue un événement charnière qui renverse le paradigme linguistique : si la nouvelle en français est contaminée par des emprunts wolofs, nombreux mais ponctuels, la version cinématographique reflète la réalité linguistique du Sénégal, où c'est plutôt la langue wolof qui est parasitée, parfois mais ponctuellement, par des emprunts à la langue française, surtout pour des termes liés à l'administration ou bien, comme le remarque Louis Ndong, pour des termes comme « photo » et « timbre » qui ont des équivalents en wolof (respectivement *portale* et *tembar*), mais qui sont moins employés du fait de leur apparition relativement récente[317]. Cette transformation radicale de la production cinématographique africaine n'aurait pas été possible sans l'entremise d'André Malraux : invité en tant que ministre de la Culture au Festival mondial des Arts nègres de Dakar en 1966, il assiste à la projection des trois premières œuvres filmiques de Sembène et à sa consécration. Après cet événement, Malraux sélectionne parmi une quarantaine de scénarios soumis celui du *Mandat* et offre à Sembène une avance sur recettes considérable. Cela permet au jeune réalisateur sénégalais de rassembler les financements nécessaires pour produire le film avec la société de production Films Domirev qu'il avait fondée en 1963 et des coproducteurs français, qui lui laissent une certaine liberté :

> Des petits malins me reprochent d'avoir tourné avec de l'argent français. C'est en effet avec une avance sur recettes octroyée par Malraux (30 millions d'A.F.) que j'ai pu tourner *La Mandat* (coût total : 150 millions). Je réponds qu'effectivement, c'est une contradiction. Mais je n'avais pas le choix : entre deux contradictions, il faut choisir la moindre. J'avais deux solutions : prendre cet argent qui m'a permis de trouver un producteur français et de tourner mon film, ne pas accepter cet argent et ne pas faire de

Chaudemanche, « Romans (en) wolof : traduction et configuration d'un genre », *Continents manuscrits* [En ligne], 30 octobre 2021.

[316] Voir Boniface Mongo-Mboussa, « Sembène Ousmane et la question de l'oralité », *Présence Africaine*, n° 179-180, 2009, p. 151-154 ; Valérie Berty, *Ousmane Sembène (1923-2007)…*, *op. cit*., p. 52.

[317] Voir Louis Ndong, « Entre le wolof et le français […] », *art. cit*., p. 42. Précisons que *portale* et *tembar* sont, initialement, des termes empruntés au français et déformés par l'emploi oral du wolof.

> film. C'est très clair, très simple, comme deux et deux font quatre. Si un pays africain m'avait proposé un budget, je l'aurais accepté avec joie. Cela n'a pas été le cas. Je prends l'argent là où je le trouve. Je suis prêt à m'allier avec le diable, si ce diable me donne l'argent pour tourner des films. Mais je ne renierai aucune de mes convictions politiques. D'ailleurs, je n'ai été soumis à aucune pression. Mon scénario n'a pas été discuté. Cette forme de coproduction est assez satisfaisante[318].

Au demeurant, *Le Mandat/Mandabi*, récompensé à la Mostra de Venise en 1968 par le prix international de la critique, marque un tournant dans la production cinématographique africaine, en raison d'un système renforcé de co-production : ce premier long métrage annonce, en effet, un dépassement partiel de la phase encore artisanale de la production, qui se limitait à des courts métrages[319]. On assiste, en outre, à la normalisation des langues africaines : le wolof sera en effet employé dans le court métrage *Kodou* d'Ababacar Samb Makharam en 1971 et dans le long métrage *Touki Bouki, ou Le Voyage de la hyène* de Djibril Diop Mambéty en 1973. Néanmoins, les problèmes associés au système de distribution demeurent, comme le confie Sembène à Tahar Ben Jelloun lors du Festival panafricain d'Alger en 1969 :

> TAHAR BEN JELLOUN : Mais n'oublions pas que les cinémathèques et les ciné-clubs ne touchent (du moins dans les structures actuelles) que quelques privilégiés. Tant que l'écran n'est pas dans la rue et dans les campagnes, nous ne pouvons pas parler d'une culture populaire.
> OUSMANE SEMBÈNE : Pour le moment, nous n'arrivons même pas encore à projeter *Le Mandat* dans les salles des pays d'Afrique (exception faite pour la Tunisie au festival de Carthage et l'Algérie dans le cadre de ce festival) ; comment alors le projeter dans la rue ! Bien sûr, ce serait l'idéal. D'ailleurs, c'est parce qu'un film est susceptible de toucher les masses qu'il se voit interdit. Il représente un danger. Nous en sommes encore en Afrique à lutter pour imposer une culture sans discrimination[320].

En resituant le long métrage de 1968 au sein de ses enjeux de production et de distribution, on comprend qu'il faut nuancer l'idée, quelque peu euphorique, selon laquelle le cinéma serait un médium naturellement propice à une décolonisation culturelle, puisque la possibilité d'employer une langue africaine n'a été acquise qu'à la fin des années 1960 ; tout comme il faudrait nuancer l'idée selon laquelle il serait un art démocratique et populaire, puisque, par-delà les discours idéologiques, la circulation des films africains reste

[318] « Ousmane Sembène : "Pour moi, le cinéma est un moyen d'action politique, mais… », propos recueillis par Guy Hennebelle, *L'Afrique littéraire et artistique*, *op. cit*., p. 76. Sembène précise dans ce même entretien qu'en réalité la production avait insisté pour l'emploi de la couleur plutôt que du noir et blanc et pour qu'il y ait une version entièrement tournée en français : voir *ibid*., p. 80.
[319] Sur la phase « artisanale » du cinéma africain et sur le rôle du *Mandat* dans la transformation de la production, voir Pierre Pommier, *Cinéma et développement*…, *op. cit*., p. 88 et suiv.
[320] « Entretien avec Ousmane Sembène », propos recueillis par Tahar Ben Jelloun, *Souffles*, n° 16-17, 1969-1970, p. 50.

matériellement très limitée sur le continent et n'est pas en mesure d'atteindre les masses[321]. Ainsi, on peut considérer que, d'un point de vue linguistique, en 1964, quand Sembène réalise *Niaye*, le cinéma s'avère plus contraignant et moins démocratique que la littérature à cause de l'injonction de tourner en français. Le plurilinguisme de la nouvelle, qui reste lisible pour le lecteur grâce à ce redoublement savant du discours narratif que permettent les notes entre parenthèses ou en bas de page, est en effet réduit à quelques mots dans les dialogues de l'adaptation cinématographique : *Yàlla*, répété plusieurs fois ; *diambur-diambur* (14′ 10″) ; *guelwaar*, *damels* et *griots* (14′ 22″) ; *Toubab* (20′ 23″). La présence discrète du wolof se fait entendre également dans l'arrière-fond sonore du film, dans un bref échange entre les joueurs de yoté (10′ 05″), ou encore dans deux chansons de la bande-son ; quant à l'arabe, il se fait entendre dans deux prières de l'imam (07′ 54″ ; 11′ 25″) et dans une prière du griot (24′ 29″). Alors que le texte littéraire en français est véritablement vernacularisé par le wolof et dans une moindre mesure par l'arabe, le film limite les emprunts et relègue le plurilinguisme à un deuxième plan qui n'a pas d'incidence diégétique. En-dehors de l'aspect linguistique, il reste, néanmoins, que si la littérature doit reterritorialiser la langue française pour nommer les réalités africaines, le cinéma peut représenter directement « le vrai visage de l'Afrique[322] », selon l'expression de Sembène, au moyen de l'image et de la bande-son : cela explique les nombreux plans descriptifs qui s'attardent sur les cases et sur les scènes quotidiennes du village de Keur Haly Sarrata, où a été tourné le film, ou encore sur les paysages et la végétation des Niayes, ainsi que la composition d'une musique traditionnelle authentique[323]. Dans les deux cas, il s'agit de se servir du médium audiovisuel pour corriger les manipulations du cinéma colonial qu'avait déjà dénoncées Jean Rouch : la représentation d'une Afrique mystérieuse et barbare d'une part et, de l'autre, les falsifications musicales qui imposent dans l'imaginaire populaire des rythmes pseudo-africains[324].

Sembène reconnaît volontiers qu'avant lui un certain cinéma ethnographique était parvenu à se débarrasser de l'exotisme de pacotille du cinéma commercial occidental : il cite parmi ces exemples vertueux *Les Statues meurent aussi* d'Alain Resnais (1953), *Moi, un noir* de Jean Rouch (1958) et *Come back Africa* de Lionel Rogosin (1959). Ainsi, pour la nouvelle génération de cinéastes africains l'enjeu ne consiste pas tant à se positionner par

[321] Pommier précise que les salles dites « populaires » se concentrent dans les grandes agglomérations et ne projettent que des films arabes et hindous, ou bien des films américains de série B : voir Pierre Pommier, *Cinéma et développement*…, *op. cit*., p. 40.
[322] « L'image cinématographique et la poésie africaine » (Berlin, 1964), *art. cit*., p. 173.
[323] Il s'agit de « Mademba » de Fatou Casset et de « Salento » de Kéba Faye.
[324] Voir Jean Rouch, « Situation et tendances actuelles du cinéma africain », *art. cit*., p. 4 et suiv.

rapport au cinéma colonial, somme toute déjà dépassé par l'Occident lui-même, mais vis-à-vis du cinéma ethnographique. Lors de sa conférence sur « L'image cinématographique et la poésie africaine », prononcée à Berlin en 1964, Sembène ne semble pas dénoncer le fond idéologique ou thématique du cinéma ethnographique, mais il souligne un échec paradoxal de ce cinéma, qui reposerait simultanément sur la réception et sur l'esthétique des films :

> Malheureusement les résultats de ces films ont été d'appuyer la rengaine du « nègre sauvage, barbare ». Nous connaissons les conséquences de ces qualificatifs. Suprême contradiction, on se mit à aimer, à chérir cette Afrique des ethnographes : Afrique pays d'évasion, Afrique pays d'exotisme. Pour ces genres de films, ne cherchons pas la part de l'art[325].

Malgré leur ambition initiale, les ethnographes auraient perpétré l'imaginaire du « bon sauvage » en réalisant des films qui négligeaient la recherche artistique au profit de la recherche scientifique.

Dès lors, ce sont la fiction et l'exigence artistique qui semblent à même d'innover le « cinéma proprement africain » et de dépasser certains stéréotypes. Néanmoins, cette qualité ne peut pas vraiment être atteinte d'un point de vue technique, car, au moment de la réalisation de *Niaye*, le cinéma africain se trouve dans une phase encore artisanale et l'accès au matériel et au personnel techniques est extrêmement limité et coûteux au Sénégal : il suffit de penser que le coût de la pellicule (90.000 Francs C.F.A.) dépasse la rémunération de l'ensemble des acteurs et des figurants (85.000 Francs C.F.A)[326]. De plus, la postproduction se fait à Paris, mais les frais pour les billets d'avion et pour l'hébergement de Sembène pendant vingt jours représentent à eux seuls environ un cinquième du budget, soit 165.000 Francs C.F.A sur un total de 956.000 Francs C.F.A. Ne pouvant pas rivaliser sur le terrain technique avec les ethnographes français, qui sont financés par des studios métropolitains ou par des instituts de recherche, le cinéaste sénégalais semble concentrer ses efforts dans le scénario et notamment dans une tentative de polissage linguistique. Prenons cette réplique de Ngoné War Thiandum, l'épouse du chef du village :

> Voilà mon fils Tanor… Je ne puis lui dire un mot. Est-ce cela, les lauriers de la guerre pour une mère ? L'indignité me dévore… De la guerre pour les autres, mon fils m'en est revenu méconnaissable. Ma fille, pour qui je rêvais de mari égal à elle de rang… son père, mon mari, l'engrossa. Moi, de la plus vieille noblesse du pays, je ne peux survivre à ce déshonneur. Voilà les arbres, leurs feuillages malaxés sont foudroyants. Vivre ? Je

[325] « L'image cinématographique et la poésie africaine » (Berlin, 1964), *art. cit*., p. 168.
[326] Les informations sur le devis du film sont contenues dans la fiche réalisée par le studio de production de Sembène, Films Domirev, le 10 janvier 1965 : voir les Archives Ousmane Sembène de la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington, Box 1 ; Serie : I. Films ; Subserie : *Niaye* ; « Script and related material, 1956-1988 ».

> ne le peux plus. Demain, le soleil se lèvera sur mon corps inerte. Yallah, pardonne-moi : je ne peux pas vivre avec le déshonneur (8′ 30″-9’ 40”).

Sembène parvient à donner une voix à une exclue de l’Histoire, une femme africaine, qui exprime sa détresse au moyen de la voix hors champ du monologue intérieur. Néanmoins, le fait de donner la parole aux exclus ne différencie pas à proprement parler le cinéma sembénien d’un certain cinéma ethnographique : dans *Moi, un noir*, après une très courte introduction, Jean Rouch « passe la parole » à l’interprète et narrateur principal, Oumarou Ganda, migrant nigérien à Abidjan. L’écart entre Rouche et Sembène est moins pragmatique que stylistique : pour que le public éprouve de la terreur et de la pitié face à la tragédie d’une femme de rang noble plutôt que de la compassion ou de la condescendance pour les drames d’une subalterne, pour qu’il perçoive la dignité et la noblesse du personnage, à l’instar d’une Antigone plutôt que d’une Georgette, il faut que Ngoné War Thiandum s’exprime dans un registre soutenu. Cela explique un certain nombre de choix lexicaux, l’emploi vieilli de « puis » au lieu de « peux », l’absence de l’élément tonique « pas » dans la négation, l’emploi de « cela » au lieu de la variante orale « ça », du passé simple (« engrossa ») — qui est néanmoins concurrencé par le passé composé (« est revenu ») —, de l’inversion (« est-ce »), ou encore de la dislocation qui ne s’apparente pas ici à la construction des phrases à l’oral mais plutôt à l’anastrophe (« De la guerre pour les autres, mon fils m’en est revenu méconnaissable »).

S’il va de soi, pour un dramaturge et pour un spectateur de l’Âge classique, que dans une tragédie la dernière tirade de l’héroïne annonçant son suicide adopte le « grand style », ce choix est plus insolite pour un court métrage africain de 1964. D’autant plus que l’ensemble du film adopte un registre élevé, comme le montre ce commentaire où le griot-narrateur révèle un penchant pour la maxime morale qui n’est pas sans rappeler La Rochefoucauld[327] :

> C’est fait. Ngoné War Thiandum a mis fin à ses jours en s’empoisonnant. Elle ne pouvait pas survivre à cette honte. S’il est vrai que nous ne sommes que de sombres acteurs, que tout a été décidé, écrit avant notre naissance, pourquoi la morale ? Le bien et le mal ? Le beau et le laid ? Telle figure avenante, telle naissance, tel habit d’apparat ne sont que dorure. Chacun se revêt d’un attribut pour mieux gruger son prochain. Telle personne à la piété légendaire s’en couvre pour mieux remplir une activité innommable. Notre pays se meurt dans le mensonge et la fausse morale. Seule la fortune est valeur morale (12′ 20″-13’ 30”).

[327] Nous pensons bien entendu à l’épigraphe de l’édition de 1675 des *Maximes* : « Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés ».

Force est de constater que la langue et le style du film s'avèrent plus écrits que ceux de la nouvelle même. En d'autres termes, le scénario de Sembène se conforme aux habitudes du cinéma français, qui, à l'exception du cinéma régionaliste de Marcel Pagnol et jusqu'au film de banlieue des années 1990, ne renonce guère à afficher une certaine qualité littéraire, voire une véritable verbosité, même lorsqu'il s'agit de montrer les classes populaires : il suffit de penser aux *Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné, où les dialogues écrits par Jacques Prévert ne font certainement pas preuve de réalisme langagier[328]. Sembène se rapproche aussi d'un courant cinématographique contemporain, la Nouvelle Vague, qui avait fait du « style délibérément "antinaturel" (ou "antinaturaliste")[329] » de ses scénarios un parti pris esthétique. Néanmoins, les cinéastes et les écrivains de la Nouvelle Vague souhaitaient produire un cinéma exigeant et, contrairement à Sembène, ils ne s'adressaient pas, non plus, à un public illettré, avec une mauvaise maîtrise du français, peu habitué à aller au cinéma et qui visionnait le film dans des salles bruyantes[330]. À cela s'ajoute un problème d'enregistrement du son : Sembène ne disposant pas de caméra synchrone, le film a été tourné par des acteurs non professionnels qui jouaient en wolof et a été doublé en français ensuite, mais le doublage reste rudimentaire et il n'est pas toujours aisé, pour le spectateur, de reconnaître le personnage qui parle ou encore de distinguer les voix doublées des dialogues des voix hors champ des monologues intérieurs ou du griot-narrateur. Ces éléments contextuels ne sont pas anodins : le travail linguistique du scénario fait en sorte que pour une partie considérable de ce public populaire *Niaye* s'avère quelque peu indigeste, voire incompréhensible. Devant négocier avec l'injonction de tourner en français et le souhait de se positionner contre le cinéma ethnographique, Sembène tombe de fait dans le même paradoxe pragmatique qu'il reprochait à la Négritude, à savoir l'incapacité de parler à ce peuple auquel le créateur prétend donner une voix.

En parcourant les premiers témoignages de Sembène, on comprend que cet échec de la communication avec le public africain découle du fait que *Niaye* a été réalisé, d'abord,

[328] Voir Éric Lecler, « Le cinéma, lingua franca des temps modernes ? », dans Fabrizio Impellizzeri (dir.), *Les Variations linguistiques dans la littérature et le cinéma français contemporains*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, p. 126 et suiv.
[329] François Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, *op. cit*., p. 58.
[330] Nous citons un témoignage éloquent de Vieyra : « C'est une affaire d'éducation du public en Afrique, dans les salles populaires, de comprendre ce qui se dit sur l'écran, parce que les gens parlent sans arrêt, et que pour couvrir le bruit des voix, les opérateurs mettent le son jusqu'à saturation, c'est encore l'éducation qui fera comprendre qu'il est préférable de se taire que de parler pour bien recevoir un film » : Paulin Soumanou Vieyra, « L'art cinématographique à la recherche de son expression africaine », intervention au colloque du Fesman, rédigée en décembre 1965, p. 11 [Archives nationales du Sénégal, Dakar].

avec l'intention de s'opposer à ces cinéastes et ethnographes occidentaux qui, tout en saluant l'avènement d'un cinéma proprement africain, prescrivaient pour ces films une durée plus courte, ainsi qu'une simplification du contenu et de la forme. C'est pour contredire ces arguments, que dans un premier temps Sembène considère comme injustifiés et paternalistes, que le scénario de *Niaye* se conforme au canon du cinéma français :

> Où je ne suis plus d'accord avec Romano Calesi, c'est lorsqu'il dit que nous sommes des aliénés de la violence. Il va plus loin lorsque, de son âme charitable, il suggère, toujours pour les Africains, « des plans moyens, introduisant graduellement d'autres plans jusqu'à compléter la grammaire et la syntaxe cinématographique suivant une planification précise » ; tablant sur l'incompréhension du « public africain », étant donné que son attention ne se concentre pas sur les détails du film, il propose un type de film « lequel sera une longueur au-dessous de la moyenne, de façon à ne pas causer de crise dans l'attention ».
>
> Ceci se passe de commentaires ; nous ne sommes plus loin de la théorie de la mentalité primitive du bon sauvage d'il y a quelques années[331].

À peine quelques années après la conférence berlinoise, Sembène fait lui-même le constat de la nécessité d'une simplification du discours cinématographique en Afrique :

> Pour l'Afrique, j'aurais préféré qu'il y ait davantage de lecteurs que de cinéphiles. Je considère la littérature comme un art plus complet où, vraiment, on peut fouiller un homme en profondeur. Tandis qu'avec le cinéma, chez nous, cela reste à un niveau très élémentaire. D'ailleurs, nos films restent, si on les compare avec les films que réalisent d'autres pays, à un niveau très primaire[332].

Pour la réalisation de son troisième film, le moyen métrage *La Noire de…* (1966), Sembène prend en effet quelques précautions. Certes, l'injonction du français reste, et elle impose cette fiction faisant en sorte qu'une femme wolof illettrée, s'exprimant en « petit nègre » dans les dialogues, formule des pensées plus profondes dans un français irréprochable ; néanmoins, cette fois-ci, la langue apparaît juste et élégante sans tomber dans l'excès d'une langue châtiée comme dans *Niaye*. Aussi, s'il ne dispose toujours pas d'une caméra synchrone pour la prise de son, le nombre très réduit de personnages et de dialogues évite la confusion entre les dialogues et les monologues intérieurs. Dans l'ensemble, les contraintes matérielles sont efficacement mises au service d'un projet esthétique. D'une part, la contrainte technique de la captation du son fait en sorte que le récit se réduise essentiellement aux pensées solitaires et obsessionnelles de Diouana, ce qui permet d'illustrer l'impact psychologique d'un drame social. De l'autre, la contrainte financière qui empêchait

[331] « L'image cinématographique et la poésie africaine » (Berlin, 1964), *art. cit*., p. 172.
[332] « À propos de *La Noire de...* », entretien sur *France-Culture* (avril 1967), propos recueillis par Roger Régent (ORTF), dans Paulin Soumanou Vieyra, *Sembène Ousmane, cinéaste*…, *op. cit*., p. 188-189.

d'emmener l'actrice Mbissine Thérèse Diop en France pour le tournage[333] fait en sorte que toutes les scènes sur son expérience à Antibes se déroulent dans des espaces intérieurs, ce qui illustre l'enfermement vécu par Diouana et contraste avec les scènes en extérieur/jour tournées à Dakar[334]. Ainsi, s'il est vrai que, comme le remarque Valérie Berty, *La Noire de…* reste proche de la Nouvelle Vague[335], il faut reconnaître que cette esthétique sert désormais le projet cinématographique sembénien et ne s'avère plus aussi incohérente qu'elle l'avait été dans *Niaye*. Bien que ces deux films soient fondamentaux dans la filmographie et dans la carrière de Sembène, ils s'écartent tout de même de l'esthétique que Sembène avait esquissée dans *Borom Sarret* en 1963 et, surtout, de celle qu'il développera à partir du *Mandat/Mandabi* en 1968 : une esthétique que Rachel Gabara et Sada Niang rapprochent à juste titre du cinéma néoréaliste italien[336], même si la manière dont *Mandabi* et *Xala* (1975) articulent le drame social et la représentation burlesque, voire grotesque, des personnages apparentent l'esthétique sembénienne plutôt à la *commedia all'italiana*, le versant comique du néoréalisme qui se développe simultanément. L'esthétique réaliste que les réalisateurs italiens élaborent à partir de la Libération se fonde, en effet, en grande partie, sur l'emploi des différents dialectes de la péninsule, une recherche de plurilinguisme qui s'oppose à la standardisation de l'italien qu'avait imposée le régime fasciste : c'est en disposant d'équipements techniques plus performants et en pouvant réaliser des films en langue africaine que Sembène parviendra, à son tour, à réaliser un cinéma réaliste africain qui s'affranchit de la « manière » du cinéma français. En conclusion, ces analyses montrent que le style et l'espace des possibles s'élucident, à bien des égards, à partir d'une perspective

[333] Voir Mboussa Diop, « Mbissine Thérèse Diop, les blessures de la première actrice africaine », *Le Monde/Afrique* [En ligne], 09 avril 2015.
[334] Nombreux sont les travaux qui ont insisté sur l'enfermement de Diouana en examinant aussi bien la voix hors champ que les espaces et la caméra. Nous signalons, parmi les plus récents : Rachel Langford, « Black and White in black and white […] », *art. cit.*, p. 15-16 ; Sylvie Thiéblemont-Dollet, « Déplacements et engagements dans les films d'Ousmane Sembène : "vers et pour ses publics" », dans Laurence Denooz et Sylvie Thiéblemont-Dollet (dir.), *Déplacements et publics*, Nancy, PUN, coll. « Interculturalités », 2017, p. 187 et suiv. ; Tobias Warner, « Enactiong postcolonial translation : voice, color, and free indirect discourse in the restored version of Ousmane Sembène's *La Noire de…* », dans Judith Misrashi-Barak et Srilata Ravi (dir.), *Translating the postcolonial in multilingual contexts*, Montpellier, PULM, coll. « Horizons anglophones », p. 113-126 ; Doyle Calhoun, « (Im)possible inscriptions […] », *art. cit.*, p. 111 ; Kathelyn E. Knox, « A critique of the racialised and neo-colonial politics of listening : Ousmane Sembène's *La Noire de…* (1966) », *French Screen Studies*, Vol. 21, n° 2, 2021, p. 105. Il nous semble, néanmoins, que, à l'exception d'un travail encore inédit de Carina Yervasi, peu de critiques ont essayé de comprendre l'œuvre en prenant en compte les contraintes matérielles de la réalisation.
[335] Voir Valérie Berty, *Ousmane Sembène (1923-2007)…*, *op. cit*., p. 57.
[336] Voir Rachel Gabara, « "A poetic of refusal" : neorealism from Italy to Africa », *Quartely review of film and video*, Vol. 23, n° 3, 2006, p. 201-2015 ; Sada Niang, « Du néoréalisme en Afrique : une lecture de *Borom Sarret* », *Présence Francophone*, n° 71, « Ousmane Sembène, cinéaste » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2008, p. 76-90.

médiologique qui — selon la proposition théorique de Régis Debray — articule l'évolution des possibilités matérielles offertes par le médium, situées en l'occurrence dans l'espace africain francophone, et les ambitions culturelles des créateurs[337].

4. Deux positionnements, deux récits

Ces analyses linguistiques et stylistiques de la nouvelle *Véhi-Ciosane* et de son adaptation cinématographique, *Niaye*, permettent de comprendre à quel point le changement de médium impose un déplacement de l'interdiscours par rapport auquel Sembène se positionne : chaque œuvre doit négocier sa place en transformant la scène d'énonciation validée, voire imposée, par les tenants de chaque champ artistique. Ainsi, Sembène intervient dans le champ littéraire, alors dominé par la Négritude, en écrivant une nouvelle qui s'apparente au discours ethnographique, tandis que dans le champ cinématographique il se différencie du discours ethnographique grâce à un scénario dont la littérarité est très marquée, quitte à reproduire l'impasse communicationnelle de la Négritude. Les tenants de l'un et l'autre champ artistique apparaissent, sans être clairement désignés, comme des repoussoirs : c'est en se différenciant d'eux que Sembène élabore son positionnement. Or, comme les interdiscours, les médiums et les publics de chaque œuvre sont différents, le travail d'adaptation semble conduire vers une diversification du positionnement discursif de l'écrivain et du positionnement discursif du cinéaste, bien qu'ils se rapportent, d'un point de vue biographique, à un même créateur.

Le cinéma repose sur une prétention, voire une illusion, d'objectivité due au fait qu'à l'écran les objets ne sont pas nommés, mais existent d'eux-mêmes : « ça parle » et « ça montre », comme le dit François Vanoye[338]. Une telle prétention d'objectivité est même revendiquée par le documentaire ethnographique, où les exigences disciplinaires font en sorte que le scientifique observe et enregistre une autre culture, en faisant de l'Autre un objet d'étude. La science — comme l'a démontré Michel Foucault — reste, néanmoins, un discours et, par conséquent, la prise de position d'un groupe[339]. En ce sens elle n'est pas à l'abri d'« objectiver » un point de vue dominant :

---

[337] Voir Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 2000, p. 69 et suiv.
[338] François Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, *op. cit*., p. 154.
[339] Voir Michel Foucault, *L'Ordre du discours* [Leçon inaugurale au Collègre de France, prononcée le 2 décembre 1970], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 20 et suiv.

> JEAN ROUCH : Je voudrais que tu me dises pourquoi tu n'aimes pas mes films purement ethnographiques, ceux dans lesquels on montre, par exemple, la vie traditionnelle ?
> OUSMANE SEMBÈNE : Parce qu'on y montre, on y campe une réalité mais sans en voir l'évolution. Ce que je leur reproche, comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes…[340]

Ou, plus simplement, de se tromper :

> [N]otre responsabilité est très grande vis-à-vis du public. D'autant plus que l'Afrique a été longtemps victime des sociologues et des ethnologues.
> Sans connaître la culture africaine, ils ont montré des images réelles mais accompagnées de commentaires faux. Ils ne connaissaient ni le sens de la danse ni de la musique. Ils ont collé tout ce qu'ils voulaient là-dessus. L'Européen qui reçoit ça, qui voit l'image et entend le commentaire, se fait nécessairement une fausse idée de l'Afrique et des Africains.
> Ce n'est qu'en prenant conscience de ces problèmes, en mesurant la dualité entre l'image et la parole, que les cinéastes africains feront du bon cinéma[341].

Pour s'opposer au discours ethnographique, le cinéma africain doit proposer un discours endogène : en ce sens, Jean Jonassaint va jusqu'à considérer le cinéma sembénien comme une « contre-ethnographie » qui, en revisitant les stéréotypes et les fabulations coloniales, façonne un nouveau regard du sujet africain sur lui-même[342]. Dans *Niaye*, la voix hors champ narrative semble jouer un rôle essentiel dans l'élaboration du discours endogène :

> Voilà enfin Gueye avec sa couronne, son ombrelle et son frère cadet. Si Guedj évite les gens, il ne va pas de même avec son trône. Que veut son frère cadet ? Celui-là, je l'ai à l'œil. À ma place, je vois tout, je sais tout. Je suis le griot de ce pays (6′ 32″-7' 30").

Le présentatif « Voilà » commente l'entrée des deux personnages dans le cadre, au fond à droite : par la suite, au fur et à mesure que la voix hors champ s'interroge sur les actions de Guedj et dévoile son identité, le spectateur comprend que le plan panoramique qui permet de suivre le déplacement des deux notables à travers le *pénc* (Sembène écrit *peinthieu* : la place du village autour de l'arbre à palabres) correspond au regard de la voix hors champ. Dès lors, le point de vue qu'adopte Sembène dans ce film pour observer la culture rurale s'avère interne à double titre : d'une part en raison de la caméra subjective, de l'autre parce que l'énonciateur est le « griot du village », c'est-à-dire une autorité reconnue de la société africaine traditionnelle[343].

---

[340] « Le cinéma et l'Afrique » (avec Albert Cervoni et Jean Rouch, 1965), *art. cit.*, p. 17
[341] « Le cinéma africain n'est pas un cinéma de folklore », propos recueillis par Siradou Diallo, *Jeune Afrique*, n° 629, 27 janvier 1973, p. 46.
[342] Voir Jean Jonassaint, « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie […] », *art. cit.*, p. 269.
[343] Sur l'oralité et le griot comme spécificité tant littéraire que cinématographique du discours africain, voir le chapitre « Formes de l'oralité », dans Alexie Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du*

Dans la nouvelle, Sembène choisit, en revanche, de se placer sous le signe d'une double extériorité, car l'énonciation est prise en charge par un narrateur externe omniscient qui, par l'effet de la métalepse, coïncide avec l'auteur et qui revendique son extranéité par rapport à la communauté dont il parle :

> Et, si un jour, il vous arrivait d'aller dans le niaye et dans ce village de Santhiu-Niaye, ne leur posez pas de questions. De moi, ils vous diront peut-être : Il est venu une fois. Cette unique fois me suffit.
>
> Ndakaru – Gamu 1965 (*VC*, p. 109).

Au lieu de poursuivre la tradition du griot, comme un Birago Diop transcrivant les contes d'Amadou Koumba, ou comme Sembène l'avait lui-même affirmé dans l'« Avertissement de l'auteur » qui précède *L'Harmattan* et le fait dans *Niaye*, dans *Véhi-Ciosane*, l'auteur inscrit dans le texte sa non-appartenance au village, tel un ethnologue rapportant son enquête de terrain. Si ce point de vue ne l'empêche pas de se montrer empathique avec certains de ses personnages ou de connaître et de rapporter dans le détail les coutumes des Niayes, il lui permet néanmoins d'adopter un regard presque clinique sur la société traditionnelle et de dépasser la solidarité et l'essentialisme raciaux, des concepts forts de la Négritude que Sembène, dans la préface de la nouvelle, dénonce comme étant des manipulations idéologiques des États post-coloniaux. Dès lors, force est de constater que, dans cet exemple d'adaptation, le discours littéraire et le discours cinématographique tendent à façonner deux paratopies différentes d'un même créateur : Sembène semble prendre la caméra en tant qu'Africain pour s'engager dans un récit collectif « contre-ethnographique », alors qu'il ne semble écrire qu'en son nom, depuis cette localité paradoxale, mais typique dans la littérature, qui place l'écrivain à l'extérieur d'une société tout en lui conférant une connaissance profonde de celle-ci[344].

Cette divergence de positionnement entre la nouvelle et le film a des incidences également sur l'intrigue. Grand absent de l'adaptation cinématographique, le *navétanekat* est un personnage secondaire qui apparaît néanmoins dans plusieurs chapitres de la nouvelle. Ce jeune étranger, célibataire, travaillant comme paysan pendant la période de la moisson, fait office de bouc émissaire pour la communauté : il est ainsi soupçonné d'avoir déshonoré la jeune fille et est contraint à quitter le village pour trouver fortune à Dakar. Bien qu'elle

roman africain francophone, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Transferts culturels », 2005, p. 51-68.

[344] On remarque, au passage, que dans le court métrage la position du griot est institutionnalisée certes, mais que le personnage se bat pour la conserver : défenseur de la vérité, il doit négocier sa place dans la société face aux revirements politiques du village.

puisse être sacrifiée au vu de l'intrigue principale, la présence du *navétanekat* reste fondamentale pour l'étude de la société sénégalaise contemporaine, que Sembène illustre en se fondant sur les travaux d'anthropologie culturelle que Cheikh Anta Diop, un autre opposant de Senghor, avait exposés dans *L'Afrique noire précoloniale* (1960). Dans cet ouvrage d'empreinte marxiste qui étudie le système de castes traditionnel et les raisons de l'immobilisme social en Afrique[345], l'historien et anthropologue sénégalais explique en effet qu'à cause de la désertification les *navétanekats*, initialement détachés de toute caste et corporation de métiers, finissent par quitter les campagnes et s'installer dans les faubourgs de Dakar, où ils commencent à former un véritable prolétariat urbain, analogue à celui qui s'était formé dans les métropoles européennes depuis le XIX^e^ siècle : cette condition leur ferait acquérir une conscience de classe[346]. Chargée d'un potentiel révolutionnaire, la figure du jeune paysan reflèterait les transformations sociales en cours (l'urbanisation et la prolétarisation) et annoncerait l'oblitération du système des castes. L'exclure du film revient donc à atténuer la portée politique du message et à se concentrer sur le noyau de l'intrigue fictionnelle, simplifiée au détriment de la complexité sociologique.

Dans *Niaye*, l'atténuation de la portée idéologique que la nouvelle véhiculait par le déroulement même de l'intrigue tempère par la même occasion le positionnement polémique et contestataire qu'avait adopté l'écrivain. Ce repositionnement du créateur ne dépend pas seulement des acteurs politiques et culturels qui interviennent dans le champ cinématographique, mais aussi du rapport que Sembène souhaite entretenir avec ses publics, qui ne sont pas les mêmes d'un médium à l'autre : la variation la plus délicate, et sans doute la plus parlante, concerne la question religieuse. Dans la nouvelle, qui s'adresse à un public lettré qui, généralement, a fréquenté soit l'école coloniale, héritière de la laïcité de la Troisième République, soit les écoles syndicales d'orientation marxiste, Sembène attaque ouvertement la religion musulmane :

> [L'imam] décroisa ses jambes et débuta avec ce timbre arabisant qu'il affectionnait :
> — Je ne partage pas les arrière-pensées de Kotdj-Barma. Faut-il considérer qu'un vieil homme qui prend pour épouse une fille de l'âge de sa fille commet l'inceste ?
> — Une fille de même âge que ta fille, une fille qui s'est amusée chez toi avec ta fille, que tu appelais hier « mon enfant », une fille dont les parents disaient : « Va dire à ton père un tel », une fille que tu as baptisée, cette fille, en l'épousant, c'est ta fille que tu épouses, finit de dire Déthyè Law fixant l'imam avec défi (*V*, p. 70).

[345] Voir Cheikh Anta Diop, *L'Afrique noire précoloniale : étude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique noire, de l'Antiquité à la formation des États modernes*, Paris, Présence africaine, 1987 [1960], p. 11.
[346] Voir *ibid*., p. 144-145.

Non seulement l'imam sort-il perdant de cette confrontation avec le griot du village Déthyè Law, mais en critiquant le philosophe wolof Kocc Barma Fall — protagoniste, on le rappelle, d'un poème en prose et d'une nouvelle de Sembène — il dévoile une contradiction entre la civilisation traditionnelle ouest-africaine et le monothéisme importé du Moyen-Orient. Dans le court métrage, qui a en revanche l'ambition de s'adresser à un public plus large, incluant les masses populaires, pour l'essentiel illettrées ou éduquées à l'école coranique[347], le griot et l'imam sont solidaires et s'avèrent deux piliers de la communauté villageoise, malgré les dérives des pouvoirs politiques : on voit, en effet, l'imam quitter la mosquée pour prendre position contre Guedj, le chef de village incestueux (16′). Comparée à la nouvelle, cette solidarité entre l'autorité culturelle et l'autorité religieuse relève à bien des égards d'une forme d'autocensure de la part de Sembène : elle lui évite, néanmoins, de s'aliéner une partie considérable du public et lui permet de façonner une image de cinéaste porte-parole de son peuple. En d'autres termes, pour l'écrivain et cinéaste militant qu'était Sembène, s'adapter au cinéma ne signifie pas seulement atteindre les masses populaires pour lesquelles la littérature était inaccessible : il s'agit en contrepartie de limiter les possibilités discursives qu'offre la littérature pour se conformer aux possibilités discursives du cinéma. En un mot, s'adresser au peuple comporte que l'on se confronte à ses tabous.

5. L'impasse théâtrale

Nous avons commencé notre étude du positionnement de Sembène à travers son œuvre en examinant la tentation générique de la poésie. Certes, nous avons pu réévaluer ainsi le rôle que joue ce corpus restreint, négligé ou ignoré de la critique, au sein de la production sembénienne, mais cela nous a surtout permis de mieux comprendre pourquoi, en regard de sa trajectoire, des interdiscours et du système de production, le roman et le cinéma s'avèrent plus efficaces que la poésie pour atteindre un public élargi et, par conséquent, pour se positionner en tant qu'auteur populaire et engagé. Nous souhaitons maintenant conclure cette étude en examinant une autre tentation générique, tout aussi négligée ou ignorée de la critique : celle du théâtre. En 1981, Sembène confie, en effet, au *Soleil* un projet de mise en scène, dont on n'a pas de trace ; il porterait sur un thème populaire et mettrait à l'honneur les femmes :

[347] Denise Bouche, « L'école française et les Musulmans au Sénégal de 1850 à 1920 », *Outre-Mers : revue d'histoire*, n° 223, 1974, p. 218-235.

> [J]e pense au théâtre, et sincèrement. J'ai quelque chose dont je vais te donner le titre, c'est *Borne-fontaine* : on peut me plagier demain, mais je prends le risque. Prenons cette borne-fontaine au milieu du quartier. Qu'est-ce qui s'y passe ? J'ai photographié tout cela pendant deux heures, matin et soir : il y a le gardien municipal, qui est là, et autrefois les bornes-fontaines n'étaient pas numérotées, aujourd'hui elles sont numérotées. Autour des bornes-fontaines, c'est l'arbre à palabres des femmes. Il s'y crée des factions, des clans et comme c'est tout près des [façades] des maisons, le lendemain, c'est à la borne-fontaine qu'on dit que Lamine est venu chez tel et ainsi de suite. *Borne-fontaine* est une pièce dansée et j'ai demandé à Germaine Acogny de « Mudra-Afrique » de me prêter des filles pour un théâtre dansé. Mais pour des raisons politiques, j'ai fini par refuser d'aller au théâtre. Encore une fois, c'est une option individuelle, mais j'avoue que j'aurais réussi.
> AMADOU LAMINE SALL : Vous avez des regrets ?
> OUSMANE SEMBÈNE : Je ne me pose pas la question. À l'époque j'avais le temps, maintenant je ne sais plus. Mais j'aurais aimé monter uniquement cette pièce qui ne comporterait rien que des femmes et un vieux gardien qui serait Douta Seck. J'ai différentes photos sur les bornes-fontaines, près de cent et quelques au Cap-Vert, comme il y a plus de cinq mille mosquées au Sénégal, cinq mille mosquées construites. Pour moi, quand je m'occupe d'un sujet, il ne s'agit pas seulement de parler, mais d'être là, présent, près de mon sujet tout le temps, croquant tout du regard. C'est un travail qui n'a rien à voir avec l'inspiration. Si tu me demandes pourquoi j'ai choisi le titre *Borne-fontaine*, je te répondrai que ça c'est un autre problème, mais que c'est là un lieu de rencontre où se passent des choses qui m'intéressent, parce qu'elles reflètent la vie de la société féminine[348].

Trois ans plus tard, dans le même journal, il partage avec la comédienne sénégalo-haïtienne Jacqueline Scott-Lemoine son expérience avec le metteur en scène français Raymond Hermantier[349]. Encouragé par André Malraux, celui-ci participe à plusieurs missions de recherche à travers l'Afrique à partir de 1958 : il assiste au Festival mondial des Arts nègres de Dakar en 1966 et, à partir de l'année suivante, il s'installe dans la capitale sénégalaise pour devenir le metteur en scène attitré du Théâtre national Daniel-Sorano, dirigé par Maurice Sonar Senghor. Tout en continuant de puiser dans le répertoire classique, Hermantier découvre rapidement la littérature africaine francophone : il met en scène des pièces comme *L'Exil d'Alburi* de Cheik Aliou Ndao et souhaite adapter *Les Bouts de bois de Dieu*. D'après le témoignage de Sembène, le metteur en scène aurait courtisé longtemps l'écrivain : les deux finissent par travailler ensemble à une adaptation théâtrale, en raison de deux heures par jour pendant plusieurs mois. En juillet 1983, l'adaptation du roman est présentée au Festival d'Avignon et est reprise, en mars 1984, au Théâtre national Daniel-

[348] « Comme un aveugle qui retrouve la vue », *art. cit*., p. 7.
[349] « Le théâtre est un accouplement de tous les soirs », dialogue entre Ousmane Sembène et Jacqueline Lemoine, *Le Soleil*, dossier « Arts & Lettres », 1er mars 1984, p. 4-5. Pour une biographie d'Hermantier, qui rend compte aussi bien de son parcours en France que de son expérience en Afrique, voir Marie Pasquini, *Raymond Hermantier, une histoire du théâtre populaire et de la coopération théâtrale en Afrique : du TNP de Jean Vilar au Théâtre national Danie-Sorano de Dakar (1940-1984)*, préf. de Sylvie Chalaye, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2021, 412 p.

Sorano : Sembène semble tenir au projet d'une représentation en wolof de la pièce à Thiès, mais il paraît par ailleurs assez désinvesti, au point de ne pas assister aux premières représentations dakaroises.

Nous nous intéresserons plutôt au travail transgénérique que Sembène a réalisé en écrivant une adaptation théâtrale de *Véhi-Ciosane*. En effet, la numérisation récente d'une partie des archives Ousmane Sembène conservées à la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington a fait apparaître deux tapuscrits inédits et non datés contenant deux versions de la pièce. La première version, de trente-six pages, a été rédigée à la machine à écrire sur du papier jauni et est contenue dans une pochette avec la mention manuscrite « VEXI / CIOSSAN / TEATR »[350]. S'il nous est impossible de la dater, nous pouvons néanmoins déduire que Sembène n'en est pas l'auteur et que cette version n'est pas confidentielle : la page 8 contient, en effet, une correction au stylo noir « Wexi-Ciosane », accompagnée d'un commentaire au stylo rouge « – Respectez orthographe W ». La seconde version nous donne quelques renseignements supplémentaires[351]. La première page indique « SEMBENE Ousmane / WEXI CIOSSANE / (Adaptation Théâtrale – en quatre actes et un Tableau) » et comporte, au bas de la page, la mention « Ed. Présence Africaine / PARIS » : nous pouvons déduire que le projet éditorial avait atteint un stade avancé, bien qu'il n'ait jamais vu le jour. Cette seconde version est constituée de 130 pages, rédigées à l'ordinateur, mais le texte de la pièce n'est qu'au recto. C'est le verso des pages qui nous permet de dater approximativement le document entre la toute fin des années 1990 et le début des années 2000 : le texte a en effet été imprimé sur le scénario du long métrage *Faat Kiné*, sorti en 2000. L'étude de cette adaptation théâtrale permet de montrer l'importance de cette œuvre qui, bien qu'elle soit assez négligée de la critique, accompagne Sembène pendant presque quatre décennies, en traversant les genres et les médiums. En plus de poursuivre la réflexion sur la nature transgénérique et transmédiale de l'œuvre sembénienne, cette adaptation permet de percevoir un état particulier de la création théâtrale en Afrique de l'Ouest, dont Sembène, animé par son militantisme, ne semble pas saisir parfaitement les enjeux : cette incapacité à s'adapter ou à dépasser les contraintes du théâtre explique probablement l'inachèvement de ce projet éditorial.

[350] Voir Archives Ousmane Sembène de la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington, Box 1 ; Serie : I. Films ; Subserie : *Niaye* ; « "Vexi Ciossan", typescript, undated ».
[351] Voir Archives Ousmane Sembène de la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington, Box 1 ; Serie : I. Films ; Subserie : *Niaye* ; « "Wexi Ciossane", printed, undated ».

5.1. Situation du théâtre sénégalais

Pour les défenseurs de la Négritude tout comme pour Sembène, la valorisation des pratiques culturelles traditionnelles repose sur le contact que le créateur peut établir avec son public : ce contact dépend de la connivence doxique, du partage de la même langue, de la simultanéité de la création et de la réception, ainsi que de la participation du public dans la co-construction d'une œuvre performée. Or la littérature et le cinéma s'écartent tous deux de ces aspects traditionnels, puisque le moment de la création et celui de la réception sont nécessairement différés : à cet aspect primordial s'ajoutent des raisons structurelles. La littérature présuppose un public lettré en français, puisqu'un corpus littéraire imprimé en wolof ne commence à paraître qu'à partir des années 1990 avec les recueils de poèmes de Cheik Aliou Ndao publiés par l'IFAN à Dakar, puis au début des années 2000 avec Boubacar Boris Diop, qui publie *Doomi Golo* aux éditions Papyrus de (Dakar) et enfin avec la collection « Céytu » de Zulma, fondée en 2016, qui a traduit des classiques francophones en wolof : inconstantes et marginales par rapport au poids de l'édition française, ces tentatives se heurtent au problème de lectorat alphabétisé en wolof[352]. Le cinéma fait également face à des contraintes de circulation, car les salles ne se trouvent que dans les milieux urbains, ce qui pousse Sembène à pratiquer, tout au long de sa carrière, le « cinéma forain »[353], tandis que d'un point de vue linguistique le français est de mise jusqu'à la réalisation de *Mandabi* en 1968. Spectacle vivant, par nature itinérant, le théâtre apparaît comme la forme artistique et littéraire la plus apte à renouer avec ce système de création et de circulation traditionnel que Sembène et bien d'autres écrivains semblent regretter. S'il est vrai qu'il est difficile de le dater et de le connaître précisément en raison de sa nature orale, il existe bel et bien un théâtre traditionnel en Afrique de l'Ouest : il ne se fonde pas sur les principes dramatiques du théâtre occidental, mais il est investi d'une dimension rituelle et repose sur une dynamique populaire. Au Sénégal, le théâtre traditionnel, dont les genres principaux sont le

[352] Sur les difficultés rencontrées par Ndao, voir Ute Gierczynski-Bocandé, « L'œuvre de Cheik Aliou Ndao en français et en wolof : chances et problèmes d'un écrivain bilingue au Sénégal », *Matatu*, Vol. 31-32, 2005, p. 133-143. Sur les expériences de la littérature en wolof, voir, en plus de la thèse déjà citée d'Alice Chaudemanche : Rémi Armand Tchokothe, « Présentation », *Études littéraires africaines*, n° 46, « Qui a peur de la littérature wolof ? » (Rémi Armand Tchokothe, dir.), 2018, p. 9-17. Les articles de ce numéro portent essentiellement sur Boubacar Boris Diop.

[353] « La distribution est très limitée, c'est pourquoi je fais du cinéma forain. Je pose des questions et le public répond. Je parle dans toutes les petites radios de village. Ça fait bouger les populations. En Afrique, on ne fait pas du cinéma pour vivre, mais pour communiquer. Pour militer » : « Camarade Sembène, l'aîné des anciens Sembène Ousmane », art. cit. Voir également : « Nous sommes identiques à tous les peuples de la terre » [La leçon de cinéma de Sembène Ousmane au Festival International des Films de Quartier (Dakar), 15-20 décembre 2004], *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 136.

taaxuraan (genre satirique) et le *laawaan* (genre savant), est produit en wolof dans l'espace circulaire du *geew*, qui met le comédien et le public au même niveau, et permet une interaction directe entre les deux : « [i]l est le reflet intense de la cohésion communautaire et de l'harmonie spirituelle entre l'individu et la société[354] ». Depuis sa fondation, le Théâtre national Daniel-Sorano a développé trois compagnies dont l'une était constituée d'un ensemble traditionnel composé de griots qui perpétuaient cette tradition théâtrale dans les villages[355]. Néanmoins, Brian Valente-Quinn a étudié une autre forme de théâtre populaire en wolof, qui s'est développée au Sénégal à partir de l'indépendance : s'il ne se contente pas de reproduire les formes et les thèmes du théâtre traditionnel, ce théâtre populaire, qui a longtemps été un théâtre amateur, et de ce fait négligé de la critique, est une forme d'engagement artistique qui, se fondant sur un principe interactionnel avec le public, essaie de gagner les banlieues et les milieux ruraux pour produire des spectacles qui sensibilisent la population aux enjeux contemporains[356]. Il s'agit d'une forme de théâtre innovante qui, par ailleurs, correspond à bien des égards à certaines pratiques théâtrales européennes qui, notamment après 1968, essaient d'atténuer la « verbosité » du théâtre d'après la Libération et la nature bourgeoise des représentations, à commencer par la structure de la scène à l'italienne : on peut penser, en ce sens, à l'« espace vide » de Peter Brook ou encore à la « jonglerie populaire » de Dario Fo.

Malgré des expériences théâtrales innovantes, en Afrique comme en Occident, la politique culturelle sénégalaise sous la présidence de Senghor a favorisé les implantations à Dakar, ville multiculturelle, centre administratif et universitaire : ce sont des productions culturelles « nobles » qu'apprécie ce public d'« évolués » et d'Occidentaux. Ndiouga Benga analyse en ces termes la structuration de la culture et la naissance d'une « contre-culture » au Sénégal pendant les deux premières décennies de son indépendance :

> [E]n hiérarchisant la pratique culturelle, entre les « arts nobles » offerts à l'appréciation esthétique et les « arts populaires » soumis à la curiosité « ethnologique » (qui, selon lui, n'élevait pas l'âme), Senghor développait un jugement de valeur qui ne facilitait plus la rencontre entre l'art et le citoyen et *de facto* créait de l'inégalité dans l'accès à la culture. Ont tiré profit de ce volontarisme d'État, les publics cultivés, ayant hérité d'un « capital culturel » suffisant pour une confrontation directe avec les œuvres. Face à un projet étatique qui ne démocratisait pas la culture, naquit à la fin des années 1970,

[354] Alioune Oumy Diop, *Le Théâtre traditionnel au Sénégal*, Dakar, NEAS, 1990, p. 6.
[355] Voir Robert Cornevin, *Le Théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le Livre africain, 1970, p. 174.
[356] Voir Brian Valente-Quinn, « Crafting the popular stage space in urban Senegal », *Research in African Literatures*, Vol. 51, n° 2, « African Audiences : Making Meanings across Medias » (Ruth Bush et Claire Ducournau, dir.), 2020, p. 168-186.

> un groupe d'opposants constitué d'artistes, d'écrivains, de comédiens, appelé les Avant-gardistes[357].

Sous Senghor, dans le domaine théâtral, les efforts se concentrent autour du Théâtre national Daniel-Sorano, inauguré en 1965, qui se présente comme la vitrine de la production du Sénégal sur le monde. À côté de la compagnie de griots et de la compagnie du ballet africain, il existe une compagnie nationale qui met en scène des représentations en français du répertoire européen et du répertoire africain ou antillais, notamment ces textes inscrits au programme de l'éducation nationale : *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (1963), portée pour la première fois à Daniel-Sorano par la compagnie du Toucan lors du Festival mondial des Arts nègres, *L'Os de Mor Lam* de Birago Diop (1966), *L'Exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao (1967) et, plus tard, *Adja, militante du G.R.A.S.* de Marouba Fall (1985)[358].

Les origines, le développement et l'actualité du théâtre africain francophone sont idéologiquement et contextuellement complexes. Les débuts de ce théâtre, comme l'a montré Garry Warner, sont résolument coloniaux : c'est à l'École normale William-Ponty de Gorée, dirigée par Charles Béart, qu'à partir des années 1930 des étudiants écrivent et mettent en scène des pièces en français sur des thèmes africains. Il s'agit néanmoins de pièces essentiellement folkloriques qui montrent des scènes de la « vie indigène », mais qui dénigrent, par ailleurs, une partie de la tradition ou de l'histoire ouest-africaines. Croyant défendre la culture « franco-africaine », ces jeunes dramaturges exaltent en réalité l'entreprise coloniale : ainsi, dans ces pièces, le griot apparaît comme un charlatan, Samory comme un tyran[359]. Le théâtre africain francophone des années 1950 reste associé à la curiosité ethnographique des Occidentaux, mais à la suite des indépendances le développement d'un théâtre de la Négritude, dont l'une des premières pièces est *La Mort de Chaka* de Seydou Badian (1962) et l'un des grands modèles est *La Tragédie du roi Christophe* de Césaire, permet enfin de dépasser les stéréotypes coloniaux : certes, les dramaturges de cette génération intègrent des éléments traditionnels et donnent une autre

[357] Ndiouga Benga, « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal », *Afrique et développement*, Vol. 35, n° 4, 2010, p. 243.
[358] Marouba Fall, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone : exemple du théâtre sénégalais de langue française*, Dakar, L'Harmattan-Sénégal, 2019, p. 261.
[359] Voir Garry Warner, « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française », *Présence Africaine*, n° 97, 1976, p. 108 et suiv. Au demeurant, sur un ton trop indulgent qui n'hésite pas à écrire « C'était la paix coloniale et la tranquillité », Scherer évalue de manière analogue l'entreprise de Charles Béart à l'École normale William-Ponty : voir Jacques Scherer, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 24.

représentation de l'histoire africaine, mais leur théâtre reste « fortement influencé dans son expression comme dans sa technique par la dramaturgie occidentale[360] ». En dépit d'une évolution indéniablement positive du théâtre de la Négritude, force est de constater — comme le fait Marouba Fall — que le théâtre africain francophone reste un théâtre de classe, qui s'adresse à un public d'« évolués », bien que l'ambition de ces dramaturges engagés soit d'être accessibles aux masses[361]. Au-delà des questions de dramaturgie et de mise en scène, le problème est bien sûr linguistique.

Examinons à cet égard un exemple révélateur. Au milieu des années 1960, Birago Diop adapte au théâtre l'une des nouvelles contenues dans *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba* (1958), « L'os » : la pièce *L'Os de Mor Lam* est mise en scène en 1966 par la compagnie nationale de Daniel-Sorano. Le texte de la nouvelle ne comporte que six emprunts au wolof et un emprunt à l'arabe (*inch Allah*). La plupart des emprunts wolofs sont d'ailleurs traduits en français soit entre parenthèses, à l'instar d'une note métalinguistique, soit par juxtaposition, une pratique qui s'apparente davantage à la reformulation : à cet égard, Diop ne semble pas créer une véritable hiérarchie entre les deux langues, car la traduction en français peut se trouver après le terme wolof (« Mor Lame était étendu sur son *tara*, son lit de branches et de fibres d'écorce »[362]), mais également en amont (« son frère de case, son *'bok-m'bar*[363] »). La pièce accorde, en revanche, une place bien plus importante au wolof. Or cette variation n'est pas seulement quantitative, mais aussi qualitative : en effet, si certains emprunts sont traduits en français avec les mêmes mécanismes, les parenthèses et la reformulation, un nombre considérable de ceux-ci ne le sont pas. De plus, la présence du wolof dans le texte ne se limite pas à des emprunts lexicaux, mais s'étend jusqu'au niveau de la phrase : encore une fois, les phrases en wolof, généralement courtes et simples, peuvent être traduites entre parenthèses (« *Ba ma demee Ñangal* (Quand je suis allé à Gnangal)[364] »), dans une proposition juxtaposée (« C'est vrai ! *Dëgg la* ! C'est vrai[365] ») ou ne pas être traduites du tout (« *Jàmm ak jàmm Mbay*[366] »). Le fait que l'adaptation théâtrale comporte un développement du wolof n'est pas étonnant si l'on considère que la pièce a été mise en scène à Dakar par une compagnie sénégalaise : il faudrait plutôt interroger le maintien du

[360] Marouba Fall, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone…*, *op. cit*., p. 98.
[361] *Ibid*., p. 257.
[362] Birago Diop, « L'os », *Les Nouveaux contes…*, *op. cit*., p. 29.
[363] *Idem*.
[364] Birago Diop, *L'Os de Moor Laam*, Dakar, NEAS, 2012 [1967], p. 13. L'édition de Présence Africaine comporte une autre orthographe : *L'Os de Mor Lam*.
[365] *Ibid*., p. 31.
[366] *Ibid*., p. 33.

français et le fait que les phrases en wolof soient généralement d'une grande simplicité. Cela montre qu'une partie du public théâtral dakarois est composée d'Occidentaux qui, le plus souvent, ne maîtrisent que les rudiments du wolof, mais aussi que la pièce a beau être montée par le théâtre national sénégalais, elle doit être exportée facilement à l'étranger, et notamment dans l'espace francophone : cette version de *L'Os de Mor Lam* sera d'ailleurs représentée à Bourges et à l'Odéon en 1969, à Créteil et à Marseille en 1976, à Vitry-sur-Seine en 1979… Au demeurant, en 1979, la pièce sera réadaptée par Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord de Paris. De fait, à Daniel-Sorano, il y a eu des mises en scène en wolof, mais elles sont plus tardives et restent sporadiques : *Ajaa*, version wolof d'*Adja, militante du G.R.A.S.* de Marouba Fall, mise en scène par Serigne Ndiaye en 1983 ; *Guy njuli* de Cheik Aliou Ndao en 1990 et *Bokk Afrig* du même auteur en 2010[367]. Hormis ces exceptions, constate Marouba Fall, les dramaturges africains « recourent à une écriture dramatique [en français] que colorent des proverbes, des jurons, des mots, des expressions et des répliques dans leurs langues maternelles respectives[368] ».

Au-delà de la politique culturelle de Senghor et des ambitions internationales du Théâtre national Daniel-Sorano, la création théâtrale dans les langues africaines apparaît comme une entreprise difficile au Sénégal, ou dans les autres pays d'Afrique de l'Ouest, en raison du financement. La plupart des organismes internationaux susceptibles de financer des créations théâtrales sont en effet associés à la francophonie : d'abord, l'Institut Français et le Concours théâtral interafricain organisé par Radio-France internationale qui, fondé en 1967, a permis de faire connaître de nombreux talents dont Sony Labou Tansi[369] ; ensuite, l'Organisation Internationale de la Francophonie et l'Agence universitaire de la Francophonie. Si ces organismes jouent un rôle de premier plan dans la création théâtrale africaine, il va sans dire que, au vu de leur mission, ils sont plus intéressés par un théâtre en français plutôt que par un théâtre en langue africaine. À ces mécanismes de *soft-power* s'ajoute le dispositif scolaire et universitaire, car la langue d'enseignement est le français : la fréquentation et la pratique du théâtre de la part des troupes d'élèves et d'étudiants amateurs s'avèrent des outils pédagogiques pour la diffusion de la langue française et la

[367] Voir Marouba Fall, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone…*, *op. cit*., p. 271-272.
[368] *Ibid*., p. 267.
[369] Sur les origines et les évolutions de ce concours, voir Céline Gahungu, « Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ? », *Continents manuscrits* [En ligne], n° 13, « Théâtres d'Afrique : des traces aux archives » (Aurore Desgranges, dir.), 2019 ; « Archives d'une production culturelle : le Concours interafricain », dans Elara Bertho, Catherine Mazauric et Cécile Van den Avenne (dir.), *Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques*, disponible sur *Fabula / Les colloques* [En ligne], 2021.

connaissance des classiques littéraires inscrits au programme d'étude[370]. En un mot, comme l'affirmait déjà Alain Ricard, en Afrique de l'Ouest, « [l]e théâtre est […] une institution essentiellement "francophone"[371] ».

5.2. Wexi Ciossane*, une pièce irreprésentable*

En examinant les tapuscrits de *Wexi Ciossane*, on peut constater que Sembène ne cherche pas une forme théâtrale proche de ces pratiques populaires que les compagnies d'amateurs développent dans les banlieues sénégalaises : bien au contraire, il semble intégrer les principes de ce théâtre qui, tout en se considérant comme engagé et hostile aux formes trop européennes, ne demeure pas moins institutionnel et, à bien des égards, inaccessible aux masses. En ce sens, par rapport à la nouvelle *Véhi-Ciosane*, dans son adaptation théâtrale, les emprunts linguistiques au wolof et à l'arabe sont bien moins nombreux : *inchallah*, *guéwellu-diudu*, *navétane* ou *navétanekat*, *Yallah*, *ayé*, *Astafourlah*, *N'Dakaru*, *Saytané*, *guélawar*, *Toubab*, *eskèye*, *yoteh*, *adda*, *nawlé*, *chariia* (dans l'ordre d'apparition dans le texte). Il y a par ailleurs quelques calques comme « Avez-vous la paix », qui reprend la salutation wolof « *Yangi si jamm* », mais cela reste assez ponctuel. S'il est vrai qu'aucun terme wolof n'est traduit en français, à l'exception du mot *adda*, traduit par juxtaposition (« la coutume-tradition[372] »), ces emprunts sont relativement rares et, contrairement à l'adaptation de Birago Diop, le wolof ne dépasse jamais l'unité lexicale pour atteindre le niveau de la phrase : en dépit des interférences linguistiques, le français est donc largement dominant. En termes de registres, le texte de la pièce semble globalement plus simple que celui de *Niaye*, l'adaptation cinématographique, dont nous avons déjà souligné les difficultés potentielles au moment de la réception. Toutefois, dans le premier acte de la pièce, tout comme dans le film, l'introspection de la noble Ngoné War Thiandum est exprimée dans un registre assez soutenu :

> Crois-tu que cela m'a été facile ? Les Thiandum, nous connaissons nos devoirs. Ils sont inscrits en nous, et [vingt-cinq] ans d'obéissance les ont burinés en moi. Guibril Guedj Diob, mon guide dans ce monde, mon plaideur dans l'autre, la clef de mon Paradis. Jamais le timbre de ma voix ne s'est élevé plus haut que le sien. J'ai toujours gardé en sa présence mes cils rivés au sol. Lorsque cette chose est arrivée, je lui disais : « Guibril, notre fille est devenue une femme !... » Il m'a rabrouée. Une autre fois, quand je vis vraiment le ventre de Kar Madiaga, je lui dis : « Guibril, notre fille est pleine comme

[370] Voir Marouba Fall, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone…*, *op. cit*., p. 260.
[371] Alain Ricard, « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspective (sous la responsabilité de M. Fernando Lambert) », *Études littéraires*, Vol. 7, n° 3, « Littérature négro-africaine », 1974, p. 450.
[372] Voir Archives Ousmane Sembène de la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington, Box 1 ; Serie : I. Films ; Subserie : *Niaye* ; « "Wexi Ciossane", printed, undated », p. 75.

> une ânesse… » Il m'a injuriée. Et puis, quand j'ai su, quand finalement j'ai retiré le mot de la bouche de Kar Madiaga, quand j'ai su la honte non seulement pour elle, mais pour lui, je n'ai [rien] dit, je n'ai pas pu. Trois jours ; il y a trois jours que je sais, et c'étaient les trois jours de mon ayé. Nous avons couché dans le même lit. Coucher près de son corps me brûlait ; son pied touchant mon pied dans son sommeil me brûlait. Je ne pouvais dormir ; trois nuits sans dormir ; je les ai passées à côté de lui. J'ai passé trois jours-trois nuits dans sa même case et je n'ai rien dit. Ce n'était pas facile à briser ; vingt-cinq ans de silence. *(Elle redresse la tête)* Mais trop est trop. Je n'ai rien dit, mais c'est fini. C'était trop, ces trois nuits. Trois nuits à me demander : « Où ? Quand ? Comment ? » Trois nuits à imaginer… à voir devant moi cette image !... Gruibril et Kar Madiage, Guibril et sa fille, Guibril avec sa fille, Astafourlah !... Astafourlah !... Guibril Diob !... Astafourlah !...[373]

Dans cette tirade, au-delà de la comparaison avec l'ânesse, un mot détonne particulièrement : « chose ». Or le recours au pantonyme est justifié, car il désigne l'innommable, l'acte de l'inceste. Du reste, on perçoit l'effort de tendre vers le registre élevé : le texte, qui est majoritairement écrit au présent et au passé composé, comme un quelconque énoncé oral, cède ponctuellement à la tentation du style littéraire écrit en employant à deux reprises le passé simple (« vis » et « dis »). Aussi, le verbe *rabrouer* est employé à la place de *rembarrer*, synonyme connoté comme familier, tout comme le verbe *injurier* est employé à la place du verbe *insulter*, trop fréquent pour connoter le caractère soutenu du texte. Enfin, les phrases « Jamais le timbre de ma voix ne s'est élevé plus haut que le sien » et « J'ai toujours gardé en sa présence mes cils rivés au sol » traduisent en des termes moins communs des expressions tout à fait ordinaires : « crier plus fort que quelqu'un » et « baisser les yeux devant quelqu'un ».

Au-delà de ces aspects linguistiques et stylistiques, l'alignement de Sembène avec le théâtre institutionnel qui se produisait à Daniel-Sorano apparaît dans les didascalies et dans certains éléments de la mise en scène. On peut constater, d'abord, que la pièce compte vingt personnages qui prennent tous la parole, tandis que le film n'avait employé que quatre acteurs et des figurants. La mise en scène de la pièce nécessiterait donc un nombre important de comédiens, sans compter le personnel technique. Avant même de devoir faire face aux dépenses considérables pour rémunérer, loger, nourrir et faire circuler une telle troupe — des frais que seule une compagnie nationale serait en mesure d'affronter —, l'hypothétique impresario serait confronté à un problème de recrutement, car les comédiens professionnels qui ne vivent que de leur métier artistique sont fort rares en Afrique : il serait donc impossible de rassembler une troupe aussi nombreuse de comédiens qui seraient en mesure de participer

[373] *Ibid*., p. 15.

à des tournées[374]. Un autre élément qui nécessiterait un financement important, d'après les didascalies, c'est le décor, qui comporte plusieurs objets de scène et change dans trois actes sur quatre. Décor du premier acte :

> Intérieur de case dans le Niaye. C'est la chambre personnelle de NGONE WAR THIANDUM.
> Au fond, à gauche, lit bas placé transversalement, partiellement dissimulé par un paravent fait de nattes montées sur un cadre.
> Au fond, à droite, petite table de bois blanc ; près de la table, une malle ouverte.
> À gauche, une corde tendue supportant boubous, camisoles, pagnes, etc…
> Disséminés chaises basses, petits bancs, valises étagées, paniers etc…[375]

Décor du deuxième acte :

> C'est « sous le beintanier », et on ne saurait mieux le dire. Le beintanier, c'est l'arbre communautaire qui a déterminé le lieu favori des réunions quand le Loli (4ème saison du calendrier) et le Thorone (1ère saison) ont libéré hommes et femmes des travaux des champs[376].

Décor du troisième acte :

> Petit enclos dépendant de la Mosquée. Murs nus de pisé auxquels sont accrochés quelques enjolivures de textes coraniques[377].

Si le décor du quatrième acte est identique à celui du premier, le « tableau final » comporte à lui seul trois décors différents :

> LES NIAYES dans leur [semi-désolation]. Le plateau est nu. Fond : arbustes nains, palmiers ; végétation de sable ; espèces basses. Le tout gris brun. On ne voit pas de cases. L'aube est encore sombre[378].

> KAR MADIAGA marche en silence, marche, marche. Au fond, le décor bouge, change, devient un décor de cases. La lumière forcit. KAR MADIAGA marche, marche, marche. Le décor change, devient un décor de plage. La lumière est brillante. Kar Madiaga marche, marche, marche. Des gens la croisent, elle marche ; des gens la suivent, la rattrapent, elle marche, marche, marche. La lumière décroît, elle marche. Elle entre dans la brume du soir. Des gens la croisent, porteur[s] de torches. Elle marche[379].

Compte tenu des ambitions de Sembène pour la mise en scène théâtrale, le cinéma s'avère bien sûr plus facile à faire circuler : « le cinéma s'est dressé devant le théâtre. Le théâtre, c'est bien beau, c'est un art très majeur, demandant autant d'investissement qu'un film. Mais

[374] Voir Alain Ricard, « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest […] », *art. cit.*, p. 449.
[375] Archives Ousmane Sembène de la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington, Box 1 ; Serie : I. Films ; Subserie : *Niaye* ; « "Wexi Ciossane", printed, undated », p. 3.
[376] *Ibid*., p. 39.
[377] *Ibid*., p. 73.
[378] *Ibid*., p. 125.
[379] *Ibid*., p. 127, 129.

ce dernier offre l'avantage de pouvoir être transporté plus facilement à droite et à gauche, alors que le théâtre est très lourd[380] ».

En plus de ne pas être populaire pour certains aspects formels du texte et pour la mise en scène envisagée, *Wexi Ciossane* risque fort de s'avérer impopulaire pour son contenu. Nous avons vu que, quand il réalise *Niaye*, Sembène est conscient que l'élargissement à un public populaire que comporte le passage du médium écrit au médium audiovisuel impose une autre posture auctoriale à l'égard aussi bien du contenu du récit que de la tradition : tandis que l'écrivain s'était positionné en étranger, le cinéaste se confond avec le griot, c'est-à-dire une instance endogène. Si l'adaptation théâtrale se voulait populaire, elle aurait dû reprendre le positionnement adopté par l'œuvre cinématographique. Or, bien que le griot reste un alter ego du dramaturge, celui-ci intervient à la toute fin de la pièce pour réaffirmer son extranéité :

> VOIX DE L'ANNONCEUR : Cette histoire n'eut pas d'autre fin : c'était une page dans leur vie. Et si un jour il vous arrivait d'aller dans le Niaye, ne leur posez pas de questions. De moi, ils vous diront peut-être : il est venu une fois. Cette unique fois me suffit[381].

Supprimée de la version cinématographique, la métalepse de l'excipit de la nouvelle réapparaît à la fin de la pièce. Mettant en contact l'auteur avec le public de manière polémique, la fonction de cet épilogue s'apparente aux fonctions de la parabase de la comédie athénienne ou des prologues de Térence : il s'agit moins d'informer sur les événements (ici, postérieurs) que d'affirmer un point de vue personnel de manière polémique. Ce qui semble renforcer l'extranéité du dramaturge par rapport à celle du romancier, c'est qu'il ne se dit pas seulement étranger à la communauté dont il parle, mais qu'il se montre aussi extérieur à la mise en scène de la pièce : en effet, tandis que la métalepse de *Véhi-Ciosane* faisait intervenir le romancier dans la diégèse, dans l'épilogue de *Wexi Ciossane* l'instance du dramaturge ne s'exprime que par le biais d'une voix off qui reste à l'extérieur du plateau. En regard de l'intrigue, on voit réapparaître le *navétanekat*, qui avait disparu dans l'adaptation cinématographique : le premier acte consacre plusieurs pages au récit de la tentative de lapidation commise par la communauté villageoise à l'encontre de son bouc émissaire, ce qui témoigne d'un certain pessimisme de la part de l'auteur à l'égard des mouvements de foule et de la « justice populaire ». De plus, le thème de l'articulation difficile des coutumes traditionnelles africaines (l'*adda*) défendues par le griot et de la charia

[380] « Sembène entre deux eaux (Grand Prix du Président de la République) », *art. cit.*, p. 9.
[381] Archives Ousmane Sembène de la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington, Box 1 ; Serie : I. Films ; Subserie : *Niaye* ; « "Wexi Ciossane", printed, undated », p. 129.

défendue par l'imam, qui avait pourtant été atténué dans le film, est développé dans la pièce et occupe la totalité du deuxième et du troisième acte : en plus de rendre la pièce quelque peu verbeuse et d'affaiblir ses capacités à retenir l'intérêt du public moins lettré, ce débat théologique risque d'être mal reçu au Sénégal en ce que la défense polémique de la tradition africaine tend à décrédibiliser l'islam. Enfin, comparée à la nouvelle et au court métrage, la pièce démultiplie les allusions au sexe, et de manière tout à fait explicite : « Manger la chair, monter sur la chair, mettre la chair dans la chair…[382] »

Les éléments examinés ci-dessus permettent de conclure que la pièce serait difficilement représentable au Sénégal, non seulement pour certains aspects matériels qui nécessiteraient une grande disponibilité financière et humaine, mais aussi pour des aspects idéologiques. Depuis la fin de la présidence de Senghor en 1980, en effet, le pays ne s'est certainement pas laïcisé : comme dans nombre de pays musulmans, on assiste à un affrontement entre l'État et les confréries maraboutiques, qui interviennent de plus en plus dans les affaires publiques. De plus, sur les campus comme dans les milieux ruraux, l'islam et les confréries semblent avoir remplacé, aussi bien idéologiquement que du point de vue des actions politiques, le marxisme et les syndicats[383]. Il va sans dire, par conséquent, que la polémique contre la charia et les allusions sexuelles seraient pour le moins malvenues auprès d'un public de plus en plus islamisé. Par ailleurs, nous avons eu l'occasion de voir que la diffusion du théâtre francophone en Afrique de l'Ouest s'appuie largement sur le dispositif scolaire : or, comme l'argument de la pièce porte sur l'inceste subi par une jeune fille, il est difficile d'envisager qu'une mise en scène puisse attirer un public scolaire ou que la pièce puisse être choisie par des troupes d'élèves amateurs. Il est vrai que l'inceste est, en quelque sorte, inscrit au programme de l'éducation nationale au Sénégal, car c'est ce thème qu'affronte Birago Diop dans le conte « Petit-mari », texte dont s'inspire Paulin Soumanou Vieyra pour réaliser le court métrage *N'Diongane* (1965)[384] : néanmoins, dans ces deux œuvres, il s'agit plutôt d'une attraction incestueuse qu'une petite fille éprouve pour son frère aîné, à la suite de la mort de leur père. Chez Diop et Vieyra, l'inceste n'est pas consommé et l'écriture comme le cinéma abordent ce thème de manière fort allusive, tandis que les

[382] *Ibid*., p. 65.
[383] Sur le regain de l'islam au Sénégal à partir de la fin des années 1970, voir Mar Fall, « La question islamique au Sénégal : le regain récent de l'islam. La religion contre l'État ? », *Présence Africaine*, n° 142, 1987, p. 24-35 ; Muriel Gomez-Perez, « Associations islamiques à Dakar », dans Ousmane Kane et Jean-Louis Triaud (dir.), *Islam et islamismes au sud du Sahara*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 1998, p. 137-153.
[384] Voir Birago Diop, « L'os », *Les nouveaux contes*…, *op. cit*., p. 25-37 ; *N'Diongane*, de Paulin Soumanou Vieyra, Sénégal, 1965, 18 min.

œuvres littéraire, cinématographique et théâtrale de Sembène souhaitent montrer la perversion d'un chef de village et la corruption morale et politique de sa communauté.

Enfin, lorsqu'il envisage d'adapter au théâtre l'une de ses nouvelles, Sembène intègre entièrement les principes quelque peu élitistes du théâtre africain francophone, comme le montre son français « coloré d'africanismes » pour reprendre l'expression de Marouba Fall, et ne renonce pas à sa verve polémique de militant : « [J]'avais toujours une envie de parler, de dire les choses comme je les ressentais, et je me suis approché du théâtre, toujours avec le regard du militant[385] », confie-t-il à Jacqueline Scott-Lemoine. Ainsi Sembène se trouve-t-il doublement éloigné du public populaire qu'il affirme vouloir atteindre : s'il ne s'aligne pas sur les formes du théâtre populaire, c'est parce que, par l'effet de la participation du public, l'auteur engagé se trouverait idéologiquement compromis. Aussi, s'il fallait s'adapter au principe de co-construction avec le public, son œuvre ne serait plus qu'un canevas, susceptible d'évoluer au moment de la performance dans d'autres directions que celles qu'avait prévues son créateur.

Nous pouvons donc conclure notre travail sur le positionnement de Sembène en nuançant partiellement notre idée initiale. Il est vrai que son parcours transgénérique (de la poésie au roman) et transmédial (de la littérature au cinéma) témoigne du rôle central que joue la communication avec le public, et notamment d'un public populaire, dans sa création. Toutefois, l'analyse de l'échec de sa tentation théâtrale semble montrer la difficulté qu'éprouve Sembène à se départir du statut d'auteur en tant que propriétaire intellectuel d'une œuvre figée qui reflète et concrétise sa singularité.

[385] « Le théâtre est un accouplement de tous les soirs », *art. cit*., p. 4.

CONCLUSION

Senghor et Sembène : retour sur une confrontation

Au cours de ce travail, nous avons mis en regard deux auteurs qui évoluent dans le même champ littéraire, mais qui s'avèrent incomparables dans la manière dont ils l'occupent. Cela concerne leurs trajectoires, mais aussi leurs manières de gérer le discours, à l'intérieur et à l'extérieur des œuvres. Au vu de cette différence constitutive, il nous aurait semblé illusoire de sélectionner quelques thèmes ou phénomènes stylistiques pour voir comment ils sont abordés par chaque auteur : le travail a donc dû prendre une forme « bicéphale ». Cela dépend aussi du fait qu'il existe une sorte de disproportion dans le rapport qui lie Senghor et Sembène. Pendant la décennie 1956-1966, le second est un prétendant et se construit en effet en se différenciant du premier, qui est en revanche un tenant du champ et qui a gagné cette place en se positionnant depuis les années 1940 par rapport à la littérature française ou à la littérature coloniale. Or on ne peut pas dire que l'arrivée d'une nouvelle génération de prétendants ait eu des conséquences sur sa manière d'écrire : il a en revanche fait en sorte de consolider sa position en démultipliant les préfaces et en pérennisant son œuvre, aussi bien grâce aux volumes qu'à travers l'aide à la publication d'études universitaires portant sur ses écrits.

Certes, la position hégémonique de Senghor permet de comprendre le positionnement populaire de Sembène, mais ne serait-ce pas faire du tort au travail du Poète-Président que de le réduire à ce « monument » qu'il avait lui-même érigé de son vivant, que percevait son rival et que nous percevons encore aujourd'hui ? Lors des discussions au

colloque *Relire Senghor*, Xavier Garnier invitait les participants à dépasser ce constat et à « entrer dans le monument[1] » : c'est dans cet esprit que nous avons voulu montrer en quoi l'*opus magnum* qu'a légué le poète est, en réalité, une architecture complexe. Bien que, grâce au paratexte, chaque élément puisse être reconduit à une vision unitaire, l'écriture senghorienne est composée d'une grande diversité de thèmes, de langues et de styles qui montrent l'hétérogénéité des phases et des enjeux du positionnement de l'auteur. De la même manière, peut-on réduire l'œuvre de Sembène à son opposition contre le Poète-Président ? Certainement pas. D'une part, s'il est vrai que le renoncement à la poésie au profit du roman relève de cette stratégie de positionnement, le passage de la littérature au cinéma déplace en partie les critères de la différenciation : désormais, il s'agit moins de s'écarter de la Négritude, qui n'avait pas investi ce médium, que de l'ethnographie occidentale, dont le plus grand représentant était Jean Rouch. De l'autre, quelle que soit la stratégie, il ne faudrait pas réduire sa création artistique à une position antagoniste et idéologique, comme le fait parfois la critique et comme le faisait souvent Sembène pour affirmer sa posture d'artiste militant. Aussi, le fait que son écriture et son cinéma, du moins pendant la première période, ne sont pas des exemples d'élégance et de perfection formelles ne doit pas nous empêcher d'étudier de près son style et de percevoir aussi bien la manière dont le contexte a pu déterminer la formation d'un certain type de discours que la manière dont le discours a réussi à exploiter et à transformer ce même contexte.

Ces précisions nous permettent de revenir sur un point théorique afin d'éviter un éventuel malentendu sur la différenciation. Il est vrai que, perçu sous cet angle, le style est conçu comme une pratique qui s'explique à partir d'un contexte limitrophe et en relation à d'autres manières d'écrire, mais cela ne signifie pas que l'œuvre ne doit pas être étudiée dans son ensemble. La différenciation ne saurait se réduire à un épiphénomène stylistique concernant quelques éléments isolés : elle doit prendre en compte tout ce qui en découle et comment l'œuvre finit par établir un autre rapport avec son public, aux choses qu'elle représente et aux discours qu'elle mobilise. Ainsi, nous ne pouvons pas nous contenter de constater que, pour se positionner comme un auteur populaire par opposition à Senghor, Sembène a choisi d'écrire des romans plutôt que des poèmes : il faut aussi percevoir comment l'investissement populaire du genre romanesque implique une compénétration de

[1] Séance de discussion lors du colloque *Relire Senghor*, organisé par Élara Bertho et Étienne Smith, dans le cadre des *Rencontres des études africaines en France (REAF)*, qui ont eu lieu à l'Université Jean-Jaurès de Toulouse du 28 juin au 1er juillet 2022.

la fiction et du réel, car l'auteur doit légitimer son énonciation littéraire en s'ancrant dans le monde réel où se trouve le lecteur. En ce sens, la différenciation s'apparente au processus de singularisation discursive dont parlait Laurent Jenny[2].

L'ampleur de cette tâche nous a imposé de produire, en quelque sorte, deux monographies parallèles. L'articulation entre les deux volets de notre réflexion ne dépend pas du contenu du corpus des auteurs, mais du type de discours analysé : nous avons donc distingué les textes qui composent l'espace associé des textes qui composent l'espace canonique. Ces deux espaces discursifs dans lesquels s'élabore l'auctorialité relèvent de deux régimes énonciatifs qui engagent différemment l'auteur et qui ne sont pas perçus de la même manière par le lecteur : chacun soulève des questionnements qui lui sont propres et oblige à mobiliser des outils spécifiques. Toujours est-il que nous pouvons percevoir une forme de continuité entre la théorisation imposante de Senghor — en partie permise et validée par le centre parisien — et le monumentalisme d'une œuvre poétique qui a fini par entrer dans le canon français, tout comme nous pouvons percevoir une continuité entre les marges du livre et de l'institution littéraire dans lesquelles Sembène affirme son militantisme et la création d'une œuvre littéraire qui est populaire tant dans sa forme que dans sa réception au Sénégal, tandis qu'elle suscite une relative indifférence dans les milieux universitaires français.

Pour conduire cette recherche sur le positionnement des auteurs, nous avons tenté d'élargir le corpus de textes que la critique a l'habitude d'analyser, l'espace associé étant trop souvent considéré comme une production ancillaire. Dans le cas de Senghor, nous avons pu bénéficier d'une œuvre complète qu'il avait lui-même rassemblée, ainsi que de l'édition critique dirigée par Pierre Brunel. Dans le cas de Sembène, nous avons eu l'occasion de redécouvrir des articles, conférences, entretiens et textes poétiques qui ne circulent plus, et de découvrir une adaptation théâtrale qui n'a jamais vu le jour. Qu'il s'agisse du dialogue que nous établissons entre l'espace canonique et l'espace associé ou de la prise en compte de textes oubliés ou inédits, cet élargissement du corpus permet de saisir le positionnement dans son évolution et dans sa complexité, ce que l'œuvre canonique ne peut montrer que de manière partielle. Un travail reste à faire, néanmoins, pour comprendre le positionnement de Senghor et de Sembène : il ne s'agirait pas seulement de percevoir l'évolution d'un texte à un autre, mais à l'intérieur même de chaque texte. Il ne s'agirait pas seulement d'étudier le

[2] Notre proposition s'inscrit finalement dans le sillage de la recherche stylistique des dernières décennies : voir Laurent Jenny, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n° 89, 1993, p. 124.

style de positionnement, mais aussi d'entrer dans l'atelier de ce style en considérant tant les invariables que les transformations et les suppressions. L'ouverture des archives littéraires de Senghor à la Bibliothèque nationale de France et de ses archives personnelles dans sa dernière demeure normande de Verson, ainsi que la diffusion progressive des archives de Sembène à la Bibliothèque Lilly de l'Université de l'Indiana à Bloomington permettront sans doute de repenser les styles de positionnement des deux auteurs en se servant des outils de la critique génétique[3].

Senghor et Sembène en perspective dans le champ littéraire africain

Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction de ce travail, la confrontation entre le positionnement de Senghor et celui de Sembène au cours de la décennie 1956-1966 ne nous renseigne pas seulement sur la poétique de chaque auteur, mais sur une évolution plus large du discours littéraire africain francophone. Le plus souvent, la périodisation de cette littérature calque l'histoire politique et distingue trois phases : une première phase de littérature coloniale avec quelques précurseurs, une deuxième phase de conscientisation avec la Négritude, qui correspond à une autonomisation progressive des colonies jusqu'aux indépendances, et une troisième phase de désillusion postcoloniale. Notre travail ne bouleverse pas tout à fait cette chronologie, mais relativise l'importance de l'histoire politique — comme invitait déjà à le faire Lydie Moudileno[4] — afin de saisir des transformations discursives qui dépendent de la dynamique interne du champ littéraire. Il invite par la même occasion à dépasser certains réflexes des études francophones et postcoloniales. L'exemple de ces deux auteurs sénégalais montre, en effet, que les littératures dites périphériques ne se construisent pas seulement en se différenciant d'un centre parisien, d'une esthétique française, d'une langue hexagonale ou d'une idéologie eurocentriste : elles contiennent en leur sein des positionnements qui s'affrontent et qui les font évoluer. Le changement d'échelle — des discours francophones aux positionnements d'auteurs francophones — impose de penser la Francophonie comme un champ discursif

[3] Au sujet d'une approche génétique du style, voir Stéphane Bikialo et Sabine Pétillon (dir.), *Dans l'atelier du style : du manuscrit à l'œuvre publiée*, Rennes, PUR, coll. « La Licorne », 2012, 266 p. Précisons que des groupes de recherche sont en train de se constituer dans cette direction : autour de Claire Riffard, l'ITEM (ENS/CNRS) annonce la constitution d'une équipe Senghor ; autour de Vincent Bouchard et des conservateurs de la Bibliothèque Lilly, l'Université de l'Indiana a annoncé pour 2024 un travail de recherche dans les archives de Sembène, qui rassemble des chercheurs internationaux et qui sera suivi d'une publication des résultats.
[4] Voir Lydie Moudileno, « Littérature et postcolonie », *art. cit.*, p. 9-13

polycentrique, même si ses centres restent fortement interconnectés, ne serait-ce que pour des raisons éditoriales et institutionnelles[5].

Senghor est, sans doute, l'un de ces auteurs qui ont permis de créer un discours littéraire africain qui s'affranchit de certains stéréotypes coloniaux et, surtout, qui affirme des valeurs propres aux peuples africains et à la diaspora. Il y parvient en produisant un discours qui se veut unitaire et qui ne cesse d'affirmer une spécificité, non seulement esthétique mais ontologique, par rapport à une altérité occidentale : cette phase de conscientisation repose sur un « essentialisme stratégique ». En ce sens, l'autonomisation que comporte la Négritude n'est que partielle, puisqu'elle s'élabore dans un processus de différenciation dont le pôle négatif continue d'être l'Occident. L'arrivée de Sembène et d'autres jeunes romanciers dans le champ littéraire à partir du milieu des années 1950 marque alors un tournant, car ils se différencient en ayant comme pôle négatif moins l'Occident que la Négritude. D'un point de vue idéologique, le but commun de cette génération, qui ne constitue pas un mouvement, consiste à démanteler cette vision unitaire, à faire apparaître les différences et les problèmes d'une société qui ne serait pas plus édénique que d'autres. Au début des années 2000, Sembène répétait encore ceci :

> Nous sommes identiques à tous les peuples de la terre, avec leurs défauts et leurs qualités. Ne dites pas : « Je suis Africain, je suis Noir, nous sommes comme ça ». C'est faux. Ce n'est pas une histoire d'Européens ou d'Africains ; c'est une histoire d'hommes, de sociétés, d'une période[6].

Certes, la désillusion s'affirme surtout après les indépendances, sans doute parce que la littérature, en tant que discours constituant, n'a de sens que si elle peut porter un regard critique sur la société : ainsi, comme la Négritude, quand elle était en position dominée, s'était légitimée en portant un regard critique sur la colonisation, la nouvelle génération se légitime en portant un regard critique sur cette idéologie qui a conduit à l'indépendance et qui est désormais en position dominante. Toutefois, il faut bien percevoir que cette « désillusion » avait commencé avant 1960 et qu'elle dépend autant d'un constat historique décevant que du besoin de la génération de Sembène de trouver une place dans le champ. Or ce glissement de la polarisation sur laquelle se construit le positionnement des auteurs, d'une différenciation par rapport à l'Occident à une différenciation par rapport à la Négritude, est

[5] Depuis les indépendances, certains pays africains ont vu apparaître des maisons d'édition et des institutions de consécration littéraire, même si elles ne font pas le poids avec Paris. La Belgique et la Suisse font face à un défi semblable. Depuis quelques décennies, le Québec – et Montréal tout particulièrement – s'affirme comme un nouveau pôle littéraire de la Francophonie et accueille de plus en plus d'écrivains issus d'autres aires de la Francophonie.

[6] Ousmane Sembène, « "Nous sommes identiques à tous les peuples de la terre" […] », *art. cit.*, p. 127.

le signe d'une autonomisation discursive du champ littéraire africain, bien qu'une partie considérable de ses structures d'édition et de consécration reste dépendante du centre parisien.

Une fois que l'on a perçu la transition de la décennie 1956-1966, comment évaluer l'héritage du Poète-Président et de l'Aîné des anciens ? Senghor a joué un rôle fondateur pour la littérature africaine francophone : il pourrait figurer parmi les Mânes dont parlait Victor Hugo, aux côtés de Dante, Rabelais, Shakespeare et Cervantes. Son prestige dépasse d'ailleurs les Lettres : on lui a dédié un aéroport, un stade, une avenue et l'Institut français à Dakar, une passerelle sur la Seine, une Université à Alexandrie, des collèges et des lycées en France, une place à Montréal, une esplanade à Caen, un réseau international de 21 chaires de la Francophonie, un prix littéraire international… Ainsi le souvenir de Senghor plane-t-il comme une référence incontournable sur tout écrivain, si bien que Mohamed Mbougar Sarr écrit dans *La plus secrète mémoire des hommes* (2021) :

> C'était en 2008, classe de première, dans un internat militaire situé au nord du Sénégal. La littérature commençait à m'attirer et je formais le rêve adolescent de devenir poète ; ambition tout à fait banale quand on découvrait les plus grands d'entre eux et qu'on vivait dans un pays que hantait toujours l'encombrant spectre de Senghor ; un pays, donc, où le poème demeurait l'une des plus fiables valeurs à la coterie des séductions[7].

L'idée d'un spectre senghorien est sans doute suggestive, mais elle ne devrait pas être exagérée. Il nous semble, en effet, que, malgré la résonance de Senghor dans le discours social, voire dans l'espace public, c'est plutôt la génération de Sembène qui s'est imposée dans la pratique littéraire contemporaine. L'aspect le plus emblématique concerne certainement l'évolution des genres littéraires : à partir des années 1950, comme l'a montré Claire Ducournau, le roman dépasse la poésie en termes de tirage, à la fin des années 1980 la poésie est dépassée aussi en termes de titres parus par an, qui depuis la seconde moitié des années 2000 sont moins d'une dizaine[8]. D'un point de vue idéologique, la « défense et illustration » des valeurs authentiques du monde noir ne semble guère un souci pour les romanciers : à partir de *Véhi-Ciosane*, avec son terrible récit d'inceste, de suicide et de parricide, la culture traditionnelle, l'histoire précoloniale et la société contemporaine sont toutes soumises au regard critique de la littérature. Mohamed Mbougar Sarr dédie par

[7] Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris/Dakar, Philippe Rey/Jimsaan, 2021, p. 20.
[8] Voir Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains*…, *op. cit*., p. 95. À partir de la génération de Sembène la pratique des genres en Afrique s'est alignée sur l'évolution que le roman avait connue environ un siècle plus tôt en Europe.

ailleurs son roman à l'auteur du *Devoir de violence* (1968), Yambo Ouologuem, lauréat du prix Renaudot, que Senghor n'avait pas manqué de critiquer sévèrement :

> Je ne nie pas son très grand talent, mais il n'y a pas que le talent, il n'y a pas que le génie littéraire, il y a aussi une attitude morale, en face de la vie, en face des grands problèmes. Je pense que c'est affligeant. Je ne veux pas employer un mot sévère, quand on voit des nègres, puisqu'il faut les appeler par leur nom, qui ont un succès littéraire et qui disent aux blancs ce qui est agréable aux blancs, et qui n'osent pas affirmer leur foi dans leur ethnie, dans leurs idées. On ne peut pas faire une œuvre positive quand on nie tous ses ancêtres[9].

Si Sembène fait partie de ces auteurs qui ont introduit le « Mal » dans les Lettres africaines francophones, il ne reste pas moins lié à une vision foncièrement pédagogique, pour ne pas dire moraliste, de la littérature : l'auteur dispense un enseignement qu'il exprime à travers son narrateur et qu'incarnent ses personnages. Cette génération de romanciers des années 1950 a néanmoins préparé le terrain pour des énonciations plus ambiguës, qui apparaissent à partir de la fin des années 1960, notamment avec l'ironie qui caractérise la production d'Ahmadou Kourouma depuis *Les Soleils des indépendances* (1968). Cette dilution de l'exigence morale et éducative de la littérature au moyen de l'ironie conduira par la suite certains auteurs à proposer même des personnages-narrateurs « immoralistes », comme c'est le cas d'Alain Mabanckou dans *African Psycho* (2006).

Certes, l'évolution tant thématique qu'énonciative de la littérature africaine depuis les romans réalistes des années 1950 est remarquable. Toutefois, de la même façon qu'on ne peut nier le rôle fondateur de la Négritude, il ne faudrait pas sous-estimer le rôle qu'a joué le positionnement de Sembène et de sa génération face à Senghor dans l'ouverture de l'espace des possibles discursifs. Si l'Aîné des anciens n'est pas aussi cité et encensé que le Poète-Président dans les discours publics et par l'institution littéraire, force est de constater qu'il a longtemps été le palimpseste de bien des romanciers africains, comme Jean-Marie Adiaffi, dont *La Carte d'identité* (1980) reprend *Le Mandat*, ou Henri Lopes, dont le premier recueil de nouvelles, *Tribaliques* (1971), n'est pas sans rappeler *Voltaïque*, et surtout des romancières : on pense notamment à *La Grève des bàttu* (1979) d'Aminata Sow Fall qui reprend *Xala* ou encore à *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ qui reprend le dispositif énonciatif épistolaire de la nouvelle « Lettres de France »[10]. Nous avons déjà nuancé le

[9] Le commentaire de Senghor a paru dans la revue *Congo-Afrique*, n° 33, 1969 : cité dans Jan-Pierre Orban, « Livre culte, livre maudit : histoire du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », *Continents manuscrits* [En ligne], 2018, note 38.

[10] Voir le chapitre « Identité "à la carte" », dans János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine…*, *op. cit*., p. 189-208 ; Chantal Kalisa, « Le palimpseste et le roman africain : le cas des romans *Xala* de Sembène Ousmane et *La Grève des bàttu* d'Aminata Sow Fall », *Neohelicon*, Vol. 29, n° 2, 2002, p. 217-

féminisme de Sembène et nous ne voudrions pas établir un lien de cause à effet direct entre la vision que le romancier et cinéaste sénégalais propose de la femme dans ses œuvres et l'arrivée, à partir de la seconde moitié des années 1970, d'une population d'autrices dans le champ littéraire, puisque cette mutation dépend avant tout d'une série de changements socioéconomiques, dont l'accès à l'éducation. Toutefois, il ne faudrait pas nier que cette génération d'écrivaines a pu bénéficier de l'ouverture de l'espace des possibles littéraires commencée par Sembène.

En ce qui concerne la circulation des œuvres, Senghor et Sembène ont tous deux été canonisés en Afrique : leurs œuvres sont au programme de l'enseignement scolaire dans plusieurs pays subsahariens francophones et sont étudiées à l'Université. En revanche, ils n'ont pas eu le même destin à l'international : tandis que Senghor a été au programme de l'agrégation de lettres et est désormais inclus dans la plupart des anthologies de la littérature française du XX^e^ siècle ou dans les manuels scolaires, Sembène n'est étudié que par des africanistes dans certains cursus universitaires. Il semble, toutefois, avoir plus d'écho outre-Atlantique, où il est étudié principalement en tant que cinéaste : cet accueil plus favorable dépend sans doute du fait que certains enseignants-chercheurs sénégalais proches de Sembène ont fait carrière dans des Universités américaines et ont eu l'occasion de l'exporter, mais aussi du fait que, dans un système académique moins cloisonné, le romancier et cinéaste peut attirer la curiosité des étudiants inscrits dans des cursus tant de français que de cinéma et de *Black* ou *African Studies*. Enfin, au-delà de l'enseignement et pour revenir au Sénégal, même si nous ne pouvons pas donner des chiffres de vente, nous pouvons partager un souvenir qui semble confirmer que le Poète-Président est bien plus un spectre qu'une véritable référence. À Dakar, dans les « librairies par terre[11] » près de l'Université Cheikh Anta Diop, sur l'avenue Blaise Diagne ou autour des lycées, on ne trouve que rarement la *Poésie complète* de Senghor, tandis que l'on trouve toujours les romans de Sembène, de Ferdinand Oyono, de Camara Laye, de Cheikh Hamidou Kane ou de Mariama Bâ[12].

226 ; Gibreel M. Kamara, « The feministi struggle in the Senegalese novel : Mariama Bâ et Sembène Ousmane », *Journal of Black Studies*, Vol. 32, n° 2, 2001, p. 217-228. Quant à *Tribaliques*, B. Mouralis considère que Lopes aurait pour intertexte aussi bien à *Éthiopiques* que *Voltaïque*, mais il nous semble qu'il renvoie davantage au second, tant pour la forme que pour le contenu : voir Bernard Mouralis, « L'histoire et son traitement dans l'œuvre d'Henri Lopes », *Études littéraires africaines*, n° 45, « Henri Lopes, lectures façon façon-là » (Anthony Mangeon, dir.), 2018, p. 55.

[11] Sur la formation, les fournisseurs, les clients et les prix des « librairies par terre » de Dakar, voir Adama Sow Dièye, « Autour du livre », *Notre librairie : revue des littératures du Sud*, n° 81, « La littérature sénégalaise », 1985, p. 163-164.

[12] Il va sans dire que les œuvres de Senghor sont vendues dans les librairies plus traditionnelles et qu'elles sont consultables dans chaque bibliothèque.

Perspectives sur le style comme différenciation

Ce moment charnière de l'histoire littéraire africaine francophone pendant la décennie 1956-1966 a été étudié à partir de la différenciation stylistique entre deux auteurs particulièrement représentatifs de la période. Dans un champ littéraire encore assez jeune et comportant une population d'auteurs somme toute restreinte, il est assez facile de repérer deux personnalités qui adoptent des positionnements divergents, mais on peut facilement imaginer que ce même champ n'était pas aussi polarisé. Ce ne serait alors pas renier notre étude que de l'élargir à d'autres auteurs publiant à la même époque : un examen rapproché de leurs styles montrerait sans doute que l'opposition entre le « camp senghorien » et le « camp sembénien » n'était pas aussi marquée que l'opposition entre les deux auteurs. Avant et après Sembène, par exemple, d'importants romanciers tels que B. Dadié, C. Laye ou Ch. H. Kane étaient proches de la Négritude et Senghor semble le seul auteur africain de ce mouvement à s'être véritablement démarqué dans le genre poétique : en effet, Birago Diop est bien plus connu pour ses contes que pour ses poèmes, tandis que l'appartenance de David Diop à la Négritude est contestable. Par ailleurs, un roman comme *L'Aventure ambiguë* (1961) de Ch. H. Kane a beau s'interroger sur les valeurs traditionnelles depuis le contact avec la culture coloniale, il semble orienter sa réponse plus vers une incertitude insoluble que vers l'idéal rassurant de la Civilisation de l'Universel invoquée par le Poète-Président. De plus, indépendamment des genres, sur certains points, Léon-Gontran Damas et Aimé Césaire, qui sont pourtant les deux autres fondateurs de la Négritude, peuvent s'avérer bien plus proches de Sembène que de Senghor. On comprend, dès lors, que, en même temps qu'il ferait apparaître une sorte de continuité entre les deux camps, un tel élargissement du propos aurait pour but de montrer la diversité qui subsiste au sein d'un même camp. Un grand auteur ne doit pas se différencier seulement du positionnement qu'il considère comme opposé, bien que proche dans le champ, mais aussi de positionnements qu'il reconnaît comme similaires, ce qui alimente sans doute la vision du style comme processus de singularisation.

Nous n'excluons pas, non plus, que ce travail puisse être élargi chronologiquement ou bien exporté géographiquement. Un élargissement chronologique du travail aurait pour objectif de penser l'histoire littéraire, du moins contemporaine, comme une succession de positionnements : il ne s'agirait ni de calquer la grande Histoire, ni de saisir l'esprit d'une époque, ni de se limiter aux institutions, ni de voir défiler des styles comme des modes, mais de comprendre, sans exclure ces aspects, en quoi l'évolution du champ et du discours

littéraires est liée au besoin singulier de chaque auteur de se faire une place en se différenciant de positions limitrophes. Les limites d'une telle approche dépendent de l'ampleur de la tâche dès lors que le champ est occupé par une plus large population d'auteurs : d'une part, les polarisations sont sans doute plus nombreuses et nuancées que celle qui oppose Senghor à Sembène ; de l'autre, il est peut-être réducteur de circonscrire l'histoire littéraire à quelques têtes de file. Néanmoins, il n'est pas de méthode sans limites, puisque chaque méthode définit son objet, ses outils et son questionnement. Ainsi, malgré ses limites, l'étude de la différenciation pourrait être exportée dans d'autres champs littéraires. Nous pensons notamment à l'opposition entre Sartre et Camus après la querelle au sujet de *L'Homme révolté* (1951) dans *Les Temps modernes*, querelle qu'illustre mieux la différence entre leurs autobiographies, *Les Mots* (1964) et *Le Premier homme* (paru posthume en 1994), que le débat d'idées. Le Parisien ne cesse d'afficher son origine privilégiée, tout en la ridiculisant, et d'affirmer une rupture qui le légitime intellectuellement. En revanche, le pied-noir, exclu des milieux existentialistes, se conçoit dans une sorte de marge (toute relative, puisqu'il reçoit le prix Nobel en 1957) et redéfinit sa position d'écrivain, solidaire avec son milieu d'origine modeste, au moyen d'un roman autobiographique de facture assez traditionnelle — troisième personne, passé simple… — alors que les récits qui l'avaient rendu célèbre reposaient sur un problème avant tout énonciatif.

On l'aura compris, la conception du style comme positionnement concerne tous les pôles de production littéraire et intellectuelle. Quand elle s'applique aux littératures dites « francophones », elle tâche de dépasser l'opposition entre centre et périphérie que déploraient déjà les signataires du manifeste *Pour une « littérature-monde » en français* (2007), constatant l'engouement pour les œuvres d'« écrivains d'outre-France » que récompensaient les prix de l'automne :

> Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit[13].

Certes, nous souscrivons à l'idée d'une constellation de discours plutôt que d'une polarisation. Toutefois, comme nous proposons une approche analytique et non un manifeste littéraire, nous nous méfions de l'idée d'une production littéraire qui n'aurait désormais

[13] AA.VV., « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde des Livres* [En ligne], 15 mars 2007.

« pour frontières que celles de l'esprit ». D'une part, la production des œuvres dans certaines anciennes périphéries continue de dépendre des institutions et des maisons d'édition du centre parisien. Or cette dépendance matérielle continue d'exercer une influence, peut-être invisible mais donc encore plus dangereuse, sur la production discursive. De l'autre, si la Francophonie est une constellation, chaque centre — pour filer la métaphore des signataires du manifeste — est un système avec une étoile au milieu et des planètes qui orbitent autour d'elle : certaines sont proches et reçoivent plus de lumières, tandis que d'autres, aux confins du système, en reçoivent moins. Aussi petit soit-il, chaque nouveau centre implique sa propre périphérie et le fait qu'il se soit affranchi de Paris ne signifie pas qu'il soit désormais un espace libre pour toute sorte d'auteurs, pour n'importe quelle prise de parole. Comparé à celui de Senghor, l'exemple de Sembène montre l'effort que le romancier et cinéaste populaire a dû fournir pour s'imposer dans le « système sénégalais », tout comme le montre l'exemple des littératures autochtones, qui parviennent à s'affirmer de plus en plus dans le panorama québécois depuis le changement de la sensibilité politique au niveau fédéral et depuis la fondation de maisons d'édition telles que Mémoire d'encrier. Penser en termes de positionnement a pour but d'éviter que la fin d'une domination symbolique parisienne dissimule une domination matérielle plus discrète mais non moins présente, ainsi que d'autres formes de domination qui s'exercent à plus petite échelle.

Enfin, au-delà de la littérature, rien n'empêche de reprendre ce questionnement sur la différenciation pour l'appliquer, *mutatis mutandis*, à d'autres types de discours, à d'autres médiums et même à d'autres phénomènes sociaux. Dans le domaine politique, les débats au sein de la gauche nous ont trop bien montré à quel point, à l'exception des élections (et encore…), l'enjeu consiste plus à se différencier dans la même partie de l'hémicycle que par rapport à la droite, qui vise dans l'ensemble un autre électorat. Dans le domaine religieux, les différences doctrinales entre catholiques et protestants, qui s'affrontent alors qu'ils partagent le même Dieu et les mêmes Écritures, se concrétisent par une différenciation des rituels et des effigies : ainsi avons-nous deux « styles de crucifix », le crucifix luthérien ne représentant pas le corps du Christ, qui est en revanche un sujet de prédilection des artistes de la tradition romaine depuis Cimabue. Dans le domaine cinématographique, nous avons déjà vu que le souci de Sembène, en tant que cinéaste, était de se différencier moins du cinéma colonial hollywoodien ou européen que des documentaires ethnographiques de Jean Rouch, qui avait pourtant la prétention de réaliser un « véritable cinéma africain ». Or ce genre de réflexion ne s'applique pas seulement au pôle de création restreinte, où l'on

identifie clairement un sujet créateur, mais peut aussi s'appliquer à l'industrie de masse : la concurrence entre l'Univers Marvel et DC Comics façonne deux esthétiques fort différentes tout en racontant des histoires similaires et en s'adressant à des spectateurs qui, de manière générale, regardent les films réalisés par l'une et l'autre société de production. Comme pour celle de Senghor et de Sembène, les oppositions qui structurent notre société et ses discours montrent que le défi du positionnement consiste bien souvent à se différencier d'une position limitrophe : on se dispute un public qu'on partage peu ou prou, tout en essayant de façonner des communautés discursives différentes.

ANNEXES

I. Images

Fig. 1 : Portrait de Léopold Sédar Senghor, photographe inconnu, couverture de *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 159, avril 1966.

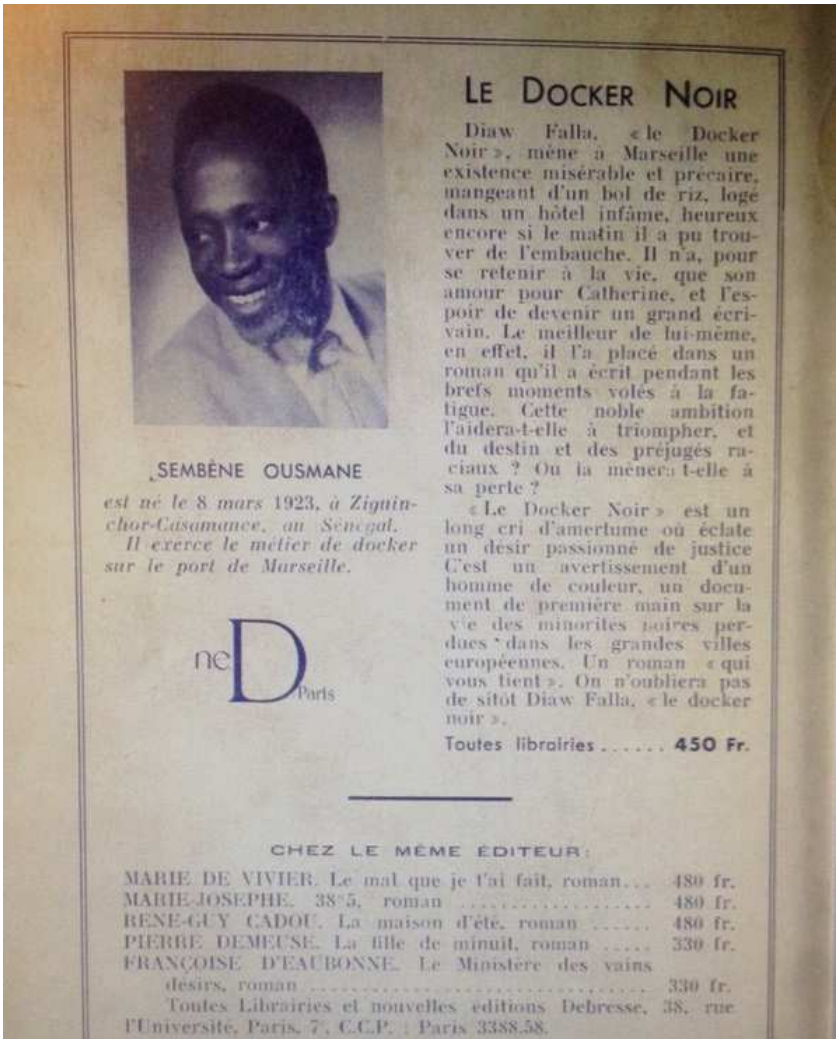
Fig. 2 : Sembène en « écrivain public », comme l'indique la pancarte dans son dos : *La Noire de…*, d'Ousmane Sembène, France-Sénégal, 1966, 11″.

Fig. 3 : Sembène en « maître de l'école populaire », comme l'indique l'écriteau sur le frontispice de la case : *La Noire de…*, d'Ousmane Sembène, France-Sénégal, 1966, 17″.

Fig. 4 : Sembène en écrivain public au bureau de poste de la Médina. On remarque le portrait iconique de Che Guevara au cigare de René Burri sur le bureau : *Mandabi / Le Mandat*, d'Ousmane Sembène, France-Sénégal, 1968, 19″.

Fig. 5 : Sembène « ceddo parmi les ceddos », comme le dit Jean Jonassaint. *Ceddo*, d'Ousmane Sembène, France-Sénégal, 1977, 92″.

Fig. 6 : Inscription à l'entrée de l'exposition inaugurale du Musée dynamique de Dakar (31 mars 1966). Photographe inconnu, photo reproduite dans le volume : AA.VV., *1er Festival mondial des Arts nègres (Dakar, 1er-24 avril 1966)*, Bruxelles, Imprimerie Marci, 1966, p. 19.



LE DOCKER NOIR

Diaw Falla, « le Docker Noir », mène à Marseille une existence misérable et précaire, mangeant d'un bol de riz, logé dans un hôtel infâme, heureux encore si le matin il a pu trouver de l'embauche. Il n'a, pour se retenir à la vie, que son amour pour Catherine, et l'espoir de devenir un grand écrivain. Le meilleur de lui-même, en effet, il l'a placé dans un roman qu'il a écrit pendant les brefs moments volés à la fatigue. Cette noble ambition l'aidera-t-elle à triompher, et du destin et des préjugés raciaux ? Ou la mènera-t-elle à sa perte ?

« Le Docker Noir » est un long cri d'amertume où éclate un désir passionné de justice. C'est un avertissement d'un homme de couleur, un document de première main sur la vie des minorités noires perdues dans les grandes villes européennes. Un roman « qui vous tient ». On n'oubliera pas de sitôt Diaw Falla, « le docker noir ».

Toutes librairies ..... **450 Fr.**

SEMBÈNE OUSMANE

est né le 8 mars 1923, à Ziguinchor-Casamance, au Sénégal. Il exerce le métier de docker sur le port de Marseille.

neD Paris

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR :

MARIE DE VIVIER. Le mal que je t'ai fait, roman... 480 fr.
MARIE-JOSEPHE. 38°5, roman ..... 480 fr.
RENÉ-GUY CADOU. La maison d'été, roman ..... 480 fr.
PIERRE DEMEUSE. La fille de minuit, roman ..... 330 fr.
FRANÇOISE D'EAUBONNE. Le Ministère des vains désirs, roman ..... 330 fr.

Toutes Librairies et nouvelles éditions Debresse, 38, rue l'Université, Paris, 7e, C.C.P. : Paris 3388.58.

Fig. 7 : Quatrième de couverture de la première édition du Docker noir : Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1956, 223 p.

II. Chronologie

Année	Léopold Sédar Senghor	Ousmane Sembène	Repères contextuels
1906	Sédar Senghor naît à Djilor le 15 août. La date et le lieu de naissance officiels sont le 9 octobre à Joal. Il est baptisé « Léopold » en novembre.		
1913	Senghor étudie à la mission catholique de Joal.		
1914	Senghor entre comme pensionnaire au collège catholique Saint-Joseph de Ngasobil.		Début de la Première Guerre mondiale. Blaise Diagne est élu député du Sénégal.
1919	Destiné à la prêtrise, Senghor s'inscrit au séminaire de Ngasobil.		Fondation de la Société des Nations. Signature du Traité de Versailles. Début du second empire colonial.
1921			Publication de *Batouala* de René Maran, qui remporte le prix Goncourt.
1923	Senghor commence ses études au collège-séminaire Libermann de Dakar. Le Directeur le fait désister de la prêtrise : il lui manquerait « l'esprit d'obéissance ».	Ousmane Sembène naît le 8 janvier d'une famille lébou installée à Ziguinchor (Casamance).	
1926	Senghor entre au lycée français (Plateau).		
1928	Aidé par l'un de ses enseignants, Senghor obtient une bourse pour poursuivre ses études à Paris, où il est accueilli par le député du Sénégal Blaise Diagne. Il s'inscrit d'abord à la Sorbonne, mais il intègre ensuite l'hypokhâgne au lycée Louis-le-Grand. Il rencontrera Georges Pompidou et Pham Duy Khiêm.		Fondation de *La Dépêche africaine*.
1930	Encouragé par Pompidou, Senghor adhère à la Ligue d'action universitaire républicaine et socialiste (LAURS). Il redouble la		

	khâgne.		
1931	Senghor fréquente le salon des sœurs Nardal à Clamart. Il échoue au concours d'entrée à l'ENS, mais obtient une Licence de Lettres classiques à la Sorbonne. Il rencontre Aimé Césaire à la Cité universitaire.	Sembène commence le cursus primaire à l'école française à Marsassoum.	Les sœurs Nardal fondent *La Revue du Monde noir / The Review of the Black Word*. Première traduction française de *Banjo* de Claude McKay. Se tient à Paris l'Exposition coloniale internationale.
1932	Senghor obtient le diplôme d'études supérieures avec un mémoire sur l'exotisme chez Baudelaire. Il décide de préparer l'agrégation de grammaire, mais il a besoin de la nationalité française.		Publication du premier numéro de *Légitime défense*, revue d'étudiants antillais révolutionnaires. Publication de la traduction française de *Quartier noir* (1928) de Claude McKay.
1933	Senghor obtient la nationalité française grâce à l'intervention de Blaise Diagne, mais échoue à l'agrégation. Il est co-fondateur de l'Association des étudiants noirs.		Hitler devient chancelier d'Allemagne et obtient les pleins pouvoirs.
1934	Échec à l'agrégation et service militaire à Verdun.		Fondation de l'*Étudiant noir*. Parution de *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris. Mort de Blaise Diagne.
1935	Senghor publie son premier article sur René Maran dans *L'Étudiant noir*. Il est reçu à l'agrégation et commence à enseigner au lycée René-Descartes de Tours.		Première édition de *Karim* d'Ousmane Socé.
1936	Senghor adhère à la SFIO. Il écrit « À l'appel de la race de Saba » et découvre les textes de Leo Frobenius.		L'Italie envahit l'Éthiopie.
1937	Senghor donne une conférence à la Chambre de commerce de Dakar sur « Le problème culturel en AOF ».		Publication de *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé et de *Pigments* de Léon-Gontran Damas, avec une préface de Robert Desnos.
1938		Sembène est renvoyé de l'école après avoir giflé son instituteur. Il commence à suivre son père Moussa lors des parties de pêche et à fréquenter assidument les salles de cinéma : *Les Dieux du stade* de Leni Riefenstahl	Au Sénégal, fondation de l'IFAN et premières grèves des cheminots à Thiès. En Europe, Anschluss, accords de Munich et Nuit de Cristal.

		constitue son « premier choc cinématographique ». Il s'installe à Dakar et continue d'étudier sans passer le certificat d'études.	
1939	Senghor est mobilisé puis réformé. Parution de « Ce que l'homme noir apporte », dans l'ouvrage collectif *L'Homme de couleur* (Plon). Parution du poème « Aux Tirailleurs sénégalais morts pour la France » dans *Volontés*.	Sembène devient apprenti maçon, puis chauffeur-mécanicien.	Fin de la guerre civile en Espagne. Invasion de la Pologne et début de la Seconde Guerre mondiale : des troupes sénégalaises sont recrutées dans l'armée française. Césaire publie *Cahier d'un retour au pays natal* dans la revue *Volontés*.
1940	Senghor est emprisonné dans des camps allemands en France.	Traumatisé par les bombardements britanniques de Dakar entre le 23 et le 25 septembre, Sembène adhère à la confrérie des Layènes.	Capitulation de la France face à l'Allemagne, instauration du Régime de Vichy. Sortie du *Dictateur* de Charlie Chaplin.
1942	Libéré du *Frontstalag* pour des raisons médicales, Senghor reprend son métier d'enseignant.		Réédition du *Cahier* de Césaire avec pour titre *En guise de manifeste littéraire*.
1944	Sous l'occupation, Senghor fréquente le cercle d'Alioune Diop, rencontre Picasso, Tzara et Sartre. Il rejoint la Résistance. Il occupe la chaire de linguistique africaine à l'École nationale de la France d'outre-mer et publie deux articles sur le wolof et le sérère. Publication de quelques poèmes dans *L'Étudiant de la France d'outre-mer*.	Sembène est enrôlé dans le 6e Régiment d'artillerie coloniale et est envoyé au Niger en avril, puis en France.	Entre janvier et février, Conférence de Brazzaville. En août, libération de Paris. En décembre, mutinerie et massacre des tirailleurs sénégalais au camp militaire de Thiaroye (Dakar). Publication de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain.
1945	Publication de *Chants d'ombre* et de l'article « Vues sur l'Afrique noire ou assimiler, non être assimilés ». Recherches au Sénégal pour une thèse sur la poésie sérère. Senghor est élu député du Bloc africain aux côtés de Lamine Guèye. Robert Delavignette consacre un article à Senghor.		Fin de la Seconde Guerre mondiale en Europe. L'Indonésie et le Viêt Nam proclament l'indépendance.
1946	Senghor intègre la commission de rédaction de la Constitution.	De retour à Dakar après son service militaire, il rejoint les milieux militants : il assiste	Ve République et création de l'Union française. Abrogation du régime de

	Il épouse Ginette Éboué.	aux rencontres organisées par Lamine Guèye.	l'indigénat. La loi de départementalisation, proposée par Aimé Césaire, est adoptée à l'unanimité. Publication des *Armes miraculeuses* de Césaire.
1947	Senghor coordonne la section « Afrique noire » dans l'anthologie des *Plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb*. Publication du « Chant de l'Initié » dans *Présence Africaine*. Naissance du premier fils de Senghor. Tensions au sein de la SFIO.		Début de l'insurrection malgache et de la grève des cheminots de la ligne Dakar-Niger. Indépendance de l'Inde. Alioune Diop fonde la revue *Présence Africaine*. Première publication des *Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop (Éd. Fasquelle), et publication au Seuil de l'anthologie de Léon-Gontran Damas *Poètes d'expression française*. Réédition chez Bordas du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, avec une préface d'André Breton. Première traduction française de *Native Son* de Richard Wright.
1948	Publication d'*Hosties noires* et de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor, avec pour préface « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre. Senghor quitte la SFIO et fonde le Bloc démocratique sénégalais (BDS).	En septembre, il s'embarque clandestinement à bord du *Hoggar* et rejoint Marseille. Il travaille trois mois à Paris, chez Citroën et retourne à Marseille pour travailler dans le bâtiment.	Centenaire de l'abolition de l'esclavage. Réédition de *Karim : roman sénégalais* d'Ousmane Socé aux Nouvelles Éditions Latines. Publication de *Soleil cou coupé* de Césaire et de *L'Éveil de l'Afrique noire* d'Emmanuel Mounier.
1949	Publication de *Chants pour Naëtt* chez Seghers. Senghor est élu au Conseil de l'Europe. Congrès constitutif du BDS à Thiès.	Sembène commence à travailler comme docker au Vieux-Port.	Indépendance de la Chine. En plus de la revue, Présence Africaine devient une maison d'édition et fait paraître un premier ouvrage, *La Philosophie bantoue* de Placide Tempels.
1950	Publication de « L'Afrique s'interroge : subir ou choisir » dans *Présence Africaine*.	Sembène adhère à la CGT et participe en mars à la grève des dockers contre la Guerre en Indochine.	Première publication du *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire. Réalisation d'*Afrique 50* de René Vautier, interdit en France jusqu'en 1990.
1951	Senghor est réélu aux législatives. Grand succès du BDS : Lamine Guèye est battu.	À la suite d'un accident du travail, Sembène quitte le travail dans la cale. Il adhère au PCF et commence	Indépendance de la Lybie. Publication de *Nini, mulâtresse du Sénégal* d'Abdoulaye Sadji.

	Publication de « Chaka » dans *Présence Africaine*.	à s'instruire dans les bibliothèques de la CGT et à l'école du parti. Il adhère également au Mouvement contre le racisme, l'antisémitisme et pour la paix (MRAP) et à la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FEANF).	
1952	Publication de « L'apport de la poésie nègre au demi-siècle : la poésie négro-américaine » à Bruxelles.	Sembène commence à réunir de la matière pour un récit autobiographique sur son expérience de docker.	Publication de *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon et de *Graffiti* de Damas.
1953	Senghor publie avec Abdoulaye Sadji *La belle histoire de Leuk-le-lièvre*.	Sembène est figurant dans *Les Rendez-vous des quais* de Paul Carpita, mais il est coupé au montage.	Mort de Staline. Fondation à Dakar du mensuel illustré *Bingo*, dirigé par Ousmane Socé. Publication de *L'Enfant noir* de Camara Laye et de *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadji. Mamadou Touré réalise le court métrage *Mouramani*. Resnais, Marker et Cloquet réalisent *Les Statues meurent aussi*, mais le film est interdit en France jusqu'en 1964. Sortie de *Bongolo et la princesse noire* d'André Cauvin.
1954			Défaite française à Diên Biên Phu, fin de la guerre d'Indochine et début de la guerre d'Algérie. Publication de *Ville cruelle* de Mongo Beti (sous le nom d'Eza Boto) et de *Nations nègres et culture* de Cheikh Anta Diop.
1955	Senghor est secrétaire d'État auprès d'Edgar Faure, président du Conseil. Il divorce de Ginette Éboué.		Du 18 au 24 avril, Conférence de Bandung (Indonésie) des pays d'Afrique et d'Asie. Début de la guerre du Viêt Nam. Rosa Parks et le boycott des bus de Montgomery. Publication du *Mauvais sang* de Tchicaya U Tam'si. Kane, Sarr et Vieyra réalisent le court métrage *Afrique-sur-Seine*. Sortie de *Les Maîtres fous* de Jean Rouch.
1956	Senghor est réélu député avec Mamadou Dia. Ils	Sembène publie son premier poème, « Liberté », dans la	Indépendances du Soudan, du Maroc et de la Tunisie. Crise

	s'abstiennent du vote de la loi-cadre Defferre. Le BDS devient Bloc populaire sénégalais (BPS). Senghor est élu maire de Thiès. Parution d'*Éthiopiques*, suivi de la postface « Comme les lamantins vont boire à la source ». Parution de l'article « L'esthétique négro-africaine » dans la revue *Diogène*. Du 19 au 21 septembre, à la Sorbonne, Premier Congrès des écrivains et artistes noirs organisé par Présence Africaine.	revue *Action poétique*. Publication à compte d'auteur de son premier roman, *Le Docker noir*, aux Éditions Debresse : les rares critiques sont assez défavorables.	du canal de Suez. La loi-cadre Defferre crée huit États autonomes dans l'AOF. Aimé Césaire quitte le PCF : « Lettre à Maurice Thorez ». Publication de *Coups de pilon* de David Diop, d'*Une Vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono.
1957	Senghor épouse Colette Hubert. Alain Badiou propose une première étude sur la poésie de Senghor dans une revue estudiantine de l'ENS.	Sembène publie son deuxième roman, *Ô Pays, mon beau peuple !* aux éditions Le Livre contemporain. Publication de la nouvelle « La mère… » dans la revue *Présence Africaine* (n° 27). Naissance de son premier fils à Marseille.	15 septembre : fondation à Dakar du Parti africain de l'Indépendance (PAI), dont le leader est Majhemout Diop. Publication du *Portrait du colonisé,* précédé du *Portrait du colonisateur* d'Albert Memmi, avec une préface de Sartre.
1958	Senghor est dans le comité consultatif constitutionnel. Fondation de l'Union progressiste sénégalaise (UPS). Publication de l'« Élégie des circoncis » dans *Présence Africaine*.	Sembène intervient à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique organisée à Tachkent du 5 au 8 octobre 1958. À cette occasion, il rencontre W.E.B. Du Bois et Majhemout Diop. Le texte de sa conférence paraît la même année dans *La Nouvelle Critique* (n° 101). Sembène fonde une section marseillaise du PAI. Il visite la Chine populaire et le Viêt Nam du Nord.	En mai, putsch d'Alger et retour de Charles de Gaulle. En septembre, référendum constitutionnel : création de la Communauté française et de la Ve République. La Guinée, guidée par Sékou Touré, est le seul pays à choisir l'indépendance. Dissolution de l'AOF. Au Sénégal, transfert de la capitale de Saint-Louis à Dakar. Édouard Glissant reçoit le prix Renaudot pour *La Lézarde*. Publication des *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop, avec une préface de Senghor, et de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe. Sortie de *Moi, un noir* de Jean Rouch et de *Gare centrale* de Youssef Chahine.
1959	Senghor est président de l'Assemblée législative fédérale du Sénégal et du Soudan. De Gaulle nomme Senghor ministre-conseiller de la Communauté française. De Gaulle donne son accord pour la souveraineté	Sembène assiste au Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs. Il fonde une section marseillaise du Mouvement de libération de la Guinée portugaise et du Cap-Vert.	Création de la Fédération du Mali. Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, organisé à Rome par Présence Africaine. Inauguration de l'Université de Dakar.

	internationale de la Fédération du Mali. Senghor participe au Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs à Rome : « Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine ».		Publication d'*Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié. Sortie de *Come back, Africa* de Lionel Rogosin et d'*Orfeu Negro* de Marcel Camus (Palme d'or).
1960	20 juin : proclamation de l'indépendance de la Fédération du Mali. Coup d'État de Mobido Keïta : la Fédération éclate. 20 août : le Sénégal proclame son indépendance. En septembre, Senghor est élu premier président de la République du Sénégal. Mamadou Dia est président du Conseil.	Publication des *Bouts de bois de Dieu* au Livre contemporain. Après l'indépendance du Sénégal (20 juin), Sembène renonce à la nationalité française, quitte le PCF et rentre à Dakar. De retour en Afrique, il entreprend un voyage qui le conduit au Mali, au Niger, en Côte d'Ivoire et au Congo.	Indépendances : Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Congo, Côte d'Ivoire, Gabon, Madagascar, Mali, Mauritanie, Niger, Nigéria, République centrafricaine, Sénégal, Somalie, Tchad, Togo. Interdiction du PAI. Publication de *Soundjata, ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane et de *Leurres et lueurs* de Birago Diop.
1961	Publication de *Nocturnes*. Senghor reçoit la médaille d'or de l'Académie française et un doctorat *honoris causa* de l'Université de Paris. Parution de la monographie illustrée d'Armand Guibert dans la collection « Poètes d'aujourd'hui », chez Seghers : paraissent quelques textes inédits, dont des traductions. Première visite officielle de Senghor à Paris.	Publication de la nouvelle « La Noire de… » dans la revue *Présence Africaine* (n° 36).	Indépendances : Sierra Leone et Tanzanie. Assassinat de Lumumba : d'après un témoignage, Sembène se trouvait à Kinshasa et aurait été très marqué par cet événement. Création du Grand prix littéraire d'Afrique noire. Publication de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, de *Nocturnes* de Senghor et des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon, avec une préface de Sartre.
1962	Parution du numéro de la revue *Esprit* consacré à la Francophonie, avec l'article « Le français langue de culture ». Célèbre critique de Wole Soyinka à l'encontre de la Négritude : « Un tigre n'affirme pas sa tigritude, il bondit ! ». Parution de la monographie illustrée d'Armand Guibert dans la nouvelle collection « Approches » chez Présence Africaine. En décembre, crise politique entre Senghor et Mamadou Dia.	De février à août, Sembène étudie le cinéma au Studio Gorki de Moscou, sous la supervision du réalisateur Marc Donskoï : Georges Sadoul, Louis Daquin et André Bazin l'ont aidé dans les démarches. Parution du recueil de nouvelles *Voltaïque* chez Présence Africaine.	Accords d'Évian et fin de la guerre d'Algérie. Indépendances : Algérie, Burundi, Ouganda, Rwanda. Publication d'*Epitomé* de Tchicaya U Tam'si : le poète reniera la préface de Senghor.
1963	II^e^ République du Sénégal : du	Réalisation de son premier	Création de l'Organisation de

	régime bicéphale au régime présidentiel. Senghor est élu président. Colloque sur la littérature africaine d'expression française à Dakar : Senghor prononce l'allocution « Francité et Négritude ».	court métrage, *Borom Sarret* (prix de la première œuvre aux Journées internationales du film de court métrage de Tours). Le gouvernement malien demande à Sembène de réaliser un court métrage documentaire : *L'Empire Songhaï.*	l'unité africaine (OUA). Fondation des Éditions Clé à Yaoundé et de la collection « Classiques africains » chez Julliard. Martin Luther King organise la Marche sur Washington pour l'emploi et la liberté. Publication de *La Tragédie du roi Christophe* de Césaire et de *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* de Lilyan Kesteloot.
1964	Publication du premier volume des *Liberté*, « Négritude et Humanisme » et de la première édition des *Poèmes*. Publication de « Latinité et Négritude » dans *Présence Africaine*, qui reprend le discours de l'Université de Bahia, où il reçoit le titre de docteur *honoris causa*.	Publication de *L'Harmattan* chez Présence Africaine. Réalisation de *Niaye*, court métrage adapté de la nouvelle *Vehi-Ciosane*. Sembène a déjà fondé sa société de production Films Domirev. En septembre 1964, il prononce une conférence à Berlin Ouest, « L'image cinématographique et la poésie africaine », lors de la Rencontre internationale des poètes, organisée par le Congrès de la Liberté de la Culture.	Cheikh Anta Diop fonde le Front national sénégalais (FNS). Johnson promulgue le *Civil Rights Act*, qui met fin à la ségrégation. Publication de *Patron de New York* de Dadié.
1965		*Niaye* reçoit deux mentions spéciales au Festival de Locarno. Sembène s'entretient avec Jean Rouch et Albert Cervoni : il formule une critique à l'encontre du cinéma ethnographique. Sembène achève *Vehi-Ciosane* et *Le Mandat* : Présence Africaine imprime le volume en décembre, mais le dépôt légal ne sera fait qu'au début de l'année suivante.	Au Sénégal, interdiction du FNS. Indépendance de la Gambie. Johnson promulgue le *Voting Rights Act*. Assassinat de Malcolm X. Paulin Soumanou Vieyra réalise *N'Diongane*, adaptation d'une nouvelle de Birago Diop portant sur l'inceste.
1966	Organisation du Premier Festival mondial des Arts nègres (Fesman) à Dakar et fondation du Musée dynamique. Senghor reçoit le titre de docteur *honoris causa* de l'Université Laval au Québec. Il prononce également une conférence à l'Université de Montréal.	Réalisation de son premier long métrage, *La Noire de…* Sembène remporte deux prix au Fesman : le prix du meilleur roman pour *Vehi-Ciosane* et le prix du meilleur long métrage pour *La Noire de…* Le film remporte également le prix Jean Vigo et le Tanit d'or aux Journées Cinématographiques de Carthage. Sembène	Première édition des Journées Cinématographiques de Carthage. Formation en Californie du mouvement révolutionnaire des Black Panthers. Publication d'*Une Saison au Congo* de Césaire, de *Névralgies* de Damas, des *Gardiens du temple* de Ch. H. Kane et de la traduction française du

		commence à se documenter pour réaliser un film historique sur Samory Touré, mais le projet restera inachevé.	*Pouvoir noir* de Malcolm X. Sortie de *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo (Lion d'or à Venise).
1967	Senghor subit une tentative d'attentat.	Sembène est membre du jury au Festival de Cannes, ainsi que du Festival international du film de Moscou, dans la section courts métrages.	Première mise en scène d'*Une Saison au Congo* d'Aimé Césaire sur les derniers jours de Lumumba.
1968	Senghor est réélu président de la République. Grèves des étudiants et des travailleurs au Sénégal : intervention de l'armée.	Grâce à une avance sur recettes de Malraux, Sembène parvient à réaliser *Mandabi / Le Mandat*, son premier long métrage en couleur et en wolof : le film remporte une mention spéciale et le prix international de la critique à la Mostra de Venise, ainsi que le prix des cinéastes soviétiques au festival de Tachkent. Sembène est président du jury des Journées Cinématographiques de Carthage.	Assassinat de Martin Luther King et promulgation du dernier *Civil Rights Act*. Première édition du Festival international du film de Tachkent avec 22 pays africains et asiatiques. Publication des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma (au Québec) et du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem.
1969	Senghor entre à l'Académie des sciences morales et politiques et reçoit le prix de l'Académie internationale des Arts et de Lettres de Rome. Publication d'*Élégie des Alizés* avec des lithographies de Marc Chagall.	Réalisation de deux courts métrages pour la télévision française : *Traumatisme de la femme face à la polygamie* et *Les dérives du chômage*. Sembène est membre fondateur de la Semaine du Cinéma de Ouagadougou et de la FEPACI. Il participe au Festival panafricain d'Alger et est interviewé par Tahar Ben Jelloun.	Premier Festival de Cinéma africain de Ouagadougou (FESPACO, à partir de 1972). Premier Festival panafricain d'Alger (Panaf) : rédaction du « Manifeste culturel panafricain ». Fondation de la Fédération panafricaine des cinéastes (FÉPACI) : Sembène et Tahar Cheriaa en sont les premiers inspirateurs. Publication d'*Une Tempête* de Césaire et de l'*Anthologie des écrivains français du Maghreb* dirigée per Memmi.
1970	Réforme constitutionnelle au Sénégal : Abdou Diouf devient Premier ministre.	Sortie du court métrage *Tauw* : produit par des sociétés américaines, le film reçoit une récompense aux USA, ainsi que le Lion d'or de Juda au festival d'Asmara. Sembène annonce la préparation d'un film sur Samory.	Création de l'Organisation internationale de la francophonie (OIF). Publication des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma au Seuil.
1971	Publication du deuxième volume des *Liberté*, « Nation et Voie africaine du socialisme ». Publication de	Sembène réalise son premier long métrage historique *Emitaï* : le film remporte le prix d'argent au Festival	Publication de *Tribaliques* d'Henri Lopes. Sortie de *Kodou* d'Ababacar Samb Makharam.

	« Problématique de la Négritude » dans *Présence Africaine* et de « Négritude, la seule arme efficace pour lutter contre les idéologies étrangères » dans *L'Esprit Créateur*. Colloque sur la Négritude à Dakar. Publication de la « biographie intellectuelle » de Louis Jacques Huymans. Senghor est reçu à la Black Academy of Arts and Letters. Visite officielle de Georges Pompidou au Sénégal.	international du film de Moscou. Sembène remporte le prix Lotus pour les œuvres afro-asiatiques. Vieyra fait paraître *Sembène Ousmane, cinéaste* dans la collection « Approches » de Présence Africaine. En décembre, paraît le premier numéro de *Kaddu*, mensuel en wolof que Sembène fonde et dirige avec le linguiste et historien Pathé Diagne. Lors d'un voyage en Indiana, il rencontre Carrie Moore, une étudiante qui consacre ses travaux de recherche à son œuvre.	
1972		Réalisation du court métrage *Basket africain aux Jeux olympiques de Munich*. *Emitaï* remporte le premier prix Afro-asiatique lors de la deuxième édition du festival de Tachkent. *Kaddu* consacre son troisième numéro « à la contribution du monde noir et africain aux luttes contemporaines ».	Création des Nouvelles éditions africaines (NEA), sous l'initiative de Senghor, à Dakar, Abidjan et Lomé. Création de la Société nationale du cinéma (SNC) au Sénégal. Les sociétés de distribution SECMA et COMACICO sont nationalisées au Sénégal.
1973	Publication de *Lettres d'hivernage* avec des illustrations de Marc Chagall. Publication de la monographie de Sylvia Washington Bâ. Senghor reçoit le titre de docteur *honoris causa* à Oxford.	Publication de *Xala* chez Présence Africaine. Réalisation du court métrage *L'Afrique aux Olympiades*. Sembène épouse Carrie Moore à Yoff.	Sortie de *Touki Bouki* (*Le Voyage de la hyène*) de Djibril Diop Mambéty.
1974	Réédition des *Poèmes*. Senghor reçoit le prix Guillaume-Apollinaire. Il proclame une amnistie pour tous les prisonniers politiques. Création de la Fondation Senghor.		Création de la Communauté économique des États de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO).
1975	Senghor promulgue le décret n° 75-1026 relatif à l'orthographe et à la séparation des mots en wolof : ce décret interdit notamment la gémination. Premier numéro d'*Éthiopiques : revue socialiste de culture négro-*	Sortie en URSS et aux USA du long métrage *Xala*. En mars, Sembène prononce la conférence « L'Homme est culture » à l'Université de l'Indiana.	Fin de la guerre du Viêt Nam. Indépendances : Angola, Cap-Vert, Comores, Mozambique. Fondation de la maison d'édition L'Harmattan. Sortie de *Chronique des années de braise* de Mohamed Lakhdar-Hamina (Palme d'or) et de *Kaddu Beykat* de la

	africaine, publié par la Fondation Senghor.		réalisatrice sénégalaise Safi Faye.
1976	Parution de l'ouvrage de Geneviève Lebaud sur la poésie du Royaume d'enfance (NEA).	*Xala* remporte des prix aux festivals de Karlovy-Vary (Tchécoslovaquie) et de Figueira (Portugal).	Tripartisme au Sénégal. Légalisation du PAI. Publication des *Œuvres complètes* de Césaire.
1977	Publication du troisième volume des *Liberté*, « Négritude et Civilisation de l'Universel ». Senghor reçoit le prix Pierre-de-Monaco.	Sembène est membre du jury de la Berlinale. Sortie du long métrage historique *Ceddo*, qui porte un regard critique sur l'affirmation de l'islam en Afrique de l'Ouest. Sortie en France d'*Emitaï*.	Cheikh Anta Diop fonde le Rassemblement national démocratique (RND). Deuxième édition du Fesman à Lagos : FESTAC 77.
1978	Réélection de Senghor : à l'opposition, Abdoulaye Wade. Publication d'*Élégies majeures*. Exposition Senghor à la BnF. Senghor reçoit le prix Cino-del-Duca. Parution de l'ouvrage de Daniel Garrot sur Senghor critique littéraire (NEA).		
1979	Parution de l'ouvrage de Renée Tillot sur le rythme de Senghor (NEA).	*Ceddo* est interdit au Sénégal jusqu'en 1984 en vertu du décret sur l'orthographe wolof. Sembène est président du jury au Festival international du film d'Inde. Il reçoit le prix d'honneur pour l'ensemble de son œuvre au Festival international du film de Moscou.	Création de la collection « Encres noires » chez L'Harmattan. Publication de *La Grève des bàttu* d'Aminata Sow Fall, de *Une si longue lettre* de Mariama Bâ et de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi.
1980	Publication de *La Poésie de l'action*, entretien avec Mohamed Aziza. Senghor quitte ses fonctions de président de la République le 31 décembre.		Publication de *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi.
1981	Mort de Philippe-Maguilen Senghor dans un accident de la route. Senghor est reçu à l'Académie des sciences d'outre-mer.	Publication du *Dernier de l'Empire* chez L'Harmattan. Le Festival des trois continents (Nantes) rend hommage à Sembène.	Abdou Diouf est élu président de la République. Publication de *Le Temps de Tamango* suivi de *Thiaroye, terre rouge* de Boubacar Boris Diop, avec une préface de Mongo Beti.
1982			Création de la Confédération de Sénégambie. Le Mouvement des forces

			démocratiques de Casamance (MFDC) devient un parti indépendantiste. Sortie de *Le Vent* (*Finyè*) de Souleymane Cissé.
1983	Senghor est élu à l'Académie française. Publication du quatrième volume des *Liberté*, « Socialisme et planification ».	Sembène est membre du jury de la Mostra de Venise.	Début des conflits en Casamance.
1984	Senghor est reçu à l'Académie : le discours de réception est prononcé par Edgard Faure. Réédition des *Poèmes*. Mort accidentelle de son deuxième fils.	Raymond Hermantier met en scène *Les Bouts de bois de Dieu* au Théâtre national Daniel Sorano de Dakar.	
1986	Senghor se prononce sur « La Normandité » à l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Rouen.		Premier Sommet de la francophonie à Versailles. Décès de Cheikh Anta Diop. Wole Soyinka est le premier écrivain africain à remporter le prix Nobel de littérature.
1987	Les quatre premiers recueils de Senghor sont au programme de l'agrégation de Lettres.	Publication de *Niiwam* suivi de *Taw* chez Présence Africaine.	Assassinat de Thomas Sankara. Sortie de *Yeelen* (*La Lumière*) de Souleymane Cissé.
1988	Publication de *Ce que je crois : Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel* chez Grasset. Numéros spéciaux de la *Revue d'histoire littéraire de la France* et de la revue *SUD* consacrés à Senghor.	Sembène réalise avec Thierno Faty Sow le long métrage historique *Camp de Thiaroye* : le film remporte le prix spécial du jury à la Mostra de Venise.	Abdou Diouf est reconduit dans ses fonctions : contestations de l'opposition, émeutes et proclamation de l'état d'urgence. Publication de *The Invention of Africa* de Valentin-Yves Mudimbe. Sortie de *Tabataba* de Raymond Rajaonarivelo et de *Bal Poussière* d'Henri Duparc, qui marque le début de la comédie à l'africaine.
1989		*Camp de Thiaroye* remporte le prix de l'Institut des Peuples noirs au FESPACO. Clarence Thomas Delgado, assistant de Sembène, réalise une adaptation de la nouvelle *Niiwam*.	Chute du mur de Berlin. Conflit sénégalo-mauritanien. 3e Sommet de la francophonie à Dakar. Dissolution de la Confédération de Sénégambie. Création de la Cinémathèque africaine à Ouagadougou. Sortie de *Yaaba* d'Idrissa Ouedraogo.

1990	Édition de la *Poésie complète*. Inauguration de l'Université Senghor à Alexandrie. Parution de la première biographie de Janet Vaillant.		Première édition de la Biennale de Dakar (Dak'Art) consacrée à la littérature. Publication d'*Éloge de la créolité* de Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Sortie de *Tilaï* d'Idrissa Ouedraogo.
1991			Première guerre du Golfe : le Sénégal envoie des troupes. 6e Sommet de l'Organisation de la conférence islamique (OCI) à Dakar.
1992		Sortie de *Guelwaar* : Sembène reçoit la médaille d'or du président du Sénat à la Mostra de Venise. Il est président du jury des Journées Cinématographiques de Carthage. Le National Black Arts Festival d'Atlanta organise une rétrospective sur son œuvre.	*Texaco* de Patrick Chamoiseau remporte le prix Goncourt. Sortie de *Hyènes* de Djibril Diop Mambéty.
1993	Publication du cinquième volume des *Liberté*, « Le dialogue des cultures ».	Sembène reçoit le Grand prix du Président de la République du Sénégal pour les Lettres. D'après *Le Soleil*, on compterait déjà plus de 300 thèses et mémoires consacrés à son œuvre. Il continue de préparer le tournage du film sur Samory Touré.	Réélection d'Abdou Diouf. Toni Morrison remporte le prix Nobel de littérature, Nelson Mandela le prix Nobel de la paix. Sortie de *Rue Princesse* d'Henri Duparc sur la contraception.
1994		Manthia Diawara et Ngugi wa Thiong'o réalisent le documentaire *Sembène : the making of african cinema*.	Génocide des Tutsis au Rwanda. Nelson Mandela devient le premier président noir d'Afrique du Sud. Création de l'Union économique et monétaire ouest-africaine (UEMOA). Sortie de *Le Ballon d'or* de Cheik Doukouré.
1995	Senghor inaugure un espace culturel en son nom à Verson.	Sembène contribue à l'ouvrage collectif du FEPACI *L'Afrique et le centenaire du cinéma* (Présence Africaine).	Dani Kouyaté réalise *Keïta ! L'héritage du griot* sur l'épopée de Soundjata.
1996	Numéro spécial de *Présence Africaine* consacré à Senghor : Sembène lui rend aussi hommage.	Publication de *Guelwaar* : c'est la seule fois que Sembène écrit un roman en adaptant l'un de ses films.	

1997	Numéro hommage de l'UNESCO : *Présence Senghor, 90 écrits en hommage aux 90 ans du poète-président*.		Fondation de la revue *Africultures*.
1998	*Éthiopiques* est au programme du bac de français.	*Camp de Thiaroye* est projeté pour la première fois en France au Cinéma des Cinéastes.	Publication de *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou et d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma. Sortie de *La Vie sur terre* d'Abderrahmane Sissako.
1999		Réalisation du court métrage *Héroïsme au quotidien*. Il s'agit également du titre d'une trilogie qui comprend *Faat Kiné* et *Moolaadé*, mais qui restera inachevée : le troisième volet devait avoir pour titre *La Confrérie des rats*.	Le Sénégal interdit les mutilations génitales féminines après le Burkina Faso et le Centrafrique en 1996, la Tanzanie et le Togo en 1998. Ken Bugul remporte le Grand prix littéraire d'Afrique noire pour son roman *Riwan ou le Chemin de Sable*.
2000	Organisation du colloque *Léopold Sédar Senghor : africanité, universalité* à l'Université Paris 13.	Sortie du long métrage *Faat Kiné*. Parution de la monographie de David Murphy, *Sembène : Imagining Alternatives in Film and Fiction*.	Abdoulaye Wade est élu président de la République. Création de la collection « Continents noirs » chez Gallimard. Publication de *Murambi : le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop. L'auteur remporte le Grand prix littéraire d'Afrique noire pour l'ensemble de son œuvre. Ahmadou Kourouma remporte le prix Renaudot pour son roman *Allah n'est pas obligé*.
2001	Senghor meurt à Verson, les obsèques nationales se tiennent à Dakar. Le stade de Dakar est rebaptisé en son nom.	Hommage à Sembène pour *Faat Kiné* au FESPACO.	Attentats du 11 septembre et début de la guerre d'Afghanistan.
2002	Colloque au Sénat consacré à Senghor, qui donnera lieu au livre *Senghor en son éternité*. Numéros spéciaux des revues en hommage à Senghor : *Éthiopiques*, *Présence Africaine* et *Research in African Literatures*. Création du réseau des chaires Senghor de la Francophonie.	Sembène a déjà réalisé *Moolaadé*, son film sur l'excision, et le présente au FESPACO.	Création de l'Union africaine (UA). Formation de Boko Haram au Nigéria. Création de la collection « Mondes noirs » chez Hatier. Création du Fonds de promotion de l'industrie cinématographique et audiovisuelle (FOPICA). Au Sénégal, naufrage du ferry *Joola*.

2003	Colloque *Léopold Sédar Senghor* à l'Institut universitaire de France (Paris). Nimrod publie *Tombeau de Senghor* suivi de *Léopold Sédar Senghor chantre de l'Afrique heureuse*.	La Médiathèque des trois mondes produit la *Collection Sembène Ousmane*, qui rassemble et présente son œuvre cinématographique.	Début de la seconde guerre du Golfe et de la guerre du Sahel. Publication du *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et de *Doomi Golo* de Boubacar Boris Diop (en wolof). Coetzee reçoit le prix Nobel.
2004		Sortie officielle de *Moolaadé* : sélectionné dans de nombreux festivals, il remporte le prix « Un certain regard » à Cannes, mais il est récompensé aussi à Marrakech, à Los Angeles et à Ouagadougou. Sembène intervient lors du Festival international des films de quartier à Dakar.	Accords de paix en Casamance.
2005		Sembène reçoit le Carrosse d'or de la Quinzaine des réalisateurs lors du Festival de Cannes : à cette occasion, il tient une leçon de cinéma. En juin, il reçoit un prix au British Film Institute. Le Festival de La Rochelle rend hommage à Sembène.	Jean-Pierre Bekolo réalise la comédie horrifique *Les Saignantes*.
2006	Colloques *Léopold Sédar Senghor : la pensée et l'action politique* à l'Assemblée nationale, *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique* à Liège et *Senghor et sa postérité littéraire* à Metz. Numéro spécial de la revue *Nouvelles Études Francophone* consacré à Senghor, dirigé par Alain Mabanckou. Rédition de la monographie de Guibert, avec des ajouts de Nimrod. Publication de *Léopold Sédar Senghor : le maître de langue* de Daniel Delas. Inauguration de la passerelle Senghor à Paris et de la place Senghor à Montréal, sur le campus de l'UdeM.	Pour la première fois, le ministre de la Culture du Sénégal élève cinq personnalités au rang de « Trésor humain vivant » : Sembène en fait partie. L'ambassadeur de France à Dakar remet la Légion d'honneur à Sembène.	*Mémoires du porc-épic* d'Alain Mabanckou remporte le prix Renaudot ; *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano remporte le prix Goncourt des lycéens. Lancement à Dakar du réseau régional pour l'éducation des filles en Afrique de l'Ouest et du Centre (UNGEI).
2007	Publication de la *Poésie complète*, qui inaugure la collection « Planète libre » chez CNRS Éditions.	Décès d'Ousmane Sembène le 9 juin. Publication de la biographie de Samba Gadjigo, *Sembène*	Réélection d'Abdoulaye Wade. En novembre, émeutes à Dakar. Parution dans *Le Monde des*

	Publication de *Léopold Sédar Senghor, l'art africain comme philosophie* de Souleymane Bachir Diagne.	*Ousmane : une conscience africaine*. La Fondation Ecobank crée le prix spécial Sembène-Ousmane au FESPACO. La Mostra de Venise consacre une section spéciale à la mémoire de Sembène.	*livres* du manifeste « Pour une littérature-monde en français ». Nicolas Sarkozy prononce le très contesté « Discours de Dakar ». Sortie d'*Ezra* de Newton Aduaka.
2008		En juin, le Sénégal rend un hommage national à Sembène sur la Place du Souvenir africain (Dakar), en présence du président Wade. Hommages à Sembène aux festivals de Carthage et de Milan ; la Cinémathèque française lui consacre une rétrospective. La revue *Présence Francophone* consacre son 71e numéro à « Ousmane Sembène, cinéaste » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.). Annett Busch et Max Annas éditent l'ouvrage *Ousmane Sembène : Interviews*. Christine Delorme réalise le documentaire *Ousmane Sembène tout à la fois*. Fatma-Zohra Zamoum réalise le documentaire *Le Docker noir, Sembène Ousmane*.	Barack Obama est élu président des États-Unis. 11e Sommet de l'Organisation de la conférence islamique à Dakar. Tierno Monénembo remporte le prix Renaudot pour son roman *Le Roi de Kahel*.
2009		La Fondation Ecobank finance l'érection d'une statue grandeur nature de Sembène sur la Place des Cinéastes à Ouagadougou. Le FESPACO rend hommage à Sembène. La revue *Africultures* consacre son 76e numéro à « Sembène Ousmane (1923-2007) » (Thierno Ibrahima Dia et Olivier Barlet, dir.).	Barack Obama reçoit le prix Nobel de la paix. Marie N'Diaye remporte le prix Goncourt pour son roman *Trois femmes puissantes*.
2010		Parution de l'ouvrage collectif *Un viatique pour l'éternité : hommage à Ousmane Sembène*, dirigé par Samba Gadjigo et Sada Niang (Papyrus Afrique). La revue *Études littéraires africaines* consacre son 30e numéro à Sembène (Phyllis Taoua, dir.).	
2013	Inauguration de l'esplanade Senghor à Caen.		Début de la crise migratoire en Europe. Naissance aux États-

			Unis du mouvement politique *Black Lives Matter*. Première édition, à Dakar, des Trophées Francophones du Cinéma. Le FESPACO récompense *La Pirogue* (2012) de Moussa Touré et *Aujourd'hui* d'Alain Gomis.
2014	Publication chez Présence Africaine d'*Éducation et culture*, rassemblant des articles inédits de Senghor. La maison de Senghor à Dakar devient un musée.		Le Sénégal contient l'épidémie d'ébola. 15e Sommet de la francophonie à Dakar.
2015		Samba Gadjigo et Jason Silverman réalisent le documentaire *Sembène !*, qui est projeté à Cannes, à Venise et au Festival de Sundance. Parution de l'ouvrage collectif *Ousmane Sembène and the Politics of Culture*, dirigé par Lifongo Vetinde et Amadou T. Fofana.	Accord pour la paix et la réconciliation au Mali, dit « Accord d'Alger ». Formation de l'État islamique dans le Grand Sahara. Boko Haram devient l'État islamique en Afrique de l'Ouest. Après avoir remporté deux prix à Cannes en 2014, et sept César, le film *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako est nommé à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.
2017		Organisation à Dakar du colloque international « L'œuvre de Sembène Ousmane au cœur de l'actualité ». Galle Ceddo Projects et le Cinéma Numérique Ambulant (CNA) lancent le projet « Sembène à travers l'Afrique ». Parution de la monographie de Mag Maguette Diop *Cinéma sénégalais : Sembène Ousmane, le précurseur et son legs*.	Le film *Félicité* d'Alain Gomis remporte l'Ours d'argent à Berlin.
2018		La Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington acquiert le fonds Ousmane Sembène. Inauguration à Dakar du Complexe cinématographique Ousmane Sembène. Le Festival international de cinéma d'auteur de Rabat rend hommage à Sembène.	David Diop remporte le prix Goncourt des lycéens pour son roman *Frère d'âme*.
2019	Mort de Colette Senghor à	Organisation à l'UCAD du	Macky Sall est réélu président

	Verson.	colloque international « Sembène Ousmane, artiste-militant ». Parution de la monographie de Valérie Berty, *Sembène Ousmane (1923-2007), un homme debout* (Présence Africaine).	de la République. *Atlantique* de Mati Diop remporte le Grand prix du jury au Festival de Cannes.
2021	Parution de la biographie de Jean-Pierre Langellier.	L'Institut des Afriques et l'Union des Travailleurs Sénégalais en France organisent un hommage à Sembène à Bordeaux.	Mohamed Mbougar Sarr remporte le prix Goncourt pour *La plus secrète mémoire des hommes*. Abdulrazak Gurnah reçoit le prix Nobel.

Nous renvoyons également d'autres chronologies déjà existantes :

Sur Léopold Sédar Senghor : Pierre Brunel, « Chronologie », dans Léopold Sédar Senghor, *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 937-958 ; Jean-Pierre Langellier, « Chronologie », *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Perrin, 2021, p. 417-425.

Sur Ousmane Sembène : Samba Gadjigo, « Chronologie », *Ousmane Sembène : une conscience africaine*, préf. d'Amadou Mahtar Mbow, Paris, Éditions Homnisphères, coll. « Latitudes noires », 2007, p. 238-248.

Sur la littérature africaine francophone : Marie Durand et Sarah Frioux-Saglas, « Chronologie », *Gradhiva*, n° 10, « Les conditions noires : une généalogie des discours » (Sarah Frioux-Saglas, dir.), 2009, p. 224-239.

Sur l'histoire de l'édition en Afrique francophone : Luc Pinhas, « L'édition en Afrique francophone : un essor contrarié », *Afrique contemporaine*, n° 241, « L'Afrique dans la littérature, un continent en son miroir », 2021, p. 120-121.

Sur l'histoire du cinéma africain : Olivier Barlet et Claude Forest, « Dossier 1 : Key Dates in the History of Cinema », *Black Camera*, Vol. 12, n° 2, « African cinema : manifesto and practice for cultural decolonization (Part II) », 2021, p. 406-447.

III. Index des noms

ABRAHAM Pierre, 364
ACHEBE Chinua, 95, 96, 416, 546
ACHILLE Louis Thomas, 135
ADIAFFI Jean-Marie, 527, 553
ADORNO Theodor W., 303, 366, 367, 370, 376
ADOTEVI Stanislas S., 68, 162, 173, 184, 202
AHIDJO Ahmadou, 88
ALAIN, 147
ALEXANDRE Didier, 232
ALIGHIERI Dante, 94, 398, 526
ALLOUACHE Ferroudja, 26, 138, 144, 146, 156, 157, 167, 172
ALTHUSSER Louis, 25
AMOSSY Ruth, 16, 24, 25, 28, 196, 282, 303, 327, 331, 333, 432, 468
ANGENOT Marc, 30, 121, 122, 367, 420
APOLLINAIRE Guillaume, 229, 275, 308, 377, 552
AQUIEN Michèle, 228, 231, 258, 259, 270, 275, 286, 294, 313, 353
ARAGON Louis, 43, 44, 75, 79, 169, 186, 362, 368, 373
ARBOUSSIER Gabriel (d'), 43, 137, 167, 183
ARON Paul, 122, 343
ATTULY Lionel, 139
AUDEN Wystan Hugh, 54
AUSTIN John L., 318, 477
AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 29, 493, 494
AZIZA Mohamed, 130, 131, 235, 236, 553
BÂ Amadou Hampâté, 113, 447
BÂ Mariama, 87, 414, 424, 527, 528, 553
BADIAN Seydou, 512
BADIOU Alain, 187, 545
BAKHTINE Mikhaïl, 29, 81, 369, 370, 376, 388
BALZAC Honoré (de), 73, 75, 298, 401, 404
BARBER Karin, 360
BASSOLÉ OUÉDRAOGO Angèle, 414
BATAILLE Georges, 132
BAUDELAIRE Charles, 73, 74, 186, 231, 232, 279, 288, 289, 291, 305, 324, 343, 376, 377, 388, 539
BAYE-SALZMANN Pierre, 173
BÉART Charles, 512
BEAUVOIR Simone (de), 92, 186
BÉLANCE René, 243
BEN JELLOUN Tahar, 114, 496, 550
BENGA Ndiouga, 511, 512
BENVENISTE Émile, 24, 274, 352, 463
BÉRANGER Pierre-Jean (de), 281
BERGSON Henri, 147, 235
BERTHE Jamie, 60
BERTY Valérie, 60, 418, 426, 479, 481, 495, 502, 562
BETI Mongo, 17, 29, 41, 50, 78, 82, 179, 374, 375, 415, 459, 470, 471, 472, 544, 553
BIRON Michel, 22, 368, 369, 376
BLANCHOT Maurice, 132
BOKIBA André-Patient, 212, 213, 214
BOND Horace Mann, 179
BONNEFOY Yves, 95, 398, 406
BORDAS Éric, 28, 147
BORGES Jorge Luis, 54, 328, 442
BOSCHETTI Anna, 132, 177

BOSQUET Alain, 192
BOURDIEU Pierre, 14, 18, 21, 22, 24, 65, 74, 117, 132, 133, 177, 366, 450, 468
BOURREL Jean-René, 252, 264, 273, 321, 324, 340, 347
BRETON André, 158, 160, 165, 175, 185, 186, 283, 313, 314, 542
BRIÈRE Jean-F., 243
BRIOLET Daniel, 288
BROOK Peter, 511, 514
BROOKE Rupert, 191
BUFFARD-MORET Brigitte, 244, 281, 397
BUSH Ruth, 26, 70, 71, 138, 139, 145, 146, 148, 247, 458, 470, 471, 511
CAILLOIS Roger, 211
CALVINO Italo, 443
CAMPBELL Roy, 191
CAMUS Albert, 36, 83, 84, 85, 116, 132, 150, 323, 449, 461, 462, 530, 546
CAPASSO Aldo, 191
CARNÉ Marcel, 500
CARTER Jimmy, 130
CASANOVA Pascale, 50, 66, 96, 97, 99, 114, 144, 145
CAVALCANTI Guido, 267
CELAN Paul, 366
CENDRARS Blaise, 145, 149, 163, 229
CERTON Salomon, 250
CERVANTES Miguel (de), 94, 526
CERVONI Albert, 59, 60, 62, 504, 548
CÉSAIRE Aimé, 17, 18, 29, 44, 54, 67, 68, 70, 71, 75, 77, 126, 135, 139, 141, 148, 149, 150, 155, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 180, 182, 184, 185, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 204, 214, 215, 217, 218, 228, 234, 238, 243, 288, 289, 290, 291, 310, 314, 336, 337, 338, 341, 350, 372, 373, 414, 477, 512, 529, 539, 541, 542, 543, 545, 548, 549, 550, 552
CHABANEIX Philippe, 160, 161, 187
CHATEAUBRIAND François-René, 281, 471
CIMABUE, 531
CLANCIER Georges-Emmanuel, 185, 186
CLARK John Pepper, 54
CLAUDEL Paul, 143, 159, 187, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 241, 242, 243, 244, 258, 275, 288, 289, 290, 291, 294, 336
CLOQUET Ghslain, 62, 119, 544
COHEN Jean, 355, 356
COLLEYN Jean-Paul, 60
COMA Éléonore, 233
COMBE Dominique, 26, 149, 164, 167, 174, 185, 301, 302, 350, 376, 377, 389, 390, 397, 398, 406, 409, 476
COMPAGNON Antoine, 94, 95, 141
CONDÉ Maryse, 335, 415
CONTAT Michel, 207, 208
CORNEILLE Pierre, 141, 147, 187, 336
CORTÁZAR Julio, 443
COULIBALY Nanourougo, 331
CROCE Benedetto, 54, 300
CURTIUS Anny Dominique, 478, 482
DADIÉ Bernard B., 19, 46, 108, 179, 529, 546, 548
DAMAS Léon-Gontran, 19, 44, 71, 126, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 148, 153, 154, 155, 157, 158, 175, 183, 185, 234, 243, 314, 372, 378, 384, 529, 540, 542, 544, 549
DAUNAIS Isabelle, 437
DEBAENE Vincent, 141, 144, 145
DEBOLSON Dim, 144
DEBRAY Régis, 503
DELAFOSSE Maurice, 142, 144, 163, 441
DELAS Daniel, 11, 28, 110, 130, 133, 135, 163, 167, 168, 169, 170, 174, 215, 279, 280, 281, 298, 299, 559
DELAVIGNETTE Maurice, 137, 142, 541
DELORMAS Pascale, 32, 82, 451, 470, 476, 477
DEMBA Daou, 389, 390
DENIS Benoît, 36, 206, 207, 208, 360
DENIS Delphine, 321

DEPESTRE René, 44, 179, 362, 373
DESNOS Robert, 314, 540
DESSONS Gérard, 241, 244, 264, 269, 275, 276, 278, 295, 313, 314, 315
DIA Mamadou, 202, 203, 545, 546, 547
DIAGNE Blaise, 17, 528, 538, 539, 540
DIAGNE Pathé, 19, 474, 550
DIAGNE Souleymane Bachir, 136, 156, 167, 168, 170, 173, 277, 278, 279, 316, 474, 559
DIAKHATÉ Lamine, 83, 211, 372, 469, 470, 472
DIOME Fatou, 36, 558
DIOP Alioune, 19, 42, 43, 44, 45, 46, 113, 126, 179, 190, 195, 197, 200, 211, 234, 374, 375, 470, 541, 542
DIOP Birago, 19, 46, 50, 51, 56, 57, 71, 78, 98, 99, 108, 112, 113, 114, 138, 139, 153, 154, 155, 157, 183, 185, 189, 190, 211, 213, 243, 376, 389, 424, 505, 512, 513, 515, 519, 529, 542, 546, 547, 549
DIOP Boubacar Boris, 494, 510, 553, 557, 558
DIOP Cheikh Anta, 17, 50, 99, 379, 474, 506, 528, 544, 548, 552, 554
DIOP David, 49, 50, 51, 53, 157, 158, 159, 160, 165, 167, 175, 185, 243, 372, 378, 384, 407, 434, 529, 545, 562
DIOP Mahjemout, 45
DIOP Mbissine Thérèse, 502
DIOP Papa Samba, 318, 331
DIOUF Mbaye, 27, 301, 304, 305, 311, 323, 414, 428, 429, 441, 493, 550, 553, 554, 556
DOMINICY Marc, 310, 312
DOUGLASS Frederick, 163
DU BOIS William Edward B., 45, 545
DUBOIS Jacques, 23, 465
DUCOURNAU Claire, 20, 21, 22, 26, 70, 71, 177, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 220, 373, 375, 454, 458, 472, 511, 526
DUGAS Guy, 191, 192, 193, 197
DÜRRENMATT Jacques, 28, 80, 255, 259, 260, 261, 271, 276, 305, 315, 351, 353, 356, 382, 392, 400, 444, 445, 464, 471, 475, 476, 483, 491
ÉBOUÉ Félix, 148, 325
ÉBOUÉ Ginette, 148, 325, 542, 544
EISENHOWER Dwight D., 41
ÉLUARD Paul, 169, 190, 243, 368
EMMANUEL Pierre, 55, 56
ENGELS Friedrich, 387
ÉSOPE, 311
FALL Kiné Kiràma, 414
FALL Kocc Barma, 389, 390, 391, 392, 418, 507
FALL Malick, 227
FALL Marouba, 512, 513, 514, 515, 520
FANON Frantz, 26, 44, 137, 167, 168, 183, 350, 544, 547
FARGUE Paul-Léon, 275, 294
FATY El Hadji Abdou Aziz, 15, 474
FEIGELTON Raph, 469
FLAMAND Paul, 138, 144, 247
FLAUBERT Gustave, 73, 74, 104, 133, 423, 424, 427, 471
FO Dario, 511
FONKOUA Romuald, 26, 27, 149, 343, 374, 375, 431, 433, 452, 453, 455, 459
FONTAINE William, 179
FONTENELLE Bernard Le Bouyer, 73
FOUCAULT Michel, 23, 156, 503
FRANKLIN Albert, 166, 167, 173, 184
FROBENIUS Leo, 142, 145, 153, 154, 172, 173, 540
GADJIGO Samba, 27, 51, 78, 86, 107, 362, 377, 433, 452, 454, 460, 481, 502, 559, 560, 561, 563
GANDA Oumarou, 499
GARCÍA LORCA Federico, 191
GARNIER Xavier, 173, 221, 222, 226, 311, 317, 323, 324, 331, 413, 447, 494, 522
GARROT Daniel, 213, 552
GAULLE Charles (de), 12, 130, 545
GAUTIER Théophile, 74, 104, 256, 401

GAUVIN Lise, 22, 336, 436, 466, 478, 489, 491, 492, 493
GENETTE Gérard, 14, 15, 23, 31, 32, 39, 63, 72, 73, 74, 75, 79, 89, 91, 92, 94, 100, 103, 104, 107, 108, 111, 113, 134, 181, 207, 213, 216, 225, 300, 359, 365, 405, 409, 436, 440, 441, 442, 443, 487, 491
GIDE André, 137, 144, 147, 487
GIGUET Frédéric, 339, 340
GIOTTO, 13, 187
GLEIZE Jean-Marie, 301
GLISSANT Édouard, 204, 546
GOBINEAU Arthur (de), 175, 176
GOLDMANN Lucien, 25
GOURMONT Remy (de), 231
GRAEVSKAJA Olga, 364, 365, 373, 389
GRAHAM Sean, 58
GRASS Günter, 366
GRATIAN Gilbert, 243
GROSJEAN Jean, 187, 241
GUÈYE Lamine, 18, 43, 541, 542, 543
GUIBERT Armand, 98, 185, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 225, 227, 249, 250, 547, 559
GUILLOUX Louis, 79
GYSSELS Kathleen, 16, 167, 172
HADRIEN, 92, 130
HAMBURGER Käte, 300
HARRISON Hubert, 163
HAZOUMÉ Paul, 144
HEINIGER Sébastien, 222, 304, 332, 343
HELL Henri, 184, 185, 186
HERMANTIER Raymond, 508, 554
HIDDLESTON Jane, 38, 145, 210, 226, 412
HITCHCOCK Alfred, 13
HOLLANDE François, 283
HOWLETT Marc-Vincent, 374, 375
HUBERT Colette, 11, 227, 237, 325, 326, 545, 562
HUGO Victor, 94, 187, 256, 280, 301, 336, 351, 352, 360, 423, 526
HUSSEIN Taha, 362
IDT Geneviève, 214, 216
JACOB Max, 243, 313, 388
JASPERS Karl, 54
JAURÈS Jean, 94, 388
JENNY Laurent, 523
JOACHIM Paulin, 13, 16, 63, 64, 69, 70, 71, 104, 215, 478
JOUANNY Robert, 181, 228, 237, 239, 280, 283, 286, 306, 331, 340, 344
JOUVE Pierre-Jean, 184, 398, 406, 409
JUIN Hubert, 187
JULIEN Charles-André, 148, 150, 160
KAHN Gustave, 254, 278, 297
KANE Cheikh Hamidou, 71, 478, 528, 529, 547, 549
KANE Mohamadou, 190, 363, 422, 446, 469, 479
KAUFFMANN Vincent, 320
KEÏTA Awa, 414
KESTELOOT Lilyan, 165, 188, 190, 191, 192, 340, 468, 548
KEYSERLING Hermann (Von), 175, 176
KHROUCHTCHEV Nikita, 41, 42
KOESTLER Arthur, 54
KOUROUMA Ahmadou, 21, 478, 527, 550, 557
LA FONTAINE Jean (de), 311, 396, 398
LA ROCHEFOUCAULD François (de), 499
LAFERRIÈRE Dany, 451, 453
LAHNER Émile, 227
LALEAU Léon, 243
LAMARTINE Alphonse (de), 298
LAMBERT Fernando, 26, 82, 187, 201, 213, 235, 302, 324, 325, 330, 350, 451, 494, 515
LAMMING George, 179
LAUTRÉAMONT, 187, 336, 356
LAYE Camara, 19, 46, 50, 82, 83, 179, 183, 211, 374, 415, 452, 528, 529, 544
LE BRETON André, 212
LEBAUD Geneviève, 316, 552

LÉGER Jean-Marc, 125, 126
LÉOPOLD II, 407
LÉRO Étienne, 157, 243
LEUSSE Hubert (de), 188
LÉVY-BRUHL Lucien, 172
LOCKE Alain, 163
LOPES Henri, 17, 212, 527, 528, 550
LUKÁCS Georg, 25
LUMUMBA Patrice, 204, 214, 363, 480, 547, 549
MABANA Kahiudi Claver, 124, 125
MABANCKOU Alain, 36, 176, 527, 557, 559
MACÉ Marielle, 147, 270
MAINGUENEAU Dominique, 16, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 81, 93, 98, 128, 154, 188, 189, 190, 196, 198, 200, 217, 223, 224, 282, 303, 320, 321, 322, 329, 338, 342, 365, 411, 422, 423, 427, 429, 430, 451, 452, 470, 471, 475, 476, 477, 483, 487
MALELA Buata B., 26, 27, 129, 134, 157, 178
MALLARMÉ Stéphane, 229, 231, 300, 367, 376, 388
MALRAUX André, 79, 126, 456, 495, 508, 549
MANGEON Anthony, 138, 163, 432, 528
MARAN René, 76, 77, 78, 126, 135, 137, 139, 141, 163, 371, 414, 538, 540
MARC-AURÈLE, 195
MARCEL Jean-Marie, 12
MARITAIN Jacques, 54, 144
MARKER Chris, 62, 119, 544
MARTENS David, 190, 191, 192, 196, 198, 200, 329
MARX Karl, 45, 92, 203, 367, 376, 387
MARX William, 366, 367
MATIP Benjamin, 46, 50, 375, 415, 433, 434
MAUGÉE Aristide, 135
MAUNICK Édouard, 55, 56
MAZALEYRAT Jean, 256, 260, 264, 361
MBEMBE Achille, 142
MCKAY Claude, 78, 163, 539
MCLUHAN Marshall, 483
MÉDICIS Laurent (de), 130
MEIZOZ Jérôme, 16, 22, 24, 122
MÉRIMÉE Prosper, 471
MERLEAU-PONTY Maurice, 132
MESCHONNIC Henri, 276, 279, 353
MIANO Léonora, 36, 559
MILNER Jean-Claude, 355
MITTERAND Henri, 214, 400
MITTERRAND François, 130
MODIANO Patrick, 477
MOFOLO Thomas, 331
MOLIÈRE, 182, 187
MOLLET Guy, 43
MONGO-MBOUSSA Boniface, 83, 495
MONNERVILLE Gaston, 148
MONTE Michèle, 255, 299, 302, 303, 304, 307, 310, 319, 328, 343
MORIER Henri, 253, 260
MOURALIS Bernard, 26, 102, 430, 431, 528
MUDIMBE Valentin-Yves, 36, 131, 203, 211, 554
MURNAU Frédérich W., 484
MURPHY David, 22, 78, 105, 106, 108, 128, 408, 409, 414, 415, 418, 419, 421, 433, 557
NARDAL Andrée, 414
NARDAL Jane, 414
NARDAL Paulette, 76, 135, 414
NDAO Cheikh Aliou, 494, 508, 510, 512, 514
NDIAYE Christiane, 110, 111, 371, 398, 436
NDIAYE Marône, 186, 193, 237
NDIAYE Serigne, 514
NDONG Louis, 457, 458, 473, 494, 495
NEOGY Rajat, 54, 55, 56
NÉRON, 130
NERUDA Pablo, 131, 362

NEVEU Franck, 308, 309
NGANDU NKASHAMA Pius, 277, 278, 280
NIANE Djibril Tamsir, 86, 88, 547
NIANG DIALLO Nafissatou, 414
NIANG Lamine, 83, 211
NIANG Sada, 27, 78, 107, 377, 414, 433, 467, 476, 478, 481, 482, 490, 493, 502, 559, 560
NIGER Paul, 157, 243
NODIER Charles, 92, 104
NOVO Salvador, 191
NZABATSINDA Anthère, 436, 481
ORTOVA Jarmila, 413, 415, 416, 420
OTTO Rudolf, 233
OUOLOGUEM Yambo, 68, 527, 550
OYONO Ferdinand, 29, 50, 71, 78, 179, 375, 415, 528, 545
PAGEARD Robert, 41, 469, 472
PAGNOL Marcel, 500
PARÉ Joseph, 478, 482, 483
PASOLINI Pier Paolo, 13
PATRI Aimé, 159, 160, 234
PAULHAN Jean, 147, 232, 313
PÉGUY Charles P., 147, 187, 228, 232, 234, 235, 238, 241, 242, 243, 336
PEPPER Herbert, 54, 124, 189
PEREC Georges, 92
PERRIN Laurent, 80, 302, 452
PESSOA Fernando, 191
PÉTRONE, 398
PFAFF Françoise, 421
PHÈDRE, 311
PICASSO Pablo, 76, 77, 179, 541
PICON Gaëtan, 187
PINDARE, 236, 237
PLATON, 235, 274
PRÉVERT Jacques, 184, 500
PROUST Marcel, 147, 437, 473
QUÉNUM Maximilien, 141
RABATÉ Dominique, 215, 302, 303, 309
RABATEL Alain, 98, 217, 436
RABELAIS François, 94, 489, 526
RABÉMANANJARA Jacques, 150, 151, 243
RACINE Jean, 141, 147
RAKOTO RATSIMAMANGA Albert, 150, 151
RANAIVO Flavien, 243
RAULT Julien, 445
REGGIANI Christelle, 378, 443
RESNAIS Alain, 62, 119, 497, 544
REUTER Yves, 23, 204, 205
RICARD Alain, 515, 517
RIESZ János, 374, 431, 468, 527
RIMBAUD Arthur, 187, 231, 279, 307, 336, 388
RIVAROL Antoine (de), 337
ROBBE-GRILLET Alain, 92
ROGOSIN Lionel, 58, 62, 497, 546
RONSARD Pierre (de), 254, 320
ROSA Guy, 301, 544
ROUCH Jean, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 486, 487, 497, 499, 504, 522, 531, 545, 546, 548
ROUMAIN Jacques, 160, 243, 541
ROUSSEAU André, 187
ROUSSEAU Jean-Jacques, 82, 471, 477
ROUSSET David, 54
ROUSSI CÉSAIRE Suzanne, 414
RUSSELL Bertrand, 54
SADJI Abdoulaye, 19, 42, 50, 131, 132, 374, 415, 424, 543, 544
SADOUL Georges, 58, 547
SAÏD Edward, 26, 138, 238
SAINT-JOHN PERSE, 180, 187, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 241, 242, 243, 247, 248, 251, 275, 282, 283, 288, 289, 291, 294, 354
SALL Amadou Lamine, 363, 422, 469, 479, 508
SANDRAS Michel, 388, 389
SAPIRO Gisèle, 23, 123, 169, 177
SARR Felwine, 36, 474
SARR Mohamed Mbougar, 526, 562

SARR Pathé, 90, 363, 397, 411
SARTRE Jean-Paul, 16, 18, 36, 43, 51, 77, 84, 132, 133, 137, 148, 149, 150, 156, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 187, 205, 206, 207, 208, 209, 214, 216, 303, 323, 336, 368, 370, 372, 376, 384, 385, 388, 530, 541, 542, 545, 547
SCHAEFFER Jean-Marie, 232, 365, 409, 442
SCHIAVONE Cristina, 491
SCHŒLCHER Victor, 148
SCOTT-LEMOINE Jacqueline, 508, 520
SEGHERS Pierre, 190, 191, 192, 194, 198, 199, 200
SELA Tal, 413, 432, 452, 453, 455
SÉNAC Jean, 362
SENGHOR Basile Diogoye, 347
SENGHOR Jacques Maguilen, 76
SHAKESPEARE William, 94, 191, 237, 526
SIGNARE Issaka Ahmadou, 193
SILONE Ignazio, 54
SIMON Claude, 92, 93, 471
SOCÉ Ousmane, 50, 71, 108, 339, 341, 395, 396, 415, 540, 543, 544
SOUBIAS Pierre, 22
SOUPAULT Philippe, 314
SOURANG Ibrahima, 213, 214
SOUZA Robert (de), 278, 297
SOW Alioune, 240
SOW FALL Aminata, 414, 527, 553
SOYINKA Wole, 17, 54, 56, 70, 115, 184, 202, 416, 420, 547, 554
SPENDER Stephen, 54
SPERBER Dan, 310
STEPHENSON Blandine, 116
STIERLE Karlheinz, 300, 301
STOKER Bram, 484
SYLLA Assane, 50
SZILAGYI Ildikó, 242, 245, 254, 258
TANSI Sony Labou, 514, 553
TAOUA Phyllis, 40, 457, 560
TEILHARD DE CHARDIN Pierre, 67, 68, 124, 349
TÉRENCE, 518
THIAM Awa, 414
THIAM Momar, 56, 57, 58
THIBAUDET Albert, 147, 231, 232
THIERS Adolphe, 12
THIONG'O Ngũgĩ wa, 494
THÔNG Pham Huy, 47
THOREZ Maurice, 44, 545
TILLOT Renée, 248, 283, 295, 296, 325, 553
TINE Alioune, 110, 445, 493
TIROLIEN Guy, 157, 158, 243
TOURÉ Ahmed Sékou, 88, 110, 204, 439, 440, 441, 544, 545, 549, 556, 561
TOWA Marcien, 184
U TAM'SI Tchikaya, 54, 70, 214, 215, 373, 544, 547
UDVAL Sonomyn, 362
UM NYOBÈ Ruben, 88
UNGARETTI Giuseppe, 275
VAILLANT Janet G., 23, 135, 555
VALENTE-QUINN Brian, 511
VALÉRY Paul, 147, 192, 376
VALLÈS Jules, 79
VAN DEN AVENNE Cécile, 465, 466, 467, 473, 514
VAN DEN BERGH Carla, 229, 233, 296
VERÍSSIMO Érico, 191
VICTOR Lucien, 255, 288, 290, 293
VIEYRA Paulin Soumanou, 57, 58, 62, 190, 484, 500, 501, 519, 544, 549, 550
WARNER Garry, 502, 512
WASHINGTON BÂ Sylvia, 295, 296, 316, 551
WASHINGTON Booker T., 163
WATINE Marie-Albane, 262, 386
WHITMAN Walt, 231
WILSON Deindre, 310
WOLFF Hans, 119
WRIGHT Richard, 179, 542

YACINE Kateb, 362
YEATS William B., 95, 96
YOURCENAR Marguerite, 92
ZOLA Émile, 30, 79, 94, 104, 465

IV. Index des notions

Acrostiche, 265, 266

Alexandrin, 229, 231, 243, 250, 269, 294, 297

Anadiplose, 155, 159, 196, 283

Anaphore, 159, 265, 283, 307

Anastrophe, 307, 499

Anthologie, 18, 21, 32, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 157, 158, 160, 163, 179, 191, 200, 215, 220, 222, 223, 528, 541

Aphorisation, 93, 128, 129

Aphorisme, 94, 98, 99, 202, 305

Apostrophe, 308, 319, 383

Apposition, 77, 264, 268, 271, 272, 307, 351

Archaïsme, 293, 341, 352, 356

Argot, 264

Asyndète, 150, 152, 287

Autobiographie, 18, 32, 63, 84, 85, 87, 88, 89, 147, 182, 205, 208, 211, 226, 300, 301, 302, 308, 309, 310, 316, 322, 324, 329, 357, 429, 439, 441, 451, 452, 455, 456, 530, 542

Classe généalogique, 231, 232, 234, 274, 299, 365

Communauté discursive, 33, 222, 223, 532

Conférence, 17, 28, 35, 37, 39, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 87, 119, 123, 126, 135, 150, 159, 161, 175, 178, 202, 212, 217, 277, 279, 290, 295, 328, 426, 430, 456, 459, 477, 498, 501, 523, 539, 543, 545, 547, 550, 553

Conte, 50, 99, 108, 113, 114, 132, 153, 154, 155, 157, 185, 189, 193, 213, 364, 373, 376, 377, 389, 394, 395, 424, 448, 505, 513, 519, 529

Contiguïté, 351, 352, 353, 356

Coordination, 151, 266, 267, 271, 287, 289, 290, 292, 293, 294

Décasyllabe, 294

Décomposition (lexicale), 106, 348, 349, 356

Dédicace, 9, 32, 35, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 98, 100, 103, 105, 116, 134, 326

Déictique, 93, 100, 217, 218, 293, 308, 409, 410

Délibératif (discours), 377, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 396

Dérivation lexicale, 344, 347, 348, 354

Dialogisme, 29, 369, 386

Diction, 261, 266, 270

Différenciation, 28, 29, 30, 142, 143, 144, 147, 155, 156, 180, 224, 238, 240, 276, 278, 282, 287, 288, 297, 299, 343, 365, 367, 373, 394, 483, 485, 490, 522, 523, 525, 529, 530, 531

Discours direct, 69, 102, 391, 395, 432, 462, 465, 466, 467, 475

Discours indirect libre, 424

Discours rapporté, 404, 436, 476

Discours social, 30, 121, 122, 129, 367, 369, 427, 428, 526

Effacement énonciatif, 219, 304, 307

Ekphrasis, 196, 252, 437, 438, 439, 440

Élégiaque (registre), 82, 90, 273, 321, 381, 384

Ellipse, 150, 152, 250, 259, 271, 273, 305, 306, 307, 308, 352, 353, 391, 392

Embrayage paratopique, 422, 423, 424, 425, 427, 429, 430

Embrayage situationnel, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 441, 442, 443, 446, 450, 451, 455, 456, 457, 475

Emphase, 146, 185, 261, 263, 265, 266, 268, 270, 349, 384, 391
Emprunt linguistique, 226, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 346, 350, 352, 356, 485, 488, 489, 490, 492, 494, 495, 497, 513, 515
Énallage, 49, 91, 217, 407, 468
Énigme, 128, 312, 317, 378, 379
Enjambement, 228, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 285, 307
Entretien, 35, 37, 39, 41, 59, 62, 63, 78, 83, 87, 91, 101, 112, 156, 199, 200, 203, 207, 208, 222, 329, 346, 363, 421, 476, 480, 496, 501, 523, 548
Épanorthose, 351, 382, 488
Épidictique (discours), 100, 101, 233, 382
Épigraphe, 9, 35, 72, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 114, 116, 134, 330, 363, 397, 399, 402, 411, 499
Épistolaire (genre ou échange), 237, 320, 424, 527
Épitexte, 9, 39, 40, 47, 71, 72, 77, 134
Essentialisme stratégique, 156, 278, 525
Éthos, 38, 52, 53, 57, 60, 61, 64, 79, 80, 102, 108, 109, 147, 158, 196, 197, 216, 217, 299, 302, 303, 304, 324, 327, 328, 329, 331, 333, 413, 428, 429, 451, 452, 453, 455, 468, 473, 474, 475, 476, 477
Évocation, 82, 88, 90, 101, 199, 310, 311, 312, 316, 318, 355, 411, 439, 441
Expolition, 266, 383
Gradualité de l'embrayage, 308
Habitus, 52, 220
Hégémonie, 21, 25, 121, 122, 132, 189, 207, 216, 220, 227, 521
Hellénisme, 341
Hémistiche, 260, 297
Hexamètre, 250
Homéotéleute, 284, 285, 286, 345, 384
Hypallage, 354
Hyperbate, 259, 270, 271, 272, 285, 286
Hyperénonciateur, 98, 99
Hypergenre, 320
Hypotypose, 185, 252, 438, 439, 440
Image analogique, 186, 187, 213, 314, 315, 316, 341
Images analogiques, 197, 319
Interjection, 292, 293, 297, 298
Interlangue, 335, 338
Isolinéarité, 243, 249, 250, 252, 253, 257, 296, 297
Isométrie (versification), 249
Isosyllabisme (versification), 232, 249, 257, 269, 275, 296, 297
Juxtaposition, 69, 287, 289, 290, 313, 353, 391, 400, 493, 513, 515
Latinisme, 341
Légende, 50, 104, 107, 272, 376, 383, 384, 389, 399, 402, 409
Locutoire (acte de langage), 477
Louche (construction), 259, 262, 271, 272, 273, 306
Lyrisme, 147, 181, 184, 226, 235, 237, 239, 283, 286, 300, 303, 308, 309, 322, 328, 330, 331, 361, 382, 409, 487, 488
Métalepse, 14, 16, 431, 442, 443, 446, 447, 449, 450, 505, 518
Métalinguistique, 217, 318, 350, 492, 494, 513
Métalittéraire, 71, 103, 107, 180, 181, 182, 199, 411, 431, 432, 433, 442
Métaphore, 57, 127, 128, 131, 165, 186, 189, 194, 196, 205, 219, 259, 271, 309, 312, 315, 351, 352, 378, 383, 390, 393, 394, 438, 481, 486, 488, 531
Métapoétique, 234
Métonymie, 11, 64, 91, 250, 311, 312, 339, 354, 409
Mise en abyme, 52, 401, 424, 431, 432, 436, 437, 439, 441, 442, 455
Mise en page, 153, 175, 204, 226, 227, 241, 242, 243, 245, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 266, 267, 274, 280, 299
Modalisation déontique, 49, 98
Modalisation en discours second, 218

Morphologie flexionnelle, 342, 352
Néologisme, 293, 344, 345, 346, 347, 348, 356
Objectivité énonciative, 101, 102, 217
Octosyllabe, 294, 297
Oralité feinte, 445, 446
Orthographe, 41, 336, 344, 346, 347, 460, 461, 463, 464, 469, 470, 473, 474, 475, 476, 485, 509, 513, 547, 548
Parallélisme, 253, 273, 278, 283, 284, 285, 297, 306, 380, 384
Parataxe, 287, 290
Paratexte, 31, 32, 72, 106, 109, 113, 116, 133, 134, 136, 137, 149, 160, 182, 187, 189, 199, 200, 208, 211, 212, 226, 234, 236, 429, 522
Particitation, 98
Péritexte, 32, 35, 38, 39, 72, 86, 87, 103, 105, 181, 205, 222, 236, 237, 320, 393, 394, 399, 452, 491
Perlocutoire (acte de langage), 477
Plurilinguisme, 335, 338, 343, 369, 487, 489, 493, 494, 497, 502
Poème en prose, 229, 231, 244, 362, 376, 377, 385, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 411, 507
Polémique, 78, 82, 83, 109, 114, 145, 146, 148, 180, 183, 184, 185, 186, 192, 203, 240, 351, 365, 385, 401, 455, 476, 506, 518, 519, 520
Polyphonie, 29, 102, 109, 274, 331, 369, 382, 436
Polysyndète, 290, 294
Ponctuation, 80, 242, 243, 250, 252, 255, 258, 259, 271, 272, 273, 296, 444, 445, 460, 463, 464
Postface, 35, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 193, 199, 203, 213, 239, 247, 283, 376, 489, 542
Posture, 15, 16, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 40, 64, 94, 104, 105, 112, 116, 176, 222, 302, 371, 483, 518, 522
Préface, 16, 20, 35, 37, 43, 44, 56, 72, 76, 78, 92, 100, 103, 104, 105, 107, 108, 111, 113, 114, 115, 116, 124, 133, 134, 137, 141, 148, 149, 165, 166, 167, 171, 172, 174, 175, 180, 181, 182, 202, 203, 204, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 369, 373, 375, 385, 388, 419, 449, 450, 465, 480, 489, 505, 521, 539, 541, 543, 544, 548
Préfixe, 156, 344, 348
Prévisibilité phrastique, 262, 263, 266, 267, 271
Prose poétique, 232, 244, 361
Prosimètre, 398, 401
Prosodie, 185, 230, 260, 264, 266, 274, 275, 282, 284, 295
Proverbe, 98, 99, 101, 103, 276, 376, 427
Rythme, 30, 143, 144, 146, 147, 154, 180, 184, 186, 187, 197, 213, 214, 224, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 241, 244, 245, 248, 253, 254, 256, 257, 260, 265, 267, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 287, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 313, 314, 321, 341, 345, 361, 390, 548
Sociolecte, 335, 387, 465, 490
Stichomythie, 251
Subordination, 29, 287, 289, 290, 453
Suffixe, 163, 230, 344, 346, 347
Sujet lyrique, 9, 32, 226, 272, 300, 301, 302, 303, 307, 316, 317, 319, 322, 324, 327, 328, 329, 330, 334, 357, 359
Surconscience linguistique, 489, 491, 492, 494
Sur-destinataire, 81
Syntaxe, 143, 176, 218, 241, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 274, 275, 287, 288, 290, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 305, 307, 308, 314, 315, 337, 344, 351, 352, 353, 355, 356, 369, 380, 384, 385, 439, 440,444, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 470, 485, 486, 501
Tmèse, 262
Typographie, 59, 166, 228, 230, 232, 240, 241, 242, 243, 244, 250, 254, 256, 258,

264, 268, 269, 274, 275, 280, 298, 383, 385, 388, 395, 399, 400, 445, 447, 488

Vernacularisation, 487, 493

Vers libre, 227, 228, 229, 232, 233, 241, 242, 244, 247, 254, 256, 258, 259, 276, 278, 279, 297, 377, 379, 384, 385, 396, 397

Verset, 9, 29, 30, 159, 160, 197, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 282, 283, 284, 285, 286, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 308, 309, 334, 345, 357, 359, 365, 377, 464

Versification, 233, 244, 248, 250, 255, 257, 267, 280, 282, 286, 294, 295, 298, 321

Zeugma, 259

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

1. Œuvres de Léopold Sédar Senghor

1.1. Corpus primaire et éditions de référence

Chants d'ombre (1945), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 11-48.

Hosties noires (1948), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 137-169.

Éthiopiques (1956), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 225-276.

Nocturnes (1964), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 335-367.

Liberté 1 : Négritude et humanisme, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1964], 446 p.

Liberté 2 : Nation et voie africaine du socialisme, Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1971], 319 p.

Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l'Universel, Paris, Éditions du Seuil, 1989 [1977], 573 p.

1.2. Corpus secondaire et autres éditions

« L'Humanisme et nous : René Maran », *L'Étudiant noir : Journal de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*, n° 1, mars 1935, p. 4.

« Racisme ? Non, mais Alliance spirituelle », *L'Étudiant noir : Journal de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*, n° 3, mai-juin 1935, p. 2.

« Poèmes : "À la mort" et "Nuit dans Sine" », *Cahiers du Sud*, mai 1938, p. 355-356.

Chants d'ombre, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1945, 79 p.

« Nous ne voulons plus être des SUJETS ni subir un régime d'occupation », interview réalisée par Julien Teppe, *Gavroche*, 8 août 1946, p. 7.

« Chant de l'Initié », *Présence Africaine*, n° 1, 1947, p. 56-59.

« La civilisation négro-africaine », dans Mohamed El Kholti *et alii* (éd.), *Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, coll. « Les Plus beaux écrits », 1947, p. 165-179.

Hosties noires, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1948, 93 p.

Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, précédé de « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015 [1948], 227 p.

« Congo », *Présence Africaine*, n° 4, 1948, p. 625-626.

« La Phrase ensemble : préface », *Présence Africaine*, n° 4, 1948, p. 685-687.

Chants pour Naëtt, Paris, Seghers, coll. « Poésie 49 », 1949, 49 p.

« Chaka », *Présence Africaine*, n° 12, 1951, p. 164-174.

La belle histoire de Leuk-le-lièvre, avec Abdoulaye Sadji, illustrations de Marcel Jeanjean, Paris, hachette, coll. « Classiques Hachette », 1953, 176 p.

Éthiopiques, Paris, Éditions du Seuil, 1956, 126 p.

« L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », *Présence Africaine*, n° 8-9-10, « Premier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs (Paris – Sorbonne : 19-22 septembre) », 1956, p. 51-65.

« Élégie à Aynina Fall : poème dramatique à plusieurs voix », *Présence Africaine*, n° 11, 1956-1957, p. 103-107.

« Élégie des circoncis », *Présence Africaine*, n° 22, 1958, p. 74-75.

« Les nouveaux contes d'Amadou Koumba », *Présence Africaine*, n° 18-19, 1958, p. 208-216.

« Les nouveaux contes d'Amadou Koumba », dans Birago Diop, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, préf. de Léopold Sédar Senghor, Paris, Présence Africaine, 1958, p. 7-23.

« Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », *Présence Africaine*, n° 24-25, « Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs (Rome : 26 mars 1er avril 1959) », 1959, p. 249-279.

« Le français, langue de culture », *Esprit*, novembre 1962, « Le français, langue vivante », p. 837-844.

Poèmes, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 256 p.

Lettres d'hivernage, illustrations de Marc Chagall, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 59 p.

Élégies majeures suivi du *Dialogue sur la poésie francophone (L.S. Senghor, A. Bosquet, J.-Cl. Renard et E. Emmanuel)*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 123 p.

Poèmes, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 251 p.

La belle histoire de Leuk-le-Lièvre, avec Abdoulaye Sadji, illustrations de Georges Lorofi, Dakar, NEAS, 1975, 488 p.

La Poésie de l'action : conversation avec Mohamed Aziza, Paris, Stock, coll. « Les grands leaders », 1980, 359 p.

Liberté 4 : Socialisme et planification, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 668 p.

Poèmes, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 413 p.

« La Normandité », *Études normandes*, Vol. 35, n° 2, 1986, p. 4-13.

Ce que je crois : Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel, Paris, Bernard Grasset, coll. « Ce que je crois », 1988, 234 p.

Liberté 5 : Le dialogue des cultures, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 293 p.

Poésie complète, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, 1313 p.

Éducation et culture, éd. Raphaël Ndiaye et Doudou Joseph Ndiaye, préf. de Felwine Sarr, post. de Souleymane Bachir Diagne, Paris, Présence Africaine, 2014, 369 p.

2. Œuvres d'Ousmane Sembène

2.1. Corpus primaire et éditions de référence

Le Docker noir, Paris, Présence Africaine, 1982 [1956], 219 p.

Ô Pays, mon beau peuple !, Paris, Presses Pocket, 1990 [1957], 187 p.

Les Bouts de bois de Dieu, Paris, Presses Pocket, 1994 [1960], 379 p.

Voltaïque, Paris, Présence Africaine, 1971 [1962], 219 p.

L'Harmattan, Paris, Présence Africaine, 1980 [1964], 311 p.

Véhi-Ciosane suivi du *Mandat*, Paris, Présence Africaine, 1992 [1965], 190 p.

2.2. Corpus secondaire et autres éditions

« Liberté », *Action Poétique*, n° 5, « Peuples opprimés », 1956, p. 29-32.

Le Docker noir, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1956, 223 p.

Ô Pays, mon beau peuple !, Paris, Le Livre contemporain, 1957, 234 p.

« La mère… », *Présence Africaine*, n° 17, 1957, p. 111-112.

« Kothj-Barma… », *Action Poétique*, n° 1 (nouvelle série), 1958, p. 17-18.

« Intervention à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique », *La Nouvelle Critique : revue du marxisme militant*, n° 101, 1958, p. 133-138.

« Communauté », *Action Poétique*, n° 5 (nouvelle série), 1959, p. 13-15.

Les Bouts de bois de Dieu, « Banty mam Yall », Paris, Le Livre contemporain, 1960, 383 p.

« La Noire de… », *Présence Africaine*, n° 36, 1961, p. 90-102.

« L'image cinématographique et la poésie africaine » [1964], dans Paulin Soumanou Vieyra, *Sembène Ousmane, cinéaste. Première période : 1962-1971*, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 2012 [1972], p. 165-173.

« Le cinéma et l'Afrique », dialogue entre Albert Cervoni, Ousmane Sembène et Jean Rouch, *France nouvelle : hebdomadaire central du Parti Communiste français*, n° 1033, 4-10 août 1965, p. 17-19.

« Les Lettres africaines sont bien parties : Sembène Ousmane, prix de littérature de langue française du premier Festival des Arts Nègres, prépare "Faubs" », propos recueillis par Paulin Joachim, *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 161, juin 1966, p. 47.

« "Je ne milite dans aucun parti, je milite à travers mon œuvre", nous affirme Ousmane SEMBENE », propos recueillis par M. Bass, *Dakar-Matin*, le 12 avril 1966.

« La servante et les maîtres blancs », propos recueillis par André Laude, *Droit et liberté*, n° 262, 1er mai 1967, p. 30-31.

« Ousmane Sembène : "Pour moi, le cinéma est un moyen d'action politique, mais… », propos recueillis par Guy Hennebelle, *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 7, 1969, p. 73-82.

« Entretien avec Ousmane Sembène », propos recueillis par Tahar Ben Jelloun, *Souffles*, n° 16-17, 1969-1970, p. 50-51.

« L'État doit aider les cinéastes », propos recueillis par A. B. Chansou, *Le Soleil*, 20 juillet 1970.

« En Afrique noire nous sommes gouvernés par des enfants mongoliens du colonialisme », propos recueillis par Guy Hennebelle, *Les Lettres françaises*, n° 1404, 1971, p. 16.

« Filmmakers have a great responsibility to our people », propos recueillis par Harold Weaver, *Cinéaste*, Vol. 6, n° 1, 1973, p. 26-31.

« La contribution du monde noir et africain aux luttes contemporaines » [Éditorial], avec Pathé Diagne, *Kaddu*, n° 3, février 1972, p. 1.

« Que faisons-nous pour le Viêt Nam ? Lettre à Messieurs les Présidents », *Afrique-Asie*, n° 13, septembre-octobre 1972, p. 35.

« Ousmane Sembène, témoin à Munich », propos recueillis par Marie Kadour, *Afrique-Asie*, n° 20, décembre 1972, p. 94-95.

Xala, Paris, Présence Africaine, 1995 [1973], 189 p.

« Des doigts » [1959], *LOTUS : œuvres afro-asiatiques* (Le Caire), n° 13, « Section spéciale sur les lauréats du prix Lotus pour l'année 1971 », juillet 1973, p. 146-147.

« Ousmane Sembène : an interview », propos recueillis par Perry et McGilligan, *Film Quarterly*, Vol. 26, n° 3, 1973, p. 36-42.

« Sembène Ousmane : le cinéma africain n'est pas un cinéma de folklore… », propos recueillis par Siradou Diallo, *Jeune Afrique*, n° 629, 27 janvier 1973, p. 45.

« L'artiste et la révolution : interview with Ousmane Sembène », propos recueillis par Tahar Cheriaa immédiatement après le tournage de *Xala* (1974 ?), *Framework*, Vol. 61, n° 2, 2020, p. 23-33.

Man is Culture / L'Homme est culture, Bloomington (IN), Indiana University Press, coll. « African Studies Program », 1979, 24 p.

« Ousmane Sembène : "Le cinéaste de nos jours, peut remplacer le conteur traditionnel" », propos recueillis par Nourreddine Ghali, *Cinéma*, n° 208, avril 1976, p. 83-91.

« Ousmane Sembène à Kinshasa », propos recueillis par Pierre Haffner, *Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 37, 1978, p. 42-48.

« Ousmane Sembène (Interview) », propos recueillis par Ulrich Gregor à Cannes en 1977, *Framework*, n° 8/9, 1978, p. 35-37.

« Au nom de la tolérance : un entretien avec Sembène Ousmane », propos recueillis par Josie Fanon, *Demain l'Afrique*, 30 juillet 1979, p. 72-73.

« La influencia del cine mudo soviético en los cineastas africanos », *Cine cubano*, n° 93, 1979, p. 14-16.

« Interview with Ousmane Sembene », propos recueillis par Harold Weaver, *Issue : a Journal of Opinion*, Spring-Summer 1980, Vol. 10, n° ½, p. 14-20.

Le Dernier de l'empire, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1985 [1981], 438 p.

« Comme un aveugle retrouve la vue », propos recueillis par Mohamadou Kane, Nabil Haïdar et Amadou Lamine Sall, *Le Soleil*, dossier « Arts & Lettres », 10 juillet 1981, p. 1, 4-7.

« Le théâtre est un accouplement de tous les soirs », propos recueillis par Jacqueline Lemoine, *Le Soleil*, dossier « Arts & Lettres », 1er mars 1984, p. 4-5.

« Samori : la dernière grande œuvre de Sembène Ousmane », propos recueillis par Alioune Touré Dia, *Nouveau Bingo*, n° 406, novembre 1986, p. 52-57.

« The language of real life : interview with Ousmane Sembène », propos recueillis par Kwate Nee Owoo, *Framework*, n° 36, 1986, p. 83-85.

Niiwam suivi de *Taaw*, Paris, Présence Africaine, 1987, 189 p.

« Conversazione con Ousmane Sembène », propos recueillis par Maria Teresa Oldani, *Filmcritica*, Vol. 42, n° 415, 1991, p. 291-297.

« If I were a woman, I'd never marry an African », propos recueillis par Fírinne Ní Chréacháin, *African Affairs*, Vol. 91, n° 363, 1992, p. 241-247.

« The Writers' Forum », *Contributions in Black Studies*, Vol. 11, « Ousmane Sembène : Dialogues with Critics and Writers » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 1993, p. 52-53.

« Ousmane Sembène's remarks after the showing of his film *Camp de Thiaroye* », *Contributions in Black Studies*, Vol. 11, « Ousmane Sembène : Dialogues with Critics and Writers » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 1993, p. 71-73.

« An Interview with Ousmane Sembène » (Toronto, juillet 1992), propos recueillis par Sada Niang, *Contributions in Black Studies*, Vol. 11, « Ousmane Sembène : Dialogues with Critics and Writers » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 1993, p. 75-94.

« Entretien avec Ousmane Sembène », propos recueillis par Ousseynou Diop et Danièle Charles, *Ciné-Bulles*, Vol. 12, n° 4, 1993, p. 28-31.

« Sembène entre deux eaux (Grand Prix du Président de la République) », propos recueillis par Djib Diédhiou, *Le Soleil*, 17 novembre 1993, p. 8-10.

« Cinéma école du soir », dans FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes), *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma / Africa and the Centenary of Cinema*, Paris, Présence Africaine, 1995, p. 9-11.

« Interview with Ousmane Sembène », propos recueillis par Samba Gadjigo et Sada Niang, *Research in African Literatures*, Vol. 26, n° 3, 1995, p. 174-178.

« Histoire et traditions dans la création artistique : entretien avec Ousmane Sembène », propos recueillis par Maguèye Kassé et Anna Ridehalgh, *French Cultural Studies*, Vol. 6, n° 17, 1995, p. 179-196.

Guelwaar, Paris, Présence Africaine, 1996, 169 p.

« Bon anniversaire ! », *Présence Africaine*, n° 154, 1996, p. 27.

« Still the Fire in the Belly : The Confessions of Ousmane Sembène », propos recueillis par Mamadou Niang, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, n° 5, 1996, p. 44-49.

« Interview with Sembène » (30 novembre 1995), dans David Murphy, *Sembène : Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford/Trenton, James Currey/African World Press, 2000, p. 227-240.

« Une nouvelle Afrique est en train de naître. Avec les femmes. Elles sont épatantes », propos recueillis par Christine Tully-Sitchet, *Africultures*, n° 76, 2001, p. 170-172.

« Ainsi parle Sembène », *Notre Librairie : revue des littératures du Sud*, n° 149, « Cinémas d'Afrique », octobre-décembre 2002, p. 44-45.

« Camarade Sembène, l'aîné des anciens Sembène Ousmane », propos recueillis par Michèle Levieux, *L'Humanité* [En ligne], 15 mai 2004 (consulté le 10 avril 2020).

« Le père du cinéma africain : Ousmane Sembène, le Dakarois en perpétuelle révolte », article-interview de Jean Dupont, initialement paru dans le *International Herald Tribune*, puis dans le *Courrier international*, n° 737, 16 décembre 2004, p. 54.

« The Power of Female Solidarity », propos recueillis par Jared Rapfogel et Richard Porton, *Cinéaste*, Vol. 30, n° 1, 2004, p. 20-25.

« “Nous sommes identiques à tous les peuples de la terre” : leçon de cinéma de Sembène Ousmane au Festival international des films de quartier (Dakar), 15-20 décembre 2004 », propos recueillis par Thierno I. Dia, *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 124-136.

« Leçon de cinéma », leçon prononcée à la réception du Carrosse d'or de la Quinzaine des réalisateurs lors du Festival de Cannes, entretien réalisé par Jean-Pierre Garcia, transcription partielle d'Olivier Barlet, *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 117-123.

« Guardian interviews at the BFI : Ousmane Sembène », propos recueillis par Bonnie Greer, *The Guardian* [En ligne], 5 juin 2005 (consulté le 10 janvier 2022).

« Liberté », *Framework : the journal of cinéma and media*, Vol. 61, n° 2, « Ousmane Sembène » (Samba Gadjigo, dir.), 2020, p. 40-45.

2.3. Œuvres filmiques

Borom Sarret, Sénégal, 1963, 20′.

L'Empire Songhaï, Mali, 1964, 20′.

Niaye, Sénégal, 1964, 29′.

La Noire de…, France-Sénégal, 1966, 65′.

Mandabi / Le Mandat, France-Sénégal, 1968, 90′.

Taw, Sénégal / États-Unis, 1970, 24′.

Emitaï, France-Sénégal, 1971, 103′.

Xala, Sénégal, 1974, 128′.

Ceddo, France-Sénégal, 1977, 120′.

Camp de Thiaroye, Algérie-Sénégal-Tunisie, 1988, 147′.

Guelwaar, France-Sénégal, 1992, 115′.

Faat Kiné, France-Sénégal, 2000, 90′.

Moolaadé, Burkina Faso-Cameroun-France-Maroc-Sénégal-Tunisie, 2004, 120′.

3. Autres sources littéraires

AA.VV., *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, 2096 p.

ACHEBE Chinua, *Things fall apart*, London, Penguin Books, coll. « Pocket Penguin Classic », 2006 [1958], 208 p.

ADIAFFI Jean-Marie, *La Carte d'identité*, Paris, Hatier international, coll. « Monde noir poche », 2002 [1980], 159 p.

BÂ Mariama, *Une si longue lettre*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Motifs », 2001 [1979], 164 p.

BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu* suivi de *Fusées*, *La Belgique déshabillée* et *Amœnitates Belgicæ*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1986], 738 p.

BRETON André, *Œuvres complètes*, t. 2, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 1857 p.

CAMUS Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971 [1956], p. 159.

CAMUS Albert, *L'Exil et le royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1957], 192 p.

CAMUS Albert, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1994], 380 p.

CENDRARS Blaise (éd.), *Anthologie nègre*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, 320 p.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, préf. d'André Breton, Paris, Présence Africaine, 1983 [1939], 93 p.

CÉSAIRE Aimé, « En guise de manifeste littéraire » [dédié à André Breton], *Tropiques*, n° 5, avril 1942, p. 7-12.

CÉSAIRE Aimé, *Et les chiens se taisaient* (tragédie, arrangement théâtral), Paris, Présence Africaine, 1997 [1956], 123 p.

CLAUDEL Paul, *Cinq grandes Odes* [1911] suivies d'un *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* et *La Cantate à trois voix*, éd. Jean Grosjean, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1992, 188 p.

DAMAS Léon-Gontran, *Pigments* [1937] suivi de *Névralgies* [1972], éd. Sandrine Poujols, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 2003, 168 p.

DAMAS Léon-Gontran, *Black-Label* [1956] suivi de *Graffiti* [1952] et de *Poèmes nègres sur des airs africains* [1948], éd. Sandrine Poujols, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2011, 154 p.

DIOP Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1993 [1947], 187 p.

DIOP Birago, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, préf. de Léopold Sédar Senghor, Paris, Présence Africaine, 1991 [1958], 189 p.

DIOP Birago, *Leurres et lueurs : poèmes*, Paris, Présence africaine, coll. « Poésie », 2002 [1960], 83 p.

DIOP Birago, *L'Os de Moor Laam*, Dakar, NEAS, 2012 [1967], 98 p.

DIOP David, « Trois poèmes : "Le temps du martyr", "Celui qui a tout perdu…" et "Souffre pauvre nègre" », *Présence Africaine*, 1948, n° 2, p. 233-236.

DIOP David, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1982 [1957], 91 p.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2015 [1952], 224 p.

FONTENELLE Bernard Le Bouyer (de), *Jugement de Pluton* [1684], dans *Nouveaux dialogues des morts*, éd. Jean Dagen, Paris, Classiques Garnier, coll. « Société des Textes Français Modernes », 1971, p. 403-480.

GLISSANT Édouard, *Poétique*, t. I, « Soleil de la conscience », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997 [1956], 83 p.

KOUROUMA Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995 [1968], 195 p.

LAFERRIÈRE Dany, *Journal d'un écrivain en pyjama*, Paris, Le Livre de Poche, 2015 [2013], 328 p.

LAYE Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Pocket, coll. « Les grands textes du XX^e siècle », 1994 [Plon, 1953], 220 p.

MABANCKOU Alain, *African Psycho*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2018 [2006], 219 p.

MARAN René, *Batouala : véritable roman nègre*, éd. Josiane Grinfas, Paris, Magnard, coll. « Classiques & contemporains », 2002 [Albin Michel, 1921], 207 p.

MATIP Benjamin, *Afrique, nous t'ignorons !*, Paris, Éditions René Lacoste & Cie, coll. « Voyages », 1956, 127 p.

MOFOLO Thomas, *Chaka : une épopée bantoue* [1931], trad. du sesouto par V. Ellenberg, préf. de Zakea Mangoaèla, Paris, Gallimard, 1940, 271 p.

NIANE Djibril Tamsir, *Soundjata, ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960, 157 p.

OUOLOGUEM Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2018 [1968], 294 p.

OYONO Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Presses Pocket, coll. « Les grands textes du XX^e^ siècle », 1993 [1956], 185 p.

PÉGUY Charles, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* [1911], éd. Jean Bastaire, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994, 188 p.

QUÉNUM Maximilien, *Au Pays des Fons*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Références », 1999 [1936], 170 p.

RIMBAUD Arthur, *Poésies* suivi d'*Une Saison en enfer* et d'*Illuminations*, préf. De René Char, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 1999, 304 p.

SADJI Abdoulaye, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1958 [1952], 253 p.

SADJI Abdoulaye, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 1988 [1955], 252 p.

SAINT-JOHN PERSE, *Éloges* suivi de *La Gloire des Rois*, *Anabase* et *Exil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1992, 213 p.

SAINT-JOHN PERSE, *Vents* suivi de *Chronique* et de *Chant pour un équinoxe*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1993, 121 p.

SARR Mohamed Mbougar, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris/Dakar, Philippe Rey/Jimsaan, 2021, 416 p.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [1964], 212 p.

SOCÉ Ousmane, *Karim : roman sénégalais* suivi de *Contes et légendes d'Afrique noire*, Paris, Nouvelles éditions latines, coll. « Bibliothèque de l'Union française », 1948 [1935], 238 p.

SOW FALL Aminata, *La Grève des bàttu*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Motifs », 2001 [1979], 167 p.

U TAM'SI Tchicaya, *Le Mauvais sang*, Paris, Caractères, 1955, 50 p.

U TAM'SI Tchicaya, *Épitomé : les mots de têtes pour le sommaire d'une passion*, préf. de Léopold Sédar Senghor, Paris-Tunis, Éditions Maspero-Société nationale d'édition et de diffusion, coll. « L'Aube dissout les monstres », 1962, 137 p.

ZOLA Émile, *L'Assommoir*, éd. Jacques Dubois, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1996 [1877], 566 p.

4. Autres sources filmiques

Afrique 50, de René Vautier, France, 1950, 17′.

Afrique-sur-Seine, de Jacques Mélo KANE, Mamadou SARR et Paulin Soumanou VIEYRA, France, 1955, 21′.

Come back, Africa, de Lionel ROGOSIN, États-Unis, 1959, 95′.

Cheveux d'or (*The Lodger : a story of the London fog*), d'Alfred HITCHCOCK, Royaume-Uni, 1926, 75′.

Le Décaméron (Il Decameron), de Pier Paolo PASOLINI, Allemagne de l'Ouest-France-Italie, 1971, 112′.

Le Fils de l'eau, de Jean ROUCH, France, 1956, 54′.

Les Statues meurent aussi, de Ghislain CLOQUET, Chris MARKER et Alain RESNAIS, France, 1953, 30′.

Moi, un Noir, de Jean ROUCH, France, 1958, 73′.

N'Diongane, de Paulin Soumanou VIEYRA, 1965, Sénégal, 18′, adaptation de la nouvelle « Petit-Mari » de Birago Diop.

Sarzan, de Momar THIAM, Sénégal, 1963, 29′, adaptation de la nouvelle « Sarzan » de Birago Diop.

Touki Bouki, ou Le Voyage de la hyène, de Djibril DIOP MAMBÉTY, Sénégal, 1973, 95′.

5. Archives consultées

Archives Ousmane Sembène de la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington, Box 1 ; Serie : I. Films.

Dossier Léopold Sédar Senghor, 2 vol., Archives nationales du Sénégal (Dakar).

Dossier Ousmane Sembène, 1 vol., Archives nationales du Sénégal (Dakar).

Dossier Premier Festival mondial des Arts nègres (1966), 1 vol., Archives nationales du Sénégal (Dakar).

II. Sources secondaires

1. Études sur Léopold Sédar Senghor

BADIOU Alain, « La poésie de Senghor », *Vin nouveau*, n° 2 (Nouvelle Série), janvier 1957, p. 67-79.

BELOUALI Saïda, « Senghor : habiter l'interparole », *Semen* [En ligne], n° 18, « De la culture orale à la production écrite : littératures africaines » (Alpha Ousmane Barry et Claude Condé, dir.), 2004 (consulté le 10 avril 2022).

BENOIST Joseph-Roger (de), « Le combat pour l'indépendance dans l'unité », dans AA.VV. *Léopold Sédar Senghor : la pensée et l'action politique* [Actes du colloque organisé le 26 juin 2006 par la Section française de l'Assemblée parlementaire de la Francophonie], Paris, Assemblée nationale, coll. « Colloques internationaux », 2006, p. 129-135.

BERTHOMIEU Gérard, « L'incertitude modale et ses fonctions stylistiques dans la poésie de Léopold Sédar Senghor », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 88, n° 2, « Léopold Sédar Senghor », 1988, p. 201-214.

BLANCHÈRE Jean-Claude, « "Jeter un pont sur l'abîme" : Senghor et la critique littéraire », *Éthiopiques* [En ligne], n° 83, « Littérature, philosophie et art », 2009 (consulté le 13 octobre 2020).

BOKIBA André-Patient, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone : Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*, Paris, L'Harmattan, 2006, 186 p.

BONHOMME Marc, « Figures analogiques et rhétorique de l'imaginaire chez Léopold Sédar Senghor », dans Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études africaines et créoles », 2011, p. 173-189.

BOUATENIN Adou, « Léopold Sédar Senghor et le français africanisé », *Revue roumaine d'études francophones*, n° 9-10, 2-17-2018, p. 58-74.

CAMARA Boubacar, « La poïetique de l'élan mystique chez Léopold Sédar Senghor », dans Jean-François Durand (dir.), *L'Écriture et le sacré : Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Montpellier, PULM, coll. « Collection des littératures », 2002, p. 59-78.

CASTEL Aurélie, « Senghor, l'élu de l'Afrique à l'Assemblée nationale (1945-1958) », dans AA.VV. *Léopold Sédar Senghor : la pensée et l'action politique* [Actes du colloque organisé le 26 juin 2006 par la Section française de l'Assemblée parlementaire de la Francophonie], Paris, Assemblée nationale, coll. « Colloques internationaux », 2006, p. 227-264.

CHABANEIX Philippe, « ÉTHIOPIQUES par Léopold Sédar Senghor (Éditions du Seuil) », *Le Mercure de France (Série moderne)*, n° 1114, 1er juin 1956, p. 342-343.

COLLOT Michel, « Le paysage africain : ancestral ou colonial ? », *Études littéraires africaines*, n° 39, « Littératures africaines et paysage » (Xavier Garnier, dir.), 2015, p. 11-24.

COULIBALY Nanourougo, « Chaka de Senghor ou la renégociation de l'éthos préalable », *Multilinguales* [En ligne], n° 5, 2015 (consulté le 17 septembre 2019).

DELAS Daniel, *« L'Absente » de Léopold Sédar Senghor : lecture blanche d'un texte noir*, Paris, Temps actuels, coll. « Entaille/s », 1982, 119 p.

DELAS Daniel, « Mètre français / rythme africain. Note sur l'élaboration de l'écriture poétique nègre de L.S. Senghor », *Itinéraires et contacts de cultures*, Vol. 9, « Léopold Sédar Senghor, un poète », 1988, p. 125-132.

DELAS Daniel, « Du silence rythmé au polyrythme dans la poésie de L.S. Senghor », *Protée*, Vol. 18, n° 1, « Rythmes » (Lucie Bourassa, dir.), 1990, p. 21-27.

DELAS Daniel, « Senghor – Musique, rythme et poésie », dans Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.), *Léopold Sédar Senghor : Africanité – Universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », 2002, p. 127-132.

DELAS Daniel, *Léopold Sédar Senghor : le maître de langue*, Bruxelles, Éditions Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus », 2006, 301 p.

DELAS Daniel, « La négritude de Sartre n'est pas celle de Senghor : les enjeux d'une poétique », dans Danièle Latin (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique. Actes de la Journée scientifique internationale (Liège, 30 octobre 2006)*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2008, p. 71-81.

DELAVIGNETTE Robert, « L'accent africain dans les Lettres françaises (De Bakary Diallo à Léopold Sédar Senghor) », *La Nef*, n° 12, novembre 1945, p. 62-72.

DIAGNE Souleymane Bachir. *Léopold Sédar Senghor, l'art africain comme philosophie*, Paris, Éditions Riveneuve, 2007, 166 p.

DIOP Papa Samba*, Léopold Sédar Senghor, poésie : étude critique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Entre les lignes : Littératures Sud », 2015, 142 p.

DIOUF Mbaye, « Subjectivités senghoriennes : pour une prospective francophone », *Recherches Francophones*, Vol. 1, n° 1, « La littérature francophone et ses subjectivités constitutives » (Laté Lawson-Hellu, dir.), 2021, p. 182-200.

DUCOURNAU Claire, « Césaire et Senghor "poètes d'aujourd'hui" chez Seghers : la Négritude en sa patrimonialisation », dans David Martens, Mathilde Labbé et Marcela Scibiorska (dir.), *La Fabrique des patrimoines littéraires : extensions des collections de monographies illustrées de poche* (à paraître).

DUGAS Guy, « Négritude et lusitanité : Léopold Sédar Senghor et Armand Guibert à travers leur correspondance », *Limag : Littératures du Maghreb* [En ligne], 2005 (consulté le 26 juillet 2021) : recueilli également dans Léopold Sédar Senghor, *Poésie complète*, *op. cit*., p. 982-998.

FALL Moussa, « Les créations verbales de Léopold Sédar Senghor dans *Chants d'ombre*, *Éthiopiques* et *Élégies majeures* », dans Alioune-Badara Diané *et alii* (dir.), *Sociétés en devenir : mélanges offerts à Boubakar Ly*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, coll. « Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines », 2006, p. 673-689.

FAVRE Yves-Alain, « Rythme et sonorité : une écriture du sacré », *SUD : revue littéraire bimestrielle*, n° 63, « Léopold Sédar Senghor » (Daniel Leuwers, dir.), 1988, p. 12-22.

FONKOUA Romuald, « L'Afrique en khâgne : contribution à une étude des stratégies senghoriennes du discours dans le champ littéraire francophone », *Présence Africaine*, n° 154, 1996, p. 130-175.

FOYER Jean, « Les chemins des indépendances », dans AA.VV. *Léopold Sédar Senghor : la pensée et l'action politique* [Actes du colloque organisé le 26 juin 2006 par la Section française de l'Assemblée parlementaire de la Francophonie], Paris, Assemblée nationale, coll. « Colloques internationaux », 2006, p. 101-112.

GARROT Daniel, *Léopold Sédar Senghor critique littéraire*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1978, 154 p.

GARNIER Xavier, « De l'épopée au mythe : le *Chaka* de Senghor », dans Papa Samba Diop (dir.), *Sénégal-forum : littérature et histoire*, Frankfurt-am-Main, IKO, coll. « Studien zu den frankophonen Literaturen ausserhalb Europas », 1995, p. 83-88.

GARNIER Xavier, « La notion de raison intuitive chez Léopold Sédar Senghor » dans Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.), *Léopold Sédar Senghor : Africanité-Universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts culturels », 2002, p. 115-120.

GARNIER Xavier, « Vertiges de Senghor », *Po&sie*, n° 157-158, « Afriques II » (Claude Mouchard et Pierre Leroux, dir.), 2016, p. 258-262.

GROSJEAN Jean, « L. S. SENGHOR : Éthiopiques (Le Seuil) », *La nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 42, juin 1956, p. 1093-1095.

GUIBERT Armand, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Pierre Seghers Éditeur, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1961, 216 p.

GUIBERT Armand, *Léopold Sédar Senghor : l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 1962, 179 p.

GUIBERT Armand et NIMROD, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2006, 369 p.

HEINIGER Sébastien, *Décolonisation, fédéralisme et poésie chez Léopold Sédar Senghor*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XIX^e^ et XX^e^ siècles », 2022, p. 478.

HIDDLESTON Jane, « Léopold Sédar Senghor : politician and poet between hybridity and solitude », *Decolonising the intellectual : politics, culture, and humanism at the end of the French empire*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Contemporary French and Francophone cultures », 2014, p. 39-74.

HYMANS Jacques Louis, *Léopold Sédar Senghor : an intellectual biography*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1971, 312 p.

JOACHIM Paulin, « Senghor : fidélité à l'Afrique-Mère », *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 159, avril 1966, p. 31.

JOUANNY Robert, *Les voies du lyrisme dans les « Poèmes » de Léopold Sédar Senghor : étude critique suivie d'un lexique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1986, 161 p.

JOUANNY Robert, *Senghor, « le troisième temps » : documents et analyses critiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2002, 250 p.

JOUANNY Robert, « La parole créatrice dans l'œuvre poétique de Senghor », dans Jean-François Durand (dir.), *L'Écriture et le sacré : Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Montpellier, PULM, coll. « Collection des littératures », 2002, p. 33-43.

JOUBERT Jean-Louis, « Sur le "Chaka" de Léopold Sédar Senghor », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 88, n° 2, « Léopold Sédar Senghor », 1988, p. 215-224.

JOUBERT Jean-Louis, « Senghor et le bon usage de la majuscule », dans AA.VV., *Mémoire Senghor : 50 écrits en hommage aux 100 ans du poète-président*, Éditions UNESCO, coll. « Profils », 2006, p. 77-81.

JUIN Hubert, « LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR », *Combat*, n° 3731, 28 juin 1956, p. 6.

KASENDE Jean-Christophe, « La Négritude senghorienne revisitée à l'aube d'une nouvelle conscience historique africaine », *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 21, n° 2, « Léopold Sédar Senghor » (Alain Mabanckou, dir.), 2006, p. 14-22.

KESTELOOT Lilyan. « La Négritude de Léopold Sédar Senghor » [article signé Lilyan Lagneau], *Présence africaine*, n° 39, 1961, p. 166-181.

KESTELOOT Lilyan, *Comprendre les poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, coll. « Les classiques africains », 1987, 143 p.

LAMBERT Fernando, *« Éthiopiques » de Senghor : lecture de l'itinéraire senghorien dans « Éthiopiques » de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Présence Africaine, 1997, 127 p.

LAMBERT Fernando, « Léopold Sédar Senghor et ses modèles », dans Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.), *Léopold Sédar Senghor : Africanité – Universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », 2002, p. 133-141.

LAMBERT Fernando, « La critique et Léopold Sédar Senghor / Léopold Sédar Senghor et la critique », *Présence francophone*, Vol. 61, « La réception des littératures francophones » (Josias Semujanga, dir.), 2003, p. 98-111.

LAMBERT Fernando, « La Figure de la femme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor », *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 22, n° 1, 2007, p. 75-85.

LANGELLIER Jean-Pierre, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Perrin, 2021, 444 p.

LAROCHE Daniel, « Fonctions et ambiguïtés du rythme chez Senghor », *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique*, t. 84, n° 3-4, « Senghor, poète d'abord », 2006, p. 55-62.

LATIN Danièle (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2008, 125 p.

LEBAUD Geneviève, *Léopold Sédar Senghor ou la poésie du royaume d'enfance,* Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1976, 101 p.

MABANA Kahiudi Claver, « Léopold Sédar Senghor et la Civilisation de l'Universel », trad. de l'anglais par Jeanne Delbaere-Garant, *Diogène*, n° 235-236, « Africana. Une philosophie de l'africanité », 2010, p. 3-13.

MARAN René, « L'écrivain noir Léopold Sédar Senghor unit les culture africaine et française », *France*, 12 octobre 1945, p. 6.

MARTINETTO Antonella Emina, *Senghor : l'uno e i molti*, Bologna, Bulzoni Editore, coll. « Consignlio nazionale delle ricerche / Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti », 1992, 316 p.

MBOM Clément, « Léopold Sédar Senghor, une trajectoire à l'épreuve du temps », *Présence Africaine*, n° 154, « Spécial Senghor », 1996, p. 107-129.

MOLINIÉ Georges, « Poéticité de Senghor : les "parallélismes asymétriques" », *L'Information grammaticale*, n° 32, 1987, p. 26-28.

MURPHY David, « Léopold Sédar Senghor : race, language, empire », dans Charles Forsdick et David Murphy (dir.), *Postcolonial tought in the French speaking* wold, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Postcolonialism across the disciplines », 2009, p. 157-170.

NGANDU NKASHAMA Pius, *Négritude et poétique : une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992, 158 p.

NISSIM Liana, « "Moi je chante, comme le roi blond Salomon" : le *Cantique des cantiques* selon Senghor », dans Monica Barsi et Alessandra Preda (dir.), *Le* Cantique des cantiques *dans les lettres françaises*, Milano, LED, coll. « Seminari Balmas : letteratura e immaginario, lingua e testo », 2016, p. 323-332.

RANAIVOSON Dominique, « L'ombre de Senghor plane-t-elle toujours sur les lettres africaines francophones ? », dans Danièle Latin (dir.), *Senghor en perspective dans le champ littéraire et linguistique*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2008, p. 113-125.

RANAIVOSON Dominique, « L'Anthologie de Senghor comme manifeste », *Études littéraires africaines*, n° 29, « Manifestes et magistères » (Daniel Delas, dir.), 2010, p. 20-27.

SAÏD Gabrielle, « Forme poétique et voix liturgiques dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache d'expression française* », dans Martine Bercot et Catherine Mayaux (dir.), *Poésie et liturgie : XIX^e^-XX^e^ siècles*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2006, p. 227-244.

SIGNARE Issiaka Ahmadou, *L'Œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor : esthétique de la réception, procès de la création*, Thèse de doctorat d'État, dirigée par Daniel Delas, soutenue à l'Université de Cergy-Pontoise le 15 décembre 2012, 764 p.

SMITH Étienne, « “Senghor voulait qu’on soit tous des Senghor” : parcours nostalgique d’une génération de lettrés », *Vingtième siècle : revue d’histoire*, n° 118, « Héros nationaux et pères de la nation en Afrique » (Hélène Charton et Marie-Aude Fouéré, dir.), 2013, p. 87-100.

SOW Alioune, « Le “verset des fleuves” de Léopold Sédar Senghor : héritage culturel ou négation d’une forme poétique occidentale ? », *Études littéraires africaines*, n° 50, « Formes fixes et identités noires » (Pierre Leroux et Thomas Vuong, dir.), 2020, p. 79-91.

SOYINKA Wole, « Interview de Wole Soyinka à Paris en février 1995 », propos recueillis et traduction en français de Christiane Fioupou, *Présence Africaine*, n° 154, « Spécial Senghor », 1996, p. 87-92.

SOYINKA Wole, *The Burden of Memory : the Muse of Forgiveness*, New York, Oxford University Press, 1999, 208 p.

SPLETH Janet, *Léopold Sédar Senghor*, Boston, Twayne Publishers, coll. « Twayne’s world authors series », 1985, 184 p.

TILLOT Renée, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1979, 167 p.

VALANTIN Christian, *Trente ans de vie politique avec Léopold Sédar Senghor*, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 2016, 208 p.

VAILLANT Janet G., *Vie de Léopold Sédar Senghor : noir, Français et Africain*, trad. de l’anglais américain par Roger Meunier, préf. d’Abdou Diouf, postface de Souleymane Bachir Diagne, Paris-Amsterda, Karthala-SEPHIS, coll. « Histoire des Suds », 2006 [1990], 448 p.

VAN NIEKERK Barend, *The African Image (Négritude) in the Work of Léopold Sédar Senghor*, Cape Town, A. A. Balkema, 1970, 140 p.

VANDER VEKEN Claire, « Analyse de l’axe “je”-“tu” dans “Que m’accompagnent kôras et balafongs de Senghor », *Revue belge de philosophie et d’histoire*, t. 61, f. 3, 1983, p. 578-590.

VICTOR Lucien, « Étude stylistique du poème 4 des *Chants pour Signare* : “Mais ces routes de l’insomnie” », *L’Information grammaticale*, n° 33, 1987, p. 20-27.

WASHINGTON BÂ Sylvia, *The concept of Negritude in the poetry of Léopold Sédar Senghor*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1973, 305 p.

WATTS Richard, « Senghor’s prefaces between the colonial and the poscolonial », *Research in African Literatures*, Vol. 33, n° 4, « Léopold Sédar Senghor », 2002, p. 76-87.

WYNCHANK Anny, « Des écrits théoriques à la poésie de Léopold Sédar Senghor », *Australian Journal of French Studies*, Vol. 33, n° 2, 1995, p. 219-236.

2. Études sur Ousmane Sembène

AA.VV., *Black Camera*, Vol. 12, n° 2, « Dossier 2 : Ousmane Sembène » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2021, p. 449-532.

ABDURRAHMAN Umar, « Daughters of dissident : women as worriors in Sembène Ousmane’s *God’s bits of wood* », *Ufahamu : a journal of african studies*, Vol. 30, n° 2-3, 2004, p. 169-187.

BERTHO Elara, « Filmer la résistance à la colonisation : stratégies postcoloniales de mémoire et d'oubli. À propos du scénario *Samori* de Sembène Ousmane », *Cahiers d'études africaines*, n° 224, 2016, p. 875-890.

BERTY Valérie, « La bigamie d'Ousmane Sembène », dans Ali Louati (dir.), *Fiction littéraire et cinéma : constantes et mutations d'une interrelation dans le monde contemporain*, Carthage, Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts, coll. « Colloques », 2014, p. 55-68.

BERTY Valérie, *Sembène Ousmane (1923-2007), un homme debout : écrivain, cinéaste et humaniste*, Paris, Présence Africaine, 2019, 233 p.

BESTMAN Martin, *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Études littéraires », 1981, 349 p.

BLUM Françoise, CHOMENTOWSKI Gabrielle et KATSAKIORIS Constantin, « Au cœur des réseaux africano-soviétiques : archives et trajectoires de l'écrivain-cinéaste sénégalais Ousmane Sembène », *Sources : matériaux et terrains en études africaines*, n° 30, 2021, p. 99-135.

CAGNAN Edoardo, « La première adaptation cinématographique d'Ousmane Sembène : entre Négritude et ethnographie », *Cahiers de littérature française*, n° 18, « Paroles et images » (Jacques Dürrenmatt et Elio Grazioli, dir.), 2019, p. 72-91.

CAGNAN Edoardo, « Ousmane Sembène, 1956-1966 : s'octroyer une place dans le champ littéraire », *Études littéraires africaines*, n° 49, 2020, p. 141-155.

CAGNAN Edoardo et DIOUF Mbaye, « Ousmane Sembène : un paradoxe postcolonial du cinéma africain ? », *Présence Francophone*, n° 95, « Diffusion des cinémas d'Afrique et du levant » (Françoise Naudillon, dir.), 2020, p. 139-151.

CALHOUN Doyle, « (Im)possible inscriptions : silence, servitude, and suicide in Ousmane Sembène's *La Noire de…* », *Research in African Literatures*, Vol. 51, n° 2, 2020, p. 96-116.

CASE Frederick Ivor, « Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djebar », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, p. 35-48.

CURTIUS Anny Dominique et PARÉ, Joseph, « *Le Mandat* de Sembène Ousmane ou la dialectique d'une double herméneutique », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, p. 139-148.

DIAGNE Ismaïla, *Lire et relire Ousmane Sembène*, Paris, L'Harmattan, 2014, 224 p.

DIAKHATÉ Lamine, « *Le Docker noir*, par Sembène Ousmane (Éditions Debresse) », *Présence Africaine*, n° 13, 1957, p. 153-154.

DIOP Mboussa, « Mbissine Thérèse Diop, les blessures de la première actrice africaine », *Le Monde/Afrique* [En ligne], 09 avril 2015 (consulté le 20 août 2020).

EDWARDS Carole, « Espaces identitaires et discours paratopique chez Ousmane Sembène », *The French Review*, Vol. 90, n° 4, 2017, p. 145-158.

FEIGELSON Raph, « Racisme et faits divers », *Droit et liberté*, n° 162, 12 mars 1957, p. 6.

FONKOUA Romuald, « Relire *Le Docker noir* de Sembène Ousmane : le *book-maker* ou la fabrique de la littérature », dans Anne Douaire-Banny (dir.), *Isthmes francophones : du texte aux chants du monde. Mélanges offerts à Beïda Chikki*, Paris, PUPS, coll. « Lettres francophones », 2012, p. 233-245.

GABARA Rachel, « “A poetic of refusal” : neorealism from Italy to Africa », *Quartely review of film and video*, Vol. 23, n° 3, 2006, p. 201-2015.

GADJIGO Samba, *Ousmane Sembène : une conscience africaine*, préf. d'Amadou Mahtar Mbow, Paris, Éditions Homnisphères, coll. « Latitudes noires », 2007, 252 p.

GADJIGO Samba, « Ousmane Sembène : les enjeux du cinéma et de la littérature », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, p. 110-121.

GADJIGO Samba et NIANG Sada, « Sembene legacy's to FESPACO », *Black Camera*, Vol. 12, n° 2, « Dossier 2 : Ousmane Sembène » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2021, p. 451-457.

GARNIER Xavier, « Énergies populaires et dynamique narrative dans l'œuvre d'Ousmane Sembène », *Poétique*, n° 184, 2018, p. 221-232.

JANIS Michael, « Remembering Sembène : the grandfather of african feminism », *CLA Journal*, Vol. 51, n° 3, 2008, p. 248-264.

JONASSAINT Jean, « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie : notes pour une recherche », *Ethnologies*, Vol. 31, n° 2, « Figures noires » (Francine Saillant et Pedro Simonard, dir.), 2010, p. 241-286.

KALISA Chantal, « Le palimpseste et le roman africain : le cas des romans *Xala* de Sembène Ousmane et *La Grève des bàttu* d'Aminata Sow Fall », *Neohelicon*, Vol. 29, n° 2, 2002, p. 217-226.

KAMARA Gibreel M., « The feminist struggle in the Senegalese novel : Mariama Bâ et Sembène Ousmane », *Journal of Black Studies*, Vol. 32, n° 2, 2001, p. 217-228.

KNOX Kathelyn E., « A critique of the racialised and neo-colonial politics of listening : Ousmane Sembène's *La Noire de…* (1966) », *French Screen Studies*, Vol. 21, n° 2, 2021, p. 104-122.

LACOSTE René, « La vente du CNE ou la soif de culture », *France nouvelle*, n° 631, 19 décembre 1957, p. 16.

LANGFORD Rachel, « Black and White in black and white. Identity and cinematography in Ousmane Sembène's *La Noire de…/Black girl* (1966) », *Studies in french cinéma*, Vol. 1, 2017, p. 13-21.

LINKHORN Renée, « L'Afrique de demain : femmes en marche dans l'œuvre de Sembène Ousmane », *Modern Language Studies*, Vol. 16, n° 3, 1986, p. 69-76.

MESTAOUI Lobna, « Ousmane Sembène, entre littérature et cinéma », *Babel : littératures plurielles*, n° 24, « Littérature et cinéma » (Sandra Gorgievski et Alessandro Leiduan, dir.), 2011, p. 245-256.

MOHAMMEDI-TABTI Bouba, *Sembène Ousmane, « Les Bouts de bois de Dieu »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Entre les lignes : littératures Sud », 2014, 119 p.

MONGO-MBOUSSA Boniface, « Sembène Ousmane et la question de l'oralité », *Présence Africaine*, n° 179-180, 2009, p. 151-154.

MOUTOMBI Alphonse, « La femme-à-nègre dans le roman sénégalais colonial : *Ô Pays, mon beau peuple !* d'Ousmane Sembène et *Un Chant écarlate* de Mariama Bâ », *DIRE*, n° 5, « La condition minoritaire : jeux poétiques et enjeux sociopolitiques contemporains » (Raymond Mbassi Atéba, dir.), 2014, p. 72-84.

MURPHY David, *Sembène : imagining alternatives in film and fiction*, Oxford-Trenton, James Currey-African World Press, 2000, 275 p.

MURPHY David, « Un autre monde est possible : création et résistance dans l'œuvre s'Ousmane Sembène », *Présence Francophone*, n° 71, « Ousmane Sembène, cinéaste » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2008, p. 40-55.

NDONG Louis, « Entre le wolof et le français : le cas de la nouvelle *Le Mandat* et du film *Mandabi* », *Études littéraires africaines*, n° 30, « Ousmane Sembène » (Phyllis Taoua, dir.), 2010, p. 33-45.

NDONG Louis, « Literary and cinematic scenes of reading in the works of Ousmane Sembène » (trad. du français par Georgina Collins), *Research in African Literatures*, Vol. 51, n° 2, « African Audiences : Making Meanings across Medias » (Ruth Bush et Claire Ducournau, dir.), 2020, p. 106-107.

NDONG Louis, « Du wolof vers le français ou *Guelwaar* d'Ousmane Sembène : enjeux linguistiques et esthétiques », *Recherches Francophones*, Vol° 1, n° 1, « La littérature francophone et ses subjectivités constitutives » (Laté Lawson-Hellu, dir.), 2021, p. 132-147.

NIANG Sada, « Langues, cinéma et création littéraire chez Ousmane Sembène et Assia Djebar », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, p. 98-109.

NIANG Sada, « Du néoréalisme en Afrique : une lecture de *Borom Sarret* », *Présence Francophone*, n° 71, « Ousmane Sembène, cinéaste » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.), 2008, p. 76-90.

NIANG Sada, « Ousmane Sembène : une vie », *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 196-203.

NZABATSINDA Anthère, « La figure de l'artiste dans le récit d'Ousmane Sembène », *Études Françaises*, Vol. 31, n° 1, « La représentation ambiguë : configurations du récit africain » (Lise Gauvin, Christiane Ndiaye et Josias Semujanga, dir.), 1995, p. 51-60.

NZABATSINDA Anthère, « Le griot dans le récit d'Ousmane Sembène : entre la rupture et la continuité de la représentation de la parole africaine », *The French Review*, Vol. 70, n° 6, 1997, p. 865-872.

NZABATSINDA Anthère, « Roman et cinéma chez Ousmane Sembène : la langue des formes », dans Jean Cléo Godin (dir.), *Nouvelles écritures francophones*, PUM, coll. « Espace littéraire » 2001, p. 194-201.

ORTOVA Jarmila, « Les femmes dans l'œuvre littéraire d'Ousmane Sembène », *Présence Africaine*, n° 71, 1969, p. 69-77.

PAGEARD Robert, « Écrivains africains noirs d'expression française », *Les Cahiers du Sud*, n° 341, 1957, p. 181-197.

PFAFF Françoise, « Les femmes africaines dans les films de Sembène », *Africultures*, n° 76, « Ousmane Sembène (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2009, p. 153-160.

POMEVOR Ekpe Komlavi, « Sembène Ousmane ou l'héroïsme féminin au quotidien », *Annales Æquatoria*, n° 29, 2008, p. 365-379.

RENEAU Ingrid, « Maimouna's praisesongs : modeling nationhood in Sembene Ousmane's *God's bits of wood* », *Obsidian III*, Vol. 5, n° 2, 2004, p. 137-150.

SANUSI Ramonu, « The metamorphosis of female personae in Sembène Ousmane's *Les Bouts de bois de Dieu* », *Dalhousie French Studies*, n° 78, 2007, p. 129-138.

SCHIAVONE Cristina, « Le transfert culturel chez Ousmane Sembène : du péritexte auctorial au péritexte traduit », *Il Tolomeo*, n° 22, 2020, p. 279-298.

SELA Tal, « Les représentations de la nature et la construction d'un nouvel *ethos* d'"auteur africain" dans *Les Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène », *Études littéraires africaines*, n° 39, « Littératures africaines et paysage » (Xavier Garnier, dir.), 2015, p. 91-104.

SELA Tal, *Le roman africain francophone au tournant des indépendances (1950-1960) : la construction d'un nouvel ethos d'auteur*, Thèse de doctorat, sous la direction de Ruth Amossy et d'Anthony Mangeon, soutenue à l'Université de Strasbourg, le 11 septembre 2017, 513 p.

SIKOUNMO Hilaire, *Ousmane Sembène, écrivain populaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures africaines », 2010, 298 p.

STEPHENSON Blandine, « Sembène écrivain : l'opposition homéopathique », *Africultures*, n° 76, « Sembène Ousmane (1923-2007) » (Thierno I. Dia *et alii*, dir.), 2008, p. 110-116.

TAOUA Phyllis, « Présentation : le rendez-vous d'Ousmane Sembène avec la modernité », *Études littéraires africaines*, n° 30, « Ousmane Sembène » (Phyllis Taoua, dir.), 2010, p. 6-19.

THIÉBLEMONT-DOLLET Sylvie, « Déplacements et engagements dans les films d'Ousmane Sembène : "vers et pour ses publics" », dans Laurence Denooz et Sylvie Thiéblemont-Dollet (dir.), *Déplacements et publics*, Nancy, PUN, coll. « Interculturalités », 2017, p. 181-192.

TIDJANI-SERPOS Nouréini, « Roman et société : la femme africaine comme personnage des *Bouts de bois de Dieu* », *Présence Africaine*, n° 108, 1978, p. 122-137.

TINE Alioune, « La diglossie linguistique et la diglossie littéraire et leurs effets dans la pratique esthétique d'Ousmane Sembène », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, p. 82-97.

VAN DEN AVENNE Cécile, « "Les petits noirs du type y a bon Banania, Messieurs, c'est terminé". La contestation du pouvoir colonial dans la langue de l'autre, ou l'usage subversif du français-tirailleur dans *Camp de Thiaroye* de Sembène Ousmane », *Glottopol*, n° 12, « Pratiques langagières dans le cinéma francophone » (Michaël Abecassis, dir.), 2008, p. 111-122.

VIEYRA Paulin Soumanou, *Sembène Ousmane, cinéaste. Première période : 1962-1971*, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 2012 [1972], 244 p.

WARNER Tobias, « Enactiong postcolonial translation : voice, color, and free indirect discourse in the restored version of Ousmane Sembène's *La Noire de…* », dans Judith Misrashi-Barak et Srilata Ravi (dir.), *Translating the postcolonial in multilingual contexts*, Montpellier, PULM, coll. « Horizons anglophones », p. 113-126.

WESTMORELAND BOUCHARD Jen, « Portraits of a contemporary griot. Orality in the films and novels of Ousmane Sembène », *Journal of African Literature*, n° 6, 2009, p. 49-67.

WILLEY Ann Elizabeth, « Language use and representation of the Senegalese subject in the written work of Ousmane Sembène », dans Sheila Petty (dir.), *A Call to action : the films of Ousmane Sembène*, Westport (CT), Greenwood Press, « Contributions to the study of popular culture », 1996, p. 118-153.

3. Littératures francophones, littératures africaines et études postcoloniales

AA.VV., *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, « La littérature africaine et ses discours critiques » (Josias Semujanga, dir.), 2001, 156 p.

AA.VV., *Études littéraires*, Vol. 24, n° 2, « L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone » (Fernando Lambert, dir.), 1991, 122 p.

AA.VV., « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde des Livres* [En ligne], 15 mars 2007 (consulté le 10 octobre 2020).

AA.VV., *Présence Africaine*, n° 14-15, « Contributions au I^er^ Congrès des Écrivains et Artistes Noirs », 1957, 364 p.

AA.VV., *Recherches francophones*, n° 3, « Sociétés et énonciation dans le roman francophone » (Mbaye Diouf et Olga Hél-Bongo, dir.), 2009, 272 p.

AA.VV., « Résolution concernant la littérature », *Présence Africaine*, n° 24-25 (numéro spécial), « Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs (Rome : 26 mars – 1^er^ avril 1959) », 1959, p. 387-392.

ADOTEVI Stanislas Spero K., *Négritude et négrologues*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1972, 306 p.

ALLOUACHE Ferroudja, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone » (1921-1970)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèques francophones », 2018, 457 p.

ARON Paul, « Le fait littéraire francophone », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Khartala, coll. « Lettres du Sud », 2001, p. 39-55.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*, London / New York, Routledge, coll. « New accents », 2002 [1989], 283 p.

BARBER Karin, « Popular arts in Africa », *African Studies Review*, Vol. 30, n° 3, 1987, p. 1-78.

BASSOLÉ OUÉDRAOGO Angèle, « Et les Africaines prirent la plume ! Histoire d'une conquête », *Mots pluriels* [En ligne], n° 8, 1998 (consulté le 2 février 2021).

BENGA Ndiouga, « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal », *Afrique et développement*, Vol. 35, n° 4, 2010, p. 237-260.

BÉRANGER-FÉRAUD Laurent, « La légende de Coti Barma », *Les Peuplades de la Sénégambie : histoire, ethnographie, mœurs et coutumes, légendes, etc.*, Paris, Éd. Ernest Leroux, 1879, p. 37-40.

BERTHO Elara, *Sorcières, tyrans, héros : mémoires postcoloniales de résistants*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies » 2019, 518 p.

BETI Mongo, « Afrique noire, littérature rose » [Signé A. B.], *Présence Africaine*, n° 1-2, 1955, p. 133-145.

BILOA Edmond, « L'imaginaire linguistique dans le discours littéraire », dans Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études africaines et créoles », 2011, p. 71-95.

BIRON Michel, « L'écrivain liminaire », dans Jean-Pierre Bertrand, Lise Gauvin et Laurent Demoulin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec, Wallonie-*

Bruxelles, Bruxelles / Montréal, Peter Lang / PUM, coll. "Documents pour l'histoire des francophonies", 2003, p. 57-67.

BOKIBA André-Patient, « Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire », *Études littéraires*, Vol. 24, n° 2, « L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone » (Fernando Lambert, dir.), 1991, p. 77-97.

BRUSSEY-MALVILLE Jacques (de), « Poètes d'expression française », *Tropiques : revue des troupes coloniales*, n° 303, octobre 1948, p. 59.

BUSH Ruth, *Publishing Africa in French : literary institutions and decolonization 1945-1967*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, 294 p.

BUSH Ruth et DUCOURNAU Claire, « "Small Readers" and Big Magazines : Reading Publics in *Bingo*, *La Vie Africaine*, and *Awa : la revue de la femme noire* », *Research in African Literatures*, Vol. 51, n° 2, « African Audiences : Making Meanings across Medias » (Ruth Bush et Claire Ducournau, dir.), 2020, p. 45-69.

CÉSAIRE Aimé, « Nègreries : Conscience Raciale et Révolution Sociale », *L'Étudiant noir : Journal Mensuel de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*, n° 3, mai-juin 1935, p. 1.

CÉSAIRE Aimé, « Sul la poésie nationale », *Présence Africaine*, n° 4, 1955, p. 39-41.

CÉSAIRE Aimé, « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 dans le cadre du Colloque sur l'art dans la vie du peuple qui marqua l'ouverture du Premier Festival mondial des Arts nègres (30 mars – 21 avril 1966), *Gradhiva : revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 10, 2009, p. 208-215.

CHAUDEMANCHE Alice, « Romans (en) wolof : traduction et configuration d'un genre », *Continents manuscrits* [En ligne], 30 octobre 2021 (consulté le 5 avril 2022).

CISSÉ Mamadou, « Langue, État et société au Sénégal », *Revue Sudlangues*, n° 5, 2005, p. 99-133.

CLAVARON Yves, « Contre le canon littéraire occidental ou les nouvelles légitimités des littératures d'Afrique », dans Ozouf Aénamin Amedegnato, Sélom Komlan Gbanou et Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *Légitimité, Légitimation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études africaines et créoles », 2011, p. 175-189.

COMBE Dominique, *Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal »*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1993, 126 p.

COMBE Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, 175 p.

COMBE Dominique, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, coll. « Licence : Lettres », 2010, 229 p.

COMBE Dominique, « "Le Noir et le langage" : Fanon et Césaire », *Rue Descartes*, n° 83, « Négritude et philosophie », 2014, p. 11-21.

COMBE Dominique, « "Situation d'*Orphée noir*" : Sartre et Césaire », *ElFe XX-XXI*, n° 4, « Études des littératures de langue française des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Continents francophones » (Sabina Parent, Anne Douaire-Banny et Romuald Fonkoua, dir.), 2014, p. 133-141.

CONDÉ Maryse, « La littérature féminine de la Guadeloupe : recherche d'identité », *Présence Africaine*, n° 99-100, p. 155-166.

CORINUS Véronique, *Aimé Césaire*, Paris, PUF, coll. « Biographies », 2019, 192 p.

CORNEVIN Robert, *Le Théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le Livre africain, 1970, 336 p.

COSTANTINI Alessandro, « Écrivez-vous petit-nègre ? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation », *Ponti/Ponts*, n° 8, 2008, p. 109-136.

COULON Virginie, « La littérature africaine au service de la guerre froide », *Études littéraires africaines*, n° 35, 2013, p. 89-103.

BEDE Damien, « La nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », *Présence Africaine*, n° 167-168, 2003, p. 312-322.

DELAS Daniel, « Modernité Tchicaya », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora* [En ligne], n° 5, 2015 (consulté le 15 août 2021).

DIOUF Mbaye, *L'Énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*, Thèse de doctorat, dirigée par Justin Bisanswa, soutenue à l'Université Laval en 2009, 340 p.

DIOP Alioune Oumy, *Le Théâtre traditionnel au Sénégal*, Dakar, NEAS, 1990, 49 p.

DIOP David, « Contribution au débat sur la poésie nationale », *Présence Africaine*, n° 7, 1956, p. 113-115.

DIOUF Ibrahima, NDIAYE Cheikh Tidiane et DIEME Ndèye Binta, « Dynamique et transmission linguistique au Sénégal au cours des 25 dernières années », *Cahiers québécois de démographie*, Vol. 46, n° 2, « Dynamiques linguistiques » (Richard Marcoux et Moussa Bougma, dir.), 2017, p. 197-217.

DIOUF Mbaye, « Présentation : Géographies transnationales du texte africain et caribéen », *Études littéraires*, Vol. 46, n° 1, « Géographies transnationales du texte africain et caribéen » (Mbaye Diouf et Antje Ziethen, dir.), 2015, p. 7-18.

DUCOURNAU Claire, « Qu'est-ce qu'un classique "africain" ? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain·e·s issu·e·s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206, 2015, p. 34-49.

DUCOURNAU Claire, *La Fabrique des classiques africains : écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture & Société », 2017, 442 p.

EL KHOLTI Mohamed *et alii* (éd.), *Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb*, Paris, La Colombe : Éditions du Vieux Colombier, coll. « Les Plus beaux écrits », 1947, 455 p.

FALL Marouba, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone : exemple du théâtre sénégalais de langue française*, Dakar, L'Harmattan-Sénégal, 2019, p. 312.

FATY El Hadji Abdou Aziz, « Politiques linguistiques au Sénégal au lendemain de l'Indépendance. Entre idéologie et réalisme politique », *Mots : les langages du politique*, n° 106, « Regards sur le post-colonialisme linguistique » (Carmen Alén Garabato et Henri Boyer, dir.), 2014, p. 13-26.

FONKOUA Romuald et HALEN Pierre (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2001, 342 p.

FRANKLIN Albert, « La Négritude : réalité ou mystification. Réflexions sur "Orphée noir" », *Présence Africaine*, n° 14, 1953, p. 287-303.

FREUSER Willfried F., « Wole Soyinka: the problem of authenticity », *Black American Litterature Forum*, Vol. 22, n° 3, « Wole Soyinka » (Henry Louis Gates, dir.), 1988, p. 555-575.

GAHUNGU Céline, « Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ? », *Continents manuscrits* [En ligne], n° 13, « Théâtres d'Afrique : des traces aux archives » (Aurore Desgranges, dir.), 2019 (consulté le 11 avril 2022).

GAHUNGU Céline, « Archives d'une production culturelle : le Concours interafricain », dans Elara Bertho, Catherine Mazauric et Cécile Van den Avenne (dir.), *Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques*, disponible sur *Fabula / Les colloques* [En ligne], 2021 (consulté le 11 avril 2022).

GANDONOU Albert, *Le Roman ouest-africain de langue française : étude de la langue et du style*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2012, 358 p.

GAUVIN Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Jean-Pierre Bertrand, Lise Gauvin et Laurent Demoulin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec, Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles / Montréal, Peter Lang / PUM, coll. "Documents pour l'histoire des francophonies", 2003, p. 19-40

GAUVIN Lise, *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2004, 342 p.

GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2009 [1997], 184 p.

GBANOU Sélom Komlan. « Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française », *Présence Francophone*, n° 61, « La réception des littératures francophones », (Josias Semujanga, dir.), 2003, p. 63-83.

GNAOULÉ Oupoh Bruno, « Histoire littéraire et littératures africaines », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 7, « Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains » (Simona Pruteanu, dir.), 2015, p. 65-84.

GIERCZYNSKI-BOCANDÉ Ute, « L'œuvre de Cheik Aliou Ndao en français et en wolof : chances et problèmes d'un écrivain bilingue au Sénégal », *Matatu*, Vol. 31-32, 2005, p. 133-143.

GYSSELS Kathleen, « Sartre postcolonial ? Relire *Orphée noir* plus d'un demi-siècle après », *Cahiers d'études africaines*, n° 179-180, « Esclavage moderne ou modernité de l'esclavage ? » (Roger Botte, dir.), 2005, p. 631-650.

HALEN Pierre, « Pour en finir avec une phraséologie encombrante : la question de l'Autre et de l'exotisme dans l'approche critique des littératures coloniales et post-coloniales », dans Jean-François Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales*, t. 1, « Afrique francophone : découvertes », Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 21-39.

HALEN Pierre, « Construction identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, « La littérature africaine et ses discours critiques » (Josias Semujanga, dir.), 2001, p. 13-31.

HELL Henri, « Poètes de ce temps : Pierre Jean Jouve, René Char, Aimé Césaire, Jacques Prévert », *Fontaine*, n° 57, décembre 1946, p. 803-816.

HIDDLESTON Jane, « Introduction », dans Patric Crowley et Jane Hiddleston (dir.), *Postcolonial poetics : genre and form*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Francophone postcolonial studies », 2011, p. 1-10.

HOWLETT Marc-Vincent et FONKOUA Romuald, « La maison Présence Africaine », *Gradhiva*, n° 10, « Présence Africaine. Les conditions noires : une généalogie des discours » (Sarah Frioux-Salgas, dir.), 2009, p. 107-133.

KANE Mohamadou, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *Littérature, Poétique, Histoire, Géographie : Université de Dakar, annales de la faculté des lettres et sciences humaines*, n° 5, 1975, p. 9-38.

KESTELOOT Lilyan, *Aimé Césaire*, Paris, Éditions Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1962, 208 p.

KESTELOOT Lilyan et KOTCHY Barthélemy, *Aimé Césaire : l'homme et l'œuvre*, précédé d'un texte de Michel Leiris, Paris, Présence Africaine, coll. « Approches », 1973, 258 p.

KOM Ambroise, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, « La littérature africaine et ses discours critiques » (Josias Semujanga, dir.), 2001, p. 33-44.

LAFORGUE Pierre, « Le *Cahier d'un retour au pays natal* de 1939 à 1947 (de l'édition *Volontés* à l'édition Bordas) : étude de génétique césarienne », *Études françaises*, Vol. 48, n° 1, « Inédits » (Paul-Marie Lapointe et Claude Gauvreau, dir.), 2021, p. 131-179.

LANG George, « *Épitomé* : Tchicaya U Tam'si et sa saison au Congo », *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 14, n° 2, 1980, p. 295-305.

LUBABU Tshitenge, « Négritude : Léon-Gontran Damas, le troisième homme », *Jeune Afrique* [En ligne], 29 mars 2012 (consulté le 6 juillet 2021).

MALELA Buata Bundu, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2008, 476 p.

MALELA Buata Bundu, *Les Discours littéraires francophones : réseaux, esthétiques et postures*, Paris, Hermann, 165 p.

MANGEON Anthony, « Miroirs des littératures nègres : d'une anthologie l'autre, revues », *Gradhiva*, n° 10, « Présence Africaine. Les conditions noires : une généalogie des discours » (Sarah Frioux-Salgas, dir.), 2009, p. 40-63.

MANGEON Anthony, « *The New Negro*, une Bible de la négritude », *Études littéraires africaines*, n° 29, « Manifestes et magistères » (Daniel Delas, dir.), 2010, p. 15-19.

MBEMBE Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche, essais », 2015 [2013], 267 p.

MBOW Fallou, « Approche discursive et études littéraires dans le champ négro-africain », *Revue Baobab*, n° 7, 2010, p. 66-85.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur*, préf. de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2002 [1957], 162 p.

MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Quadrige manuels », 2013 [1999], 190 p.

NGŨGĨ wa Thiong'o, *Decolonising the mind : the politics of language in african literature*, Oxford-Nairobi-Portsmouth (NH), James Currey-EAEP-Heinemann, coll. « Studies in African Literature », 1986, 114 p.

MOUDILENO Lydie, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature : mise en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1997, 216 p.

MOUDILENO Lydie, « Littérature et postcolonie », *Africultures*, n° 20, 2000, p. 9-13.

MOURALIS Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011 [1975], 206 p.

MOURALIS Bernard, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex édition, 1984, 572 p.

MOURALIS Bernard, « L'histoire et son traitement dans l'œuvre d'Henri Lopes », *Études littéraires africaines*, n° 45, « Henris Lopes, lectures façon façon-là » (Anthony Mangeon, dir.), 2018, p. 51-67.

MUDIMBE Valentin-Yves, *L'Invention de l'Afrique : gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, trad. de l'anglais par Laurent Vannini, Paris, Présence Africaine, coll. « Histoire, politique, société », 2021 [1988], 516 p.

N'GORAN David K., *Le Champ littéraire africain : essai pour une théorie*, préf. de Bernard Mouralis, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, 289 p.

NDIAYE Christiane, « De l'écrit à l'oral : la transmission des classiques du roman africain », *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, « La littérature africaine et ses discours critiques » (Josias Semujanga, dir.), 2001, p. 45-61.

NDIAYE Christiane, *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, avec la collaboration de Nadia Ghalem, Joubert Satyre et Josias Semujanga, Montréal, PUM, coll. « Paramètres », 2004, 276 p.

OJO Samuel Adeoya, « David Diop : the voice of protest and revolt (1927-1960) », *Présence Africaine*, n° 103, 1977, p. 19-42.

ORBAN Jan-Pierre, « Livre culte, livre maudit : histoire du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », *Continents manuscrits* [En ligne], 2018 (consulté le 25 août 2022).

POUJOLS Sandrine et LHONI Benoist, « Léon Gontran Damas, "martyr de l'oubli" », *L'Arbre à palabres*, n° 10, 2001, p. 106-111.

PRICE-MARS Jean, « Séance du 19 septembre, à 21 h : Débats », *Présence Africaine*, n° 8-9-10, « Premier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs (Paris – Sorbonne : 19-22 septembre) », 1956, p. 51-65, p. 66-83.

PROTEAU Laurence, « Entre poétique et politique : Aimé Césaire et la négritude », *Sociétés contemporaines*, n° 44, « Littératures et identités », 2001, p. 15-39.

RABATÉ Émile, « Tchicaya U Tam'si, rythmes riches », *Libération*, 15 janvier 2014 (consulté en ligne le 15 août 2021).

RANAIVOSON Dominique, « La langue littéraire des auteurs francophones : quelles normes pour quelle identité ? », dans Françoise Berlan (dir.), *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de linguistique et de stylistique française : études linguistiques », 2006, p. 459-472.

RICARD Alain, « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspective (sous la responsabilité de M. Fernando Lambert) », *Études littéraires*, Vol. 7, n° 3, « Littérature négro-africaine », 1974, p. 449-476.

RIESZ János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007, 421 p.

SCHERER Jacques, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 127.

SEYDOU Christiane, « Épopée et identité : exemples africains », *Journal des Africanistes*, Vol. 58, n° 1, 1988, p. 7-22.

SHARPLEY-WHITING T. Denean, *Negritude women*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 168.

SOREL Jacqueline et PIERRON-GOMIS Simone, *Femme de l'ombre et grandes royales : dans la mémoire du continent africain*, préf. de Fatou Sow, Paris, Présence Africaine, 2004, 278 p.

SOUBIAS Pierre, « Écrire après Senghor : les romanciers noirs, héritiers et liquidateurs de la négritude », *Littératures*, n° 28, 1993, p. 155-166.

SOYINKA Wole, *Myth, literature, and the african world*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Canto », 1995 [1976], 168 p.

SPIVAK Gayatri Chakravotry, « Criticism, Feminism and the Institution », entretien avec Elizabeth Gross, *Thesis Eleven*, n° 10-11, 1984-1985, p. 175-187.

SPIVAK Gayatri Chakravotry, *Other Asias*, Malden (MA), Blacwell Publishing, 2008, 365 p.

STOCK Amy Geraldine, « Yeats and Achebe », *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 3, n° 1, 1968, p. 105-111.

TCHOKOTHE Rémi Armand, « Présentation », *Études littéraires africaines*, n° 46, « Qui a peur de la littérature wolof ? » (Rémi Armand Tchokothe, dir.), 2018, p. 9-17.

THOMAS Dominic, *Black France : colonialism, immigration, and transnationalism*, Bloomington (IN), Indiana University Press, coll. « African expressive cultures », 2007, 305 p.

TINE Alioune, « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence Africaine*, n° 133-134, 1985, p. 99-121.

VALENTE-QUINN Brian, « Crafting the popular stage space in urban Senegal », *Research in African Literatures*, Vol. 51, n° 2, « African Audiences : Making Meanings across Medias » (Ruth Bush et Claire Ducournau, dir.), 2020, p. 168-186.

VAN DEN AVENNE Cécile, « Reprise et détournement d'un stéréotype linguistique : les enjeux coloniaux et postcoloniaux de l'usage du "petit nègre" dans la littérature africaine », dans Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao (dir.), *Littérature francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Paris, ENS éditions, coll. « Signes », 2013, p. 263-275.

VAN DEN AVENNE Cécile, « La fabrication textuelle du "français africain" : entextualisation, mises en scènes, réceptions », *Langue française*, n° 202, « Français d'Afrique. En Afrique. Hors d'Afrique » (Guri Bordal Steien et Cécile Van den Avenne, dir.), 2019, p. 61-75.

WARNER Garry, « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française », *Présence Africaine*, n° 97, 1976, p. 93-116.

WILKS Jennifer M., *Race, gender, and comparative black modernism : Suzanne Lacascade, Marita Bonner, Suzanne Césaire, Dorothy West*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2008, 259 p.

ZABUS Chantal, *The african palimpsest : indigenization of language in the west african europhone novel*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Cross Cultures », 2007, 261 p.

4. Sciences du langage, analyse du discours et stylistique

AA.VV., *COnTEXTES* [En ligne], n° 18, « Sociologie du style littéraire », 2016 (consulté le 10 septembre 2020).

AA.VV., *Littérature*, n° 140, « Analyse du discours et sociocritique » (Ruth Amossy, dir.), 2005, 136 p.

ADAM Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan Université, coll. « Linguistique », 1992, 223 p.

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, coll. « Études linguistiques et littéraires », 1989, 239 p.

ADAM Jean-Michel et REVAZ Françoise, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, n° 82, « Structurations de textes : connecteurs et démarcations graphiques » (Jean-Michel Adam et Michel Fayol, dir.), 1989, p. 59-98.

AMOSSY Ruth, « La dimension sociale du discours littéraire : l'analyse du discours et le projet sociocritique », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2003, p. 63-74.

AMOSSY Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 3, « Ethos discursif et image d'auteur » (Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amossy, dir.), 2009 (consulté le 2 mars 2022).

AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, 233 p.

AMOSSY Ruth, « Image d'auteur entre unicité et sérialité : la collection "Écrivains de toujours" dans les années 1950 », *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et généricités composites » (David Martens et Dominique Maingueneau, dir.), 2020, p. 31-44.

AMOSSY Ruth, « Qu'est-ce que l'*ethos* collectif ? Sciences du langage et sciences sociales », dans Ruth Amossy et Eithan Orkibi (dir.), *Éthos collectif et identités sociales*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres : rhétorique, stylistique, sémiotique », 2021, p. 21-51.

ANGENOT Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 1167 p. ; réédité par *Médias 19 : littérature et culture médiatique* [En ligne], 2013 (consulté le 3 janvier 2021).

ANGENOT Marc, « Rhétorique du discours social », *Langue française*, n° 79, « Rhétorique et littérature » (Michel Meyer, dir.), 1988, p. 24-36.

ANGENOT Marc, « Poésie et discours social en 1889 : banalisation et raréfaction du poétique », *Littératures* (Université McGill), n° 3, 1989, p. 1-27.

ANGENOT Marc, « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives », *COnTEXTES* [En ligne], n° 1, « Discours en contexte » (Jérôme Meizoz, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou, dir.), 2006 (consulté le 14 juillet 2019).

AQUIEN Michèle, « La poésie du XX^e^ siècle et le langage en liberté », *L'Information grammaticale*, n° 94, 2002, p. 39-44.

AQUIEN Michèle, « L'esprit de l'escalier : poétique de l'hyperbate », dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate : aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2011, p. 337-346.

ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « G. F. », 2007, 570 p.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [1962], éd. Gilles Lane, post. de François Récanati, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1970], 202 p.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Ces Mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Rééditions/Réimpressions », 2012 [1995], 789 p.

BAKHTINE Makhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par Alfreda Aucouturier, préf. de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, 408 p.

BALIBAR Renée, *L'institution du français : essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1985, 421 p.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996 [1966], 356 p.

BENVENISTE Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, « L'énonciation » (Tzvetan Todorov, dir.), 1970, p. 12-18.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1980], 286 p.

BESSONNAT Daniel, « Le découpage en paragraphes et ses fonctions », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 57, « L'organisation des textes » (Michel Charolles, dir.), 1988, p. 81-105.

BIKIALO Stéphane et PÉTILLON Sabine (dir.), *Dans l'atelier du style : du manuscrit à l'œuvre publiée*, Rennes, PUR, coll. « La Licorne », 2012, 266 p.

BORDAS Éric, *« Style » : un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2008, 304 p.

BORDAS Éric, « Que serait une sociostylistique ? », *COnTEXTES* [En ligne], n° 18, « Sociologie du style littéraire », 2016 (consulté le 5 septembre 2020).

BORDAS Éric, « L'essai et son "appétit de style" ? », dans Patrick Née (dir.), *Le quatrième genre : l'essai*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2018, p. 275-293.

BORDAS Éric et MOLINIÉ Georges (dir.), *Style, langue et société*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences : sciences du langage », 2015, 468 p.

BRIOLET Daniel, *Le Langage poétique : de la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, coll. « Nathan recherche : littérature française », 1984, 126 p.

CHAROLLES Michel, « Introduction aux problèmes de cohérence des textes : approche théorique et étude des pratiques pédagogiques », *Langue française*, n° 38, « Enseignement du récit et cohérence du texte » (Michel Charolles et Jean Peytard, dir.), 1978, p. 7-41.

CHARTIER Roger, *Forms and Meanings : Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « New Cultural Studies », 1995, 144 p.

CHAUDIER Stéphane, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude* Simon, Paris, Fayard, 2009, p. 411-449.

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009 [1963], 218 p.

COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 201 p.

COMBE Dominique, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001 [1996], p. 39-63.

COMBETTES Bernard, *Pour une grammaire textuelle : la progression thématique*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duclot, coll. « Pratiques : théorie, pratique, pédagogie », 1983, 139 p.

CORNULIER Benoît (de), « Marquage et démarquage dans les pronoms personnels français : nounoiement et vouvoiement », *Studies in French Linguistics*, Vol. 1, n° 1, 1978, p. 115-158.

COSSUTTA Frédéric et MAINGUENEAU Dominique, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117, « Les analyses du discours en France » (Dominique Maingueneau, dir.), 1995, p. 112-125.

DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 2000, 240 p.

DELAS Daniel, FRÉDÉRIC Madeleine et HERSCHBERG PIERROT Anne, « Table ronde : l'analyse du discours et la question du style », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles : théories de la littérature », 2003, p. 323-348.

DELORMAS Pascale, *De l'Autobiographie à la mise en scène de soi : le cas Rousseau*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012, 232 p.

DELORMAS Pascale, « De l'interincompréhension à la conquête du public. Modes de la paratopie langagière et légitimité auctoriale », dans Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Østenstad (dir.), *Se dire écrivain : pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 51-67.

DELORMAS Pascale, « Espace d'étayage, la scène et la coulisse : de la circulation des discours dans le champ littéraire », *Fragmentum*, n° 51, 2018, p. 115-130.

DENIS Delphine, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), *Les Registres : enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve/Paris, Academia/L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2008, p. 65-78.

DÉTRIE Catherine, « L'énallage : une opération de communication grammaticale et/ou disjonction énonciative ? », *Langue française*, n° 160, « Figures et point de vue » (Alain Rabatel, dir.), 2008, p. 89-104.

DHONDT Reindert, MAINGUENEAU Dominique et MARTENS David, « Un réseau de concepts : entretien avec Dominique Maingueneau », *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, n° 8, 2012, p. 203-221.

DHONDT Reindert et VANACKER Beatrijs, « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *ConTEXTES* [En ligne], n° 13, « L'*ethos* en question » (Reindert Dhondt, Beatrijs Vanacker et Karen Vandemeulebroucke, dir.), 2013 (consulté le 16 juillet 2022).

DOMINICY Marc, « Du “style” en poésie », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu’est-ce que le style ?*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 115-137.

DOMINICY Marc, « L’évocation discursive. Fondements et procédés d’une stratégie “opportuniste” », *Semen* [En ligne], n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et les réseaux » (Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, dir.), 2007 (consulté le 7 juin 2022).

DOMINICY Marc, *Poétique de l’évocation*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2022, 404 p.

DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, 472 p.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, 237 p.

DUMARSAIS César Chesneau, *Traité des tropes : des tropes ou des diférens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, Vve J.-B. Brocas, 1730, 286 p.

DÜRRENMATT Jacques, *Bien coupé mal cousu : de la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998, 185 p.

DÜRRENMATT Jacques, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp Essentiel », 2002, 84 p.

DÜRRENMATT Jacques, « La virgule entre sujet et verbe : petite histoire d’un emploi oublié », *L’Information grammaticale*, n° 102, « La ponctuation » (Sabine Pétillon, dir.), 2004, p. 31-34.

DÜRRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, coll. « Atouts Lettres », 2005, 255 p.

DÜRRENMATT Jacques, « Les dérives du lexique “poétique” », dans *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de linguistique et de stylistique française : études linguistiques », 2006, p. 33-43.

DÜRRENMATT Jacques, « Présentation », *Romantisme*, n° 146, « Polices du langage » (Jacques Dürrenmatt, dir.), 2009, p. 3-8.

DÜRRENMATT Jacques, « “Le style est l’homme même” : destin d’une buffonnerie à l’époque romantique », *Romantisme*, n° 148, « Style d’auteur » (Éric Bordas, dir.), 2010, p. 63-76.

DÜRRENMATT Jacques, « Ponctuer l’hyperbate », dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *L’Hyperbate : aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2011, p. 117-126.

DÜRRENMATT Jacques, « L’orthographe : un matériau littéraire », *Le XIX^e siècle et ses langues* [V^e Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes, 24-26 janvier 2012], mis en ligne en novembre 2013, consulté le 10 octobre 2021, 11 p.

FAVRIAUD Michel, « Quelques éléments d’une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine », *L’Information grammaticale*, n° 102, « La ponctuation » (Sabine Pétillon, dir.), 2004, p. 18-23.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2009 [1977], 505 p.

FORNEL Michel (de), « Pluralisation de la personne et variation pronominale », *Faits de langues*, n° 3, « La personne », 1994, p. 185-192.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], dans *Dits et écrit, 1954-1988*, t. I, « 1954-1975 », éd. Daniel Defert et François Ewald (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 817-849.

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours* [Leçon inaugurale au Collègre de France, prononcée le 2 décembre 1970], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, 81 p.

GARDES-TAMINE Joëlle, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n° 54, « La métaphore » (Jean Molino, dir.), 1979, p. 65-81.

GRICE Herbert Paul, « Logique et conversation » [1975], trad. de l'anglais américain par Frédéric Berthet et Michel Bozon, *Communications*, n° 30, « La conversation » (Roland Barthes et Frédéric Berthet, dir.), 1979, p. 57-72.

GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, 224 p.

GENETTE Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, 131 p.

GOUVARD Jean-Michel, « Remarques sur la syntaxe des épithètes dans les textes poétiques », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, PUL, coll. « Textes & langue », 2008, p. 101-118

HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1993, 247 p.

HAMON Philippe, « La mise en liste : préambule », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, p. 21-29.

HERSCHBERG PIERROT Anne, « La question du style », dans Ruth Amosst et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles : théories de la littérature », 2003, p. 333-339.

JENKINS Henry, « Transmedia storytelling », *MIT Technology Review* [En ligne], 15 janvier 2003 (consulté le 29 décembre 2021).

JENKINS Henry, *Culture de la convergence : des médias au transmédia* [2006], trad. de l'anglais par Christophe Jacquet, préf. d'Éric Maigret, Paris, Armand Colin, 2013, 331 p.

KIBÉDI VARGA Áron, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris, Klincksieck, coll. « Librairie Klincksieck », 2002 [1970], 235 p.

LABBÉ Mathilde, « Dialogie de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [En ligne], Vol. 7, n° 1, « Une fabrication collective du patrimoine littéraire (XIXe-XXIe siècles). Les collections de monographies illustrées » (David Martens et Mathilde, dir.), 2015 (consulté le 30 juillet 2021).

LAROCHE Hugues, « Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », *Semen* [En ligne], n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et les réseaux » (Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, dir.), 2007, (consulté le 6 juin 2022).

LE BOZEC Yves, « L'*hypotypose* : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7.

LEFEBVRE Julie, « “Note” et “note” : proposition de défrichage linguistique », *La Licorne*, n° 67, « L'espace de la note » (Jacques Dürrenmatt et Andréas Pfersmann, dir.), 2004, p. 27-50.

MACÉ Stéphane, « L'emphase : un point de rencontre entre rhétorique, syntaxe et stylistique », dans Mathilde Levesque et Olivier Pédeflous (dir.), *L'Emphase :* copia *ou* brevitas *? (XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2010, p. 21-35.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Bordas, coll. « Lettres supérieures », 1993, 196 p.

MAINGUENEAU Dominique, « Éthos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 75-100.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004, 262 p.

MAINGUENEAU Dominique, « Hyperénonciateur et “particitation” », *Langages*, n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés » (Alain Rabatel, dir.), 2004, p. 111-126.

MAINGUENEAU Dominique, « Retour sur une catégorie : le genre », dans Jean-Michel Adam, Jean-Blaise Grize, Magid Ali Bouacha (dir.), *Textes et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, PU de Dijon, coll. « Langages », 2004, p. 107-118.

MAINGUENEAU Dominique, « Genres de discours et modes de généricité », *Le Français d'aujourd'hui*, n° 159, « Les genres : corpus, usages, pratiques » (Isabelle Laborde-Milaa et Catherine Boré, dir.), 2007, p. 29-35.

MAINGUENEAU Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 3, « Ethos discursif et image d'auteur » (Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amossy, dir.), 2009 (consulté le 2 mars 2022).

MAINGUENEAU Dominique, *Les Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Linguistique », 2012, 358 p.

MAINGUENEAU, Dominique, « Écrivain et image d'auteur », dans Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Østenstad (dir.), *Se dire écrivain : pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 13-28.

MAINGUENEAU Dominique, « Retour critique sur l'éthos », *Langage et société*, n° 149, « Éthos discursif » (Yana Grinshpun, dir.), 2014, p. 31-48.

MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2015 [2010], 358 p.

MAINGUENEAU Dominique, *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve/Paris, Academia/L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2016, 187 p.

MAINGUENEAU Dominique, « Portraits littéraires et généricité », *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et génériticités composites » (David Martens et Dominique Maingueneau, dir.), 2020, p. 19-29.

MARTENS David, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis. L'entretien dans les collections de monographies illustrées de poche “Qui êtes-vous ?” (La Manufacture) et “Les contemporains” (Le Seuil) », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [En ligne],

Vol. 7, n° 1, « Une fabrication collective du patrimoine littéraire (XIXe-XXIe siècles). Les collections de monographies illustrées » (David Martens et Mathilde, dir.), 2015 (consulté le 30 juillet 2021).

MARTENS David, « Portraits d'écrivains en séries. La généricité composite des monographies illustrées de poche », *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et généricités composites » (David Martens et Dominique Maingueneau, dir.), 2020, p. 97-116.

MARTENS David et LABBÉ, Mathilde, « Les collections de monographies illustrées : des sociabilités littéraires à la pluri-auctorialité », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [En ligne], Vol. 7, n° 1, « Une fabrication collective du patrimoine littéraire (XIXe-XXIe siècles). Les collections de monographies illustrées » (David Martens et Mathilde, dir.), 2015 (consulté le 30 juillet 2021).

MARTENS David et MAINGUENEAU Dominique, « Liminaire », *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et généricités composites » (David Martens et Dominique Maingueneau, dir.), 2020, p. 5-17.

MAZALEYRAT Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1990 [1974], 232 p.

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* [1964], trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, 404 p.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, t. 2, « Épistémologie de l'écriture ; Poétique de la traduction », Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1973, 457 p.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.

MILNER Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation : quantités, qualités, insultes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1978, 407 p.

MITTERAND Henri, « Le paragraphe est-il une unité linguistique ? », dans Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 85-95.

MOLINIÉ Georges, « Penser l'hyperbate », dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate : aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2011, p. 19-23.

MONTE Michèle, « Essai de définition d'une énonciation lyrique : l'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique*, n° 134, 2003, p. 159-181.

MONTE Michèle, « *Ô* + SN entre apostrophe et exclamation dans les textes poétiques », *Modèles linguistiques*, Vol. 52, 2005, p. 45-68.

MONTE Michèle, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen* [En ligne], n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux » (Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, dir.), 2007 (consulté le 19 avril 2022).

MONTE Michèle, « Usages littéraires de l'apostrophe : fonction textuelles et pragmatiques et spécificités génériques », dans Jacques Durand, Benoît Habert et Bernard Laks (dir.), *Congrès mondial de linguistique française* [En ligne], 2008, p. 1417-1428 (consulté le 10 juin 2022).

MONTE Michèle, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », dans Judith Wulf et Laurence Bougault (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 325-342.

MONTE Michèle, « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », dans Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore (dir.), *L'Énonciation aujourd'hui : un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique et sociolinguistique », 2016, p. 179-208.

MONTE Michèle, « Variété des phrases averbales en poésie contemporaine », *L'Information grammaticale*, n° 165 « Syntaxe et poésie au XX^e^ siècle » (Stéphanie Thonnerieux, dir.), 2020, p. 6-14.

MONTE Michèle, *La Parole du poème : approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations linguistiques », 2022, 692 p.

NEVEU Franck, « Poétique de la première personne : gradualité de l'embrayage dans *Alcools* », *L'Information grammaticale*, n° 72, 1997, p. 32-35.

NØLKE Henning, « Où placer l'adjectif épithète ? Focalisation et modularité », *Langue française*, n° 111, « L'ordre des mots » (Henning Nølke et Hanne Korzen, dir.), 1996, p. 38-58.

PAVEAU Marie-Anne, « Interdiscours et intertexte : généalogie scientifique d'une paire de faux jumeaux », dans Driss Ablali et Margareta Kastberg Sjöblom (dir.), Linguistique et littérature : Cluny, 40 ans après, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Centre Jacques-Petit », 2010, p. 93-105.

PERRIN Laurent, « L'éthos et le temps fictif de l'oralité à l'écrit », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 153-154, 2012, p. 231-243.

PHILIPPE Gilles, « La langue littéraire », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude* Simon, Paris, Fayard, 2009, p. 7-56.

RABATÉ Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001 [1996], p. 65-79.

RABATEL Alain, *Argumenter en racontant : (re)lire et (ré)écrire les textes littéraires*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Savoirs en pratique », 2004, 136 p.

RABATEL Alain, « Perspective et point de vue », *Communications*, n° 85, « L'homme a-t-il encore une perspective ? » (Philippe Mesnard, dir.), 2009, p. 23-35.

RAULT Julien, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, Thèse de doctorat, dirigée par Catherine Rannoux et Stéphane Bikialo, soutenue à l'Université de Poitiers le 11 décembre 2014, 547 p.

RAULT Julien, « Des paroles rapportées au discours endophasique. Points de suspension : latence et réflexivité », *Littératures*, n° 72, « Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX^e^ -début XXI^e^ siècle) » (Stéphane Bikialo et Julien Rault, dir.), 2015, p. 67-83.

REGGIANI Christelle, « Poétiques du secret », dans Bernard Magné et Christelle Reggiani (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique française », 2007, p. 11-20.

REGGIANI Christelle, *Éloquence du roman : rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, 230 p.

RULLIER-THEURET Françoise, « *Faire*, *être* et *avoir* sous la métaphore en *de* », *L'Information grammaticale*, n° 73, 1997, p. 12-15.

SPERBER Dan, *Du Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, coll. « Savoir », 163 p.

SPERBER Dan et WILSON Deirdre, *La pertinence : communication et cognition*, trad. de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1989, 396 p.

THONNERIEUX Stéphanie, « L'effet-liste et le vers libre au début du XXe siècle. Une rencontre formelle et esthétique », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, p. 311-326.

THONNERIEUX Stéphanie, « Frontières de phrases dans la poésie du XXe siècle : flottement et autonomie syntaxiques », *L'Information grammaticale*, n° 165 « Syntaxe et poésie au XXe siècle » (Stéphanie Thonnerieux, dir.), 2020, p. 23-31.

VICTOR Lucien, « Grammaire et Poésie : trois exemples », *Semen* [En ligne], n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et les réseaux » (Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, dir.), 2007, (consulté le 7 juin 2022).

VION Robert, « "Effacement énonciatif" et stratégies discursives », dans Monique De Mattia et André Joly (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Orphys, 2001, p. 331-354.

VOISIN Patrick, « Brachylogie, de la figure à l'écriture. État des lieux critiques », dans Patrick Voisin (dir.), *Réinventer la brachylogie, entre dialectique, rhétorique et poétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2020, p. 7-54.

WATINE Marie-Albane, « La réduplication : une interprétation dialogique », dans Frédéric Calas, Catherine Fromilhague, Anne-Marie Garagnon et Laurent Susini (dir.), *Les Figures à l'épreuve du discours : dialogisme et polyphonie*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de linguistique et de stylistique françaises », 2012, p. 149-160.

WATINE Marie-Albane, « Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline », dans Laure Himy-Piéri, Jean-François Castille et Laurence Bougault (dir.), *Le Style, découpeur de réel : faits de langue, effets de style*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2014, p. 303-313.

5. Théorie, histoire et sociologie de la littérature

AA.VV., *Un demi-siècle de poésie*, t. 2, Dilbeek, La Maison du poète, 1954, 318 p.

AGAMBEN Giorgio, « La fin du poème » [1996], *Po&sie*, n° 117, 2006, p. 171-175.

ALEXANDRE Didier, « Le poète et la croix : liturgie mimétique et liturgie figurale chez Paul Claudel », dans Martine Bercot et Catherine Mayaux (dir.), *Poésie et liturgie : XIXe-XXe siècles*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2006, p. 101-116.

ALTMAN Janet, *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, 235 p.

ANGENOT Marc, *La Critique au service de la révolution*, Louvain-Paris, Peeters-Vrin, coll. « Accent », 2000, 438 p.

AQUIEN Michèle, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010 [1993], 123 p.

AQUIEN Michèle, *La Versification*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011 [1990], 127 p.

AQUIEN Michèle, « Une forme paradoxale : le verset claudélien dans *Tête d'Or* », *Études littéraires*, Vol. 39, n° 1, « Le verset moderne » (Nelson Charest, dir.), 2007, p. 83-92.

ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1990, 224 p.

ARON Paul, « L'idéologie », *COnTEXTES* [En ligne], n° 2, « L'idéologie en sociologie de la littérature », 2007 (consulté le 25 septembre 2020).

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. du russe par Daria Olivier, préf. de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1978], 488 p.

BARONI Raphaël, « Pour une narratologie transmédiale », *Poétique*, n° 182, 2017, p. 155-175.

BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, « Recherches sémiologiques : le vraisemblable » (Tzvetan Todorov, dir.), 1968, p. 84-89.

BARTHES Roland, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, n° 16, « Recherches rhétoriques » (Claude Bremond, dir.), 1970, p. 172-223.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, t. II, « 1966-1973 », éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1994], 1748 p.

BENDA Julien, *Du Style d'idées. Réflexions sur la pensée*, Paris, Gallimard, 1948, 303 p.

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978 [1959], 815 p.

BERTRAND Jean-Pierre, *Inventer en littérature : du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2015, 250 p.

BIRON Michel, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, Vol. 27, n° 1, « Sociocritique de la poésie » (Michel Biron et Pierre Popovic, dir.), 1991, p. 11-24.

BONETTI Pascal, *Anthologie des poètes français contemporains (de 1866 à nos jours)*, t. 5, Paris, Delagrave, coll. « Pallas », 1959, 519 p.

BOSCHETTI Anna, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, 328 p.

BOSCHETTI Anna, « La recomposition de l'espace intellectuel après 1945 », dans Gisèle Sapiro (dir.), *L'Espace intellectuel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation, XIX^e^-XXI^e^ siècles*, Paris, La Découverte, 2009, p. 147-182.

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, 1991, p. 3-46.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1992], 567 p.

BOURDIEU Pierre, « Sartre, l'invention de l'intellectuel total » [*Libération*, 31 mars 1983], *Agone*, n° 26-27, « Revenir aux luttes » (Franck Poupeau, dir.), 2002, p. 225-232.

BOUSSEYROUX Michèle, « Quelle poésie après Auschwitz ? Paul Celan : l'expérience du vrai trou », *L'en-je lacanien*, n° 14, « Pour quoi la poésie ? », 2010, p. 55-75.

BUFFARD-MORET Brigitte, *La Chanson poétique du XIX^e siècle : origine, statut et formes*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006, p. 353.

BUFFARD-MORET Brigitte, « Avant-propos », dans Brigitte Buffard-Moret (dir.), *Poésie, musique et chanson*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2009, p. 7-10.

BUFFARD-MORET Brigitte, *Précis de versification : avec exercices corrigés et supplément sur la chanson populaire française*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2018 [2001], 192 p.

CAMELIN Colette, « Saint-John Perse lecteur de Pindare », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 91, n° 4-5, 1991, p. 591-611.

CASANOVA Pascale. *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2008 [1999], 334 p.

CHAREST Nelson, « L'ouverture du verset », *Études littéraires*, Vol. 39, n° 1, « Le verset moderne » (Nelson Charest, dir.), 2007, p. 125-139.

COMA Éléonore, « Saint-John Perse et le sacré », dans Agnès L'hermitte et Élisabeth Magne, *L'imaginaire du sacré*, Pessac, PUB, coll. « Eidôlon », 2016, p. 51-57.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 272.

CROCE Benedetto, *La Poesia* [1936], éd. Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, « Biblioteca Adelphi », 1994, p. 415.

DAMAS Léon-Gontran, *Latitudes françaises : Poètes d'expression française, 1900-1945*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1947, 328 p.

DAUNAIS Isabelle, « La pensée sur l'art des romanciers », dans Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati Lanter (dir.), *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontre : Littérature générale et comparée », 2019, p. 167-175.

DEBREUILLE Jean-Yves, « Les dix premières années de la collection "Poètes d'aujourd'hui" de Pierre Seghers, 1944-1954 », *Fabula : Atelier de théorie littéraire* [En ligne], 2007 (consulté le 31 juillet 2021).

DEFRADAS Jean, « La religion de Pindare », *Revue des Études grecques*, t. 70, f. 329-330, 1957, p. 224-234.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2000, 316 p.

DENIS Benoît, « Du texte de circonstance au recueil de *Situations* : l'économie de l'écriture engagée chez Jean-Paul Sartre », dans Irène Langlet, *Le Recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2003, p. 267-281.

DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2005 [1991], 158 p.

DIAZ José-Louis, « Conquêtes du roman (1800-1850) », *Romantisme*, n° 160, « Conquêtes du roman » (José-Louis Diaz, dir.), 2013, p. 3-10.

DUBOIS Jacques. « Analyse de l'institution littéraire : quelques points de repères », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 32, « La littérature et ses institutions » (Yves Reuter, dir.), 1981, p. 122-130.

DUBOIS Jacques et DURAND Pascal, « Champ littéraire et classes de textes », dans Claude Duchet (dir.), *Littérature*, n° 70, « Médiations du social : recherches actuelles », 1988, p. 5-23.

DUFOUR Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, 336 p.

ERKKILA Betsy, *Walt Whitman among the Fench : poet and myth*, Princeton, Princeton University Press, 2014, 308 p.

ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992 [1958], 127 p.

FRAISSE Emmanuel, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, 284 p.

FRYE Northop, *Anatomie de la critique* [1957], trad. de l'anglais canadien par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969, 456 p.

GAUTIER Théophile, *Histoire du romantisme*, suivie de *Notices romantiques* et d'une *Étude sur la poésie française (1830-1868)*, Paris, Charpentier, 1874, 410 p.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit » (Roland Barthes, dir.), 1966, p. 152-163.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 288 p.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, 96 p.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 118 p.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987], 426 p.

GLINOER Anthony et LAISNEY Vincent, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2013, 714 p.

GLEIZE Jean-Marie et ROSA Guy, « "Celui-là". Politique du sujet poétique : *Les Châtiments* de Victor Hugo », *Littérature*, n° 24 « Littérature et révolution », 1976, p. 83-98.

GRISWOLD Wendy, *Bearing witness : riders, writers, and the novel in Nigeria*, Princeton (NJ), Princeton University Press, coll. « Princeton studies in cultural sociology », 2018, 340 p.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* [1957], trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, préf. de Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, 312 p.

HARRIS Joseph et REICHL Karl (dir.), *Prosimetrum : crosscultural perspectives on narrative in prose and verse*, Cambridge, Boydell & Brewer, 1997, 436 p.

HEIDMANN Ute, « Différenciation, dialogisme, diversalité : paradigmes pour un comparatisme différentiel et plurilingue », *Revue de littérature comparée*, n° 376, « Comparatisme de la différence » (Shunqing Cao et Bernard Franco, dir.), 2020, p. 487-497.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et invention*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, 372 p.

HELLERSTEIN Nina, « Quelques aspects du rapport entre Claudel et Whitman », Bulletin de la Société Paul Claudel, n° 173, 2004, p. 46-50.

IDT Geneviève, « La fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes" », *Littérature*, n° 27, « Métalangages » (Claude Abastado, dir.), 1977, p. 65-74.

JEY Martine, « Introduction » dans Laetitia Perret-Truchot et Martine Jey (dir.), *L'Idée de littérature dans l'enseignement*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2019, p. 7-12.

KAHN Gustave, *Le Vers libre*, Paris, Eugène Figuière et Cie, coll. « Vers et Prose », 1912, 42 p.

KAUFMANN Vincent, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, 208 p.

KREMER Nathalie, « Préface. État de la question, de la présentation à la représentation », dans Ioana Galleron (dir.), *L'Art de la préface au siècle des Lumières*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2007, p. 17-28.

LATOUCHE Henri (de), « Sur un petit volume sans nom », *Le Mercure du XIX^e^ siècle*, t. 4, 1824, p. 378-383.

LAVOCAT Françoise, « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 26, « Genette » (Marc Cerisuelo, dir.), 2020, p. 43-51.

LEENHARDT Jacques, « Modèles littéraires et idéologie dominante », *Littérature*, n° 12, « Codes littéraires et codes sociaux » (Jacques Dubois, dir.), 1973, p. 12-20.

MACÉ Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e^ siècle*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême Contemporain », 2006, 361 p.

MALINA Debra, *Breaking the frame : metalepsis and the construction of the subject*, Columbus (OH), The Ohio State University Press, coll. « The theory and interpretation of narrative series », 2002, 184 p.

MALLARMÉ Stéphane, *Vers et Prose*, Paris, Perrin et C^ie^, 1893, 221 p.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme*, Milan, Éditions de « Poesia », 1909, p. 153.

MAROT Patrick, « Pour une poétique historique des textes liminaires », dans Patrick Marot (dir.), *Les Textes liminaires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles : essais de littérature », 2010, p. 7-27.

MARX William, « Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno : la crise de la poésie », *Les Temps Modernes*, n° 630-631, 2005, p. 5-26.

MARX William, *L'Adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation (XVIII^e^-XX^e^ siècles)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2005, 240 p.

MAULPOIX Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2000, 442 p.

MEIZOZ Jérôme, « Avant-propos », *Études de Lettres*, n° 1-2, « La circulation transnationale des littératures » (Jérôme Meizoz, dir.), 2006, p. 5-8.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, coll. « Slatkine Érudition », 2007, 210 p.

MEIZOZ Jérôme, *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Éditions Slatkine, coll. « Slatkine Érudition », 2011, 282 p.

MEIZOZ Jérôme, *La Littérature « en personne » : scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Éditions Slatkine, coll. « Slatkine Érudition » 2016, 216 p.

MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1980, 266 p.

MORETTI Franco, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une histoire de la littérature* [2005], trad. de l'anglais par Étienne Dobenesque, préf. de Laurent Jeanpierre, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2008, 139 p.

MURAT Michel, « La forme du *Porche du mystère de la vertu* », *L'Amitié Charles Péguy*, n° 98, 2002, p. 137-153.

NAÏM Jérémy, « La fiction seconde, un récit enchâssé ? », dans Bernard Guelton (dir.), *Fictions secondes : mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2019, p. 41-52.

PIETROMARCHI Luca, « Le portrait du poète : Baudelaire par Gautier », *Cahiers de l'AIEF*, n° 55, « Théophile Gautier » (Paolo Tortonese, dir.), 2003, p. 519-531.

PIER John et SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de scences sociales », 2005, 342 p.

REUTER Yves, « L'objet livre », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 32, « La littérature et ses institutions » (Yves Reuter, dir.), 1981, p. 105-113.

ROBIN Régine, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, n° 70, « Médiations du social : recherches actuelles » (Claude Duchet, dir.), 1988, p. 99-109.

ROUSSELOT Jean, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1952, 391 p.

SAMOYAULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, 199 p.

SANDRAS Michel, « Le poème en prose : une fiction critique ? », dans Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs (dir.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2002, p. 89-101.

SANDRAS Michel, *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles », 2016, 501 p.

SAPIRO Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et sociologie », *COnTEXTES* [En ligne], n° 2, « L'idéologie en sociologie de la littérature », 2007 (consulté le 25 juin 2021).

SAPIRO Gisèle, « Modèles d'intervention politique des intellectuels : le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, « Engagements intellectuels : sociologie publique » (Frédérique Matonti et Gisèle Sapiro, dir.), 2009, p. 8-31.

SAPIRO Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain : littérature, droit et morale en France (XIX^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 746 p.

SAPIRO Gisèle, *Les Écrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, 394 p.

SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, 232 p.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [1948], 307 p.

SARTRE Jean-Paul, « L'écrivain doit refuser de se laisser transformer en institution », *Le Monde*, 24 octobre 1964 (consulté en ligne le 15 juillet 2021).

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, 187 p.

STIERLE Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », trad. de l'allemand par Jean-Paul Colin, *Poétique*, n° 32, 1977, p. 422-441.

SZILAGYI Ildikó, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », *Études littéraires*, Vol. 39, n° 1, « Le verset moderne » (Nelson Charest, dir.), 2007, p. 93-107.

THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Stock, 1936, 587 p.

VAILLANT Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2017 [2010], 408 p.

VAN DEN BERGH Carla, *Le Verset dans la poésie française des XIX^e^ et XX^e^ siècles : naissance et développement d'une forme*, Thèse de doctorat, dirigée par Michel Murat, soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne le 17 décembre 2007, 786 p.

VIALA Alain, « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 137-220.

VIALA Alain, « Stylistique et sociologie : classe de postures », *Revue belge de Philosophie et d'Histoire*, Vol. 71, n° 3, 1993, p. 615-624.

VOUILLOUX Bernard, *La Peinture dans le texte (XVII^e^-XX^e^ siècles)*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », 1994, 135 p.

6. Études cinématographiques

CHOMENTOWSKI Gabrielle, « L'expérience soviétique des cinéma africains au lendemain des indépendances », *Le Temps des médias*, n° 26, « Afrique(s) : entre histoire et mémoires » (Jamil Dakhlia et François Robinet, dir.), 2016, p. 111-125.

CLERC Jeanne-Marie et CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2004, 214 p.

CLERC Jeanne-Marie, *Cinéma, littérature, adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 2009, 360 p.

FOREST Claude, « L'industrie du cinéma en Afrique : introduction thématique », *Afrique contemporaine*, n° 238, « L'industrie du cinéma en Afrique » (Claude Forest, dir.), 2011, p. 59-73.

FOREST Claude, « Réflexions méthodologiques sur l'analyse de l'industrie du cinéma africain », *Afrique contemporaine*, n° 238, « L'industrie du cinéma en Afrique » (Claude Forest, dir.), 2011, p. 123-125.

FOREST Claude, « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie », *Mise au point* [En ligne], n° 4, « Tribulations numériques du Cinéma et de l'Audiovisuel à l'amorce du XXI^e^ siècle » (Kira Kitsopanidou et Joël Augros, dir.), 2012 (consulté le 27 mars 2018).

GROUPE μ, « Titres de films », *Communications*, n° 16, « Recherches rhétoriques » (Claude Bremond, dir.), 1970, p. 94-102.

KIFOUANI Delphe, *De l'Analogique au numérique : cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2016, 154 p.

LECLER Éric, « Le cinéma, lingua franca des temps modernes ? », dans Fabrizio Impellizzeri (dir.), *Les Variations linguistiques dans la littérature et le cinéma français contemporains*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, p. 119-131.

POMMIER Pierre, *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Paris, Éditions A. Pedone, coll. « Bibliothèque : Institut d'études politiques de Bordeaux », 1974, 184 p.

ROUCH Jean. « Situation et tendances actuelles du cinéma africain » [Terminé le 23 août 1961, contribution de l'UNESCO à la table-ronde de Venise, 10-11 septembre 1961], *UNESCO*, Paris, 1961, 27 p.

ROUCH Jean, *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Paris, Cahiers du cinéma/INA, coll. « Essais », 2009, 189 p.

VANOYE François, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 1989, 222 p.

VIEYRA Paulin Soumanou. « Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine », *Présence africaine*, n° 27-28, « Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs (Rome : 26 mars – 1er avril 1959) », 1959, p. 303-313.

TCHEUYAP Alexie, *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Transferts culturels », 2005, 229 p.

TRUFFAUT François, *Le Cinéma selon Hitchcock*, avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Robert Laffont, 1966, 260 p.

7. Anthropologie, histoire et philosophie

AA.VV., *1er Festival mondial des Arts nègres (Dakar, 1-24 avril 1966)*, Bruxelles, Imprimerie Marci, 1966, 155 p.

AA.VV., *Alphabétisation 1965-1967*, Paris, UNESCO / Union Typographique, 1968, 80 p.

AA.VV., *Des Africanistes russes parlent de l'Afrique*, Paris, Présence africaine, 1960, 290 p.

ACHILLE Louis-Thomas, « L'Art et les Noirs », *La Revue du Monde Noir*, n° 1, 1931, p. 53-56.

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Prismes : critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique Payot », 2003, 300 p.

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Dialectique négative*, trad. de l'allemand par le Collège de philosophie, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003, 533 p.

AÏT-AARAN Mohamed, *Mongo Beti : un écrivain engagé*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2013, 360 p.

ARBOUSSIER Gabriel (d'), « Une dangereuse mystification : la théorie de la négritude », *La Nouvelle Critique : revue du marxisme militant*, n° 7, 1949, p. 34-47.

ARAGON Louis, *Journal d'une poésie nationale*, Lyon, Les Écrivains réunis, 1954, 165 p.

BARTENEV Vladimir, « L'URSS et l'Afrique noire sous Khrouchtchev : la mise à jour des mythes de la coopération », *Outre-Mers : revue d'histoire*, t. 94, n° 354-355, « L'URSS et le Sud », 2007, p. 63-82.

BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie* [1980], dans *Œuvres complètes*, t. V, « 1977-1980 », éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 785-891.

BAYE-SALZMANN, « L'Art nègre », *La Revue du Monde Noir*, n° 4, 1932, p. 48-49.

BAYE-SALZMANN, « L'Art nègre, son inspiration, ses apports à l'Occident », *La Revue du Monde Noir*, n° 5, 1932, p. 44-46.

BERNARD Philippe, « Mamadou Dia, ancien premier ministre du président sénégalais Léopold Sédar Senghor », *Le Monde*, 28 janvier 2009 (consulté en ligne le 5 août 2021).

BERTHE Jamie, « Beyond the entomological critique : re-thinking Rouch and African cinema », *Studies in French Cinema*, Vol. 18, n° 3, 2018, p. 267-277.

BLUM Françoise, « L'indépendance sera révolutionnaire ou ne sera pas. Étudiants africains en France contre l'ordre colonial », *Cahiers d'Histoire : revue d'histoire critique*, n° 126, « Rebelles à l'ordre colonial », (Didier Monciaud, dir.), 2015, p. 119-138.

BLUM Françoise, « Marx en Afrique francophone », dans Jean-Numa Ducagne et Anthony Burlaud (dir.), *Marx, une passion française*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2018, p. 320-329.

BLUM Françoise et KATSAKIORIS Constantin, « Léopold Sédar Senghor et l'Union soviétique : la confrontation, 1957-1966 », *Cahiers d'études africaines*, n° 235, 2019, p. 839-865.

BOQUEL Anne et KERN Étienne, *Les plus jolies fautes de français de nos écrivains*, Paris, Payot, 2015, 176 p.

BOUCHE Denise, « L'école française et les Musulmans au Sénégal de 1850 à 1920 », *Outre-Mers : revue d'histoire*, n° 223, 1974, p. 218-235.

CÉSAIRE Aimé, *Lettre à Thorez*, préf. d'Alioune Diop, Paris, Présence africaine, 1956, 15 p.

CÉSAIRE Aimé, *Œuvres complètes*, t. 3, *Œuvre historique et politique : discours et communications*, éd. Jean-Paul Césaire, Paris, Éditions Désormeaux, 1976, 545 p.

CHAUBET François, « La fondation du Congrès pour la liberté de la Culture (juin 1950) et les luttes idéologiques de guerre froide entre libéralisme et communisme », *Parlement[s] : revue d'histoire politique*, n° 29, « Culture, médias, pouvoir : États-Unis et Europe occidentale (1945-1991) » (Noëline Castagnez, dir.), 2019, p. 13-29.

CHENU Roselyne, « Le Congrès pour la liberté de la culture : un programme européen », *Po&sie*, n° 160-161, 2017, p. 82-88.

CLAUDEL Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, 191 p.

DELAFOSSE Maurice, *L'Âme nègre*, Paris, Payot, coll. « Petite anthologie », 1923, 180 p.

DELTOMBE Thomas, « Cameroun, il y a cinquante ans, l'assassinat de Ruben Um Nyobè », *Le Monde diplomatique* [En ligne], 13 septembre 2008 (consulté le 6 avril 2020).

DIOP Cheikh Anta, *Nations nègres et culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris, Présence Africaine, 1965 [1954], 533 p.

DIOP Cheikh Anta, *L'Unité culturelle de l'Afrique noire : domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'antiquité classique*, Paris, Présence Africaine, 1959, 205 p.

DIOP Cheikh Anta, *L'Afrique noire précoloniale : étude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique noire, de l'Antiquité à la formation des États modernes*, Paris, Présence africaine, 1987 [1960], 278 p.

FALL Mar, « La question islamique au Sénégal : le regain récent de l'islam. La religion contre l'État ? », *Présence Africaine*, n° 142, 1987, p. 24-35.

FIQUET Éloi et GALLIMARDET Lorraine, « "On ne peut nier longtemps l'art nègre". Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar

en 1966 », *Gradhiva*, n° 10, « Les conditions noires : une généalogie des discours » (Sarah Frioux-Salgas, dir.), 2009, p. 135-155.

FREMIGACCI Jean, « La vérité sur la révolte de Madagascar », *L'Histoire*, n° 318, « Les brûlures de la colonisation », mars 2007, p 36-43.

GOMEZ-PEREZ Muriel, « Associations islamiques à Dakar », dans Ousmane Kane et Jean-Louis Triaud (dir.), *Islam et islamismes au sud du Sahara*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 1998, p. 137-153.

GRASS Günter, *Propos sans-patrie*, trad. de l'allemand par Jean et Jean-Rodolphe Amsler, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Histoire immédiate », 1990, 189 p.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, 593 p.

HENRIOT Émile, « Les Mandarins », *Le Monde*, 10 novembre 1954 (consulté en ligne le 5 août 2021).

HOFFMANN Stanley, « Le Congrès pour la liberté de la culture » [compte-rendu de l'ouvrage de Pierre Grémion, *Intelligence de l'anticommunisme*, Paris, Fayard, 1995, 645 p.], *Commentaire*, n° 74, 1996, p. 511-514.

JOACHIM Paulin, « L'Afrique au rendez-vous avec elle-même » (Éditorial), *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 159, avril 1966, p. 5.

JOACHIM Paulin, « La Négritude, connais pas » (Éditorial), *Bingo : le mensuel du monde noir*, n° 161, juin 1966, p. 11.

LA BASTIDE Henri (de), « Rencontre de Tachkent », *Revue des Deux Mondes*, Juin 1959 (1re quinzaine), p. 468-483.

LÉGER Jean-Marc, *Le temps dissipé : souvenirs*, Montréal, Hurtubise HMH, 1999, 474 p.

LÉVY-BRUHL Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, 541 p.

LÉVY-BRUHL Lucien, *Les Carnets de Lucien Lévy-Bruhl*, préf. de Maurice Leenhardt, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1949, 257 p.

LOCKE Alain (éd.), *The New Negro: An Interpretation*, New York, Albert and Charles Boni, 1925, 446 p.

LOVEJOY Paul, « Les empires djihadistes de l'Ouest africain aux XVIIIe-XIXe siècles », *Cahiers d'Histoire*, n° 128, « Les empires africains, des origines au XXe siècles » (Catherine Coquery-Vidrovitch, dir.), 2015, p. 87-103.

MBOW Penda, « Démocratie, droits humains et castes au Sénégal », *Journal des Africanistes*, t. 70, f. 1-2, « L'ombre portée de l'esclavage : avatars contemporains de l'oppression sociale » (Roger Botte, dir.), 2000, p. 71-91.

MORAZÉ Charles, « Dakar », *Annales de Géographie*, t. 45, n° 258, 1936, p. 607-631.

MURPHY David et VINCENT Cédric, « Inside Dakar's Musée Dynamique : reflections on culture and the state in postcolonial Senegal », *Word Art*, Vol. 9, n° 1, « Pan-African Festivals and Visual Culture : from the Dakar Festival of 1966 to Dak'Art 2016 » (Tsitsi Jaji, Martin Munro et David Murphy, dir.), 2019, p. 81-97.

NEOGY Rajat, « Rencontre Internationale de Poètes : Berlin, 22-27 September 1964 », *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 2, n° 4, 1964, p. 584-586.

PASQUINI Marie, *Raymond Hermantier, une histoire du théâtre populaire et de la coopération théâtrale en Afrique : du TNP de Jean Vilar au Théâtre national Danie-Sorano de Dakar (1940-1984)*, préf. de Sylvie Chalaye, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2021, 412 p.

RATSIMAMANGA Albert Rakoto, « Tache pigmentaire héréditaire et origines des Malgaches », *Revue anthropologique*, n° 1-2, janvier-mars 1940, 139 p.

SAINT-JOHN PERSE, « Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 443-447.

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, éd. Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1943], 691 p.

SARTRE Jean-Paul, *Situations*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1947, 338 p.

SARTRE Jean-Paul, *Situations*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1948, 336 p.

SARTRE Jean-Paul, *Situations*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, 317 p.

SARTRE Jean-Paul, *Situations*, t. IV, « Portraits », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1964, 464 p.

SARTRE Jean-Paul, *Situations*, t. V, « Colonialisme et néo-colonialisme », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1964, 256 p.

SARTRE Jean-Paul, *Situations*, t. VI, « Problèmes de Marxisme, 1 », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1964, 388 p.

SARTRE Jean-Paul, *Situations*, t. X, « Politique et autobiographie », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, 226 p.

SCHMIDT Nelly, « La commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises (1848-1948) », *1848 : Révolutions et mutations XIX^e siècle*, n° 5, « Histoires de centenaires ou le devenir des révolutions », 1989, p. 55-64.

SOW DIÈYE Adama, « Autour du livre », *Notre librairie : revue des littératures du Sud*, n° 81, « La littérature sénégalaise », 1985, p. 161-166.

TEILHARD DE CHARDIN Pierre, *Le Phénomène humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1956 [1948], 347 p.

TOURÉ Ahmed Sékou, *Expérience guinéenne et unité africaine*, préf. d'Aimé Césaire, Paris, Présence Africaine, coll. « Leaders politiques africains », 1959, 439 p.

TRIAUD Jean-Louis, « L'expansion de l'islam en Afrique », dans Jean-Louis Triaud (dir.), *États, sociétés et cultures du Monde musulman médiéval*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 1995, p. 397-429.

VINOGRADOV Serguei, « L'URSS demeure prête à conclure immédiatement et à mettre en pratique un accord sur le désarmement », *Le Monde diplomatique* [En ligne], avril 1964, p. 1 et 8 (consulté le 8 janvier 2021).

8. Usuels

AA.VV., *Base textuelle Frantext* [En ligne], ALTIF-CNRS-Université de Lorraine (consulté le 29 août 2022).

AA.VV., *Dictionnaire Larousse* [En ligne] (consulté le 29 août 2022).

AA.VV., *Dictionnaire Le Robert* [En ligne] (consulté le 29 août 2022).

AA.VV., *Encyclopædia universalis* [En ligne] (consulté le 6 avril 2020).

AA.VV., *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) [En ligne], Nancy, CNRS, ALTIF-CNRS-Université de Lorraine (consulté le 29 août 2022).

BARLET Olivier et FOREST Claude, « Dossier 1 : Key Dates in the History of Cinema », *Black Camera*, Vol. 12, n° 2, « African cinema : manifesto and practice for cultural decolonization (Part II) », 2021, p. 406-447.

BRUNEL Pierre, « Chronologie », dans Léopold Sédar Senghor, *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 937-958.

CARPENTIER Louis, *Le Gradus français ou Dictionnaire de la langue poétique*, précédé d'un nouveau *Traité de la versification française* et suivi d'un nouveau *Dictionnaire des rimes*, II t., Paris, Alexandre Hohanneau, 1825 [1822], 1160 p.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 661 p.

CHARPENTREAU Jacques, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Fayard, 2006, 1173 p.

DIOUF Jean-Léopold, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris, Karthala, coll. « Dictionnaires et langues », 2003, 591 p.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1994 [1984], 540 p.

DURAND Marie et FRIOUX-SAGLAS Sarah, « Chronologie », *Gradhiva*, n° 10, « Les conditions noires : une généalogie des discours » (Sarah Frioux-Saglas, dir.), 2009, p. 224-239.

FALL Aramé, SANTOS Rosine et DONEUX Jean Léonce, *Dictionnaire wolof-français*, suivi d'un *Index français-wolof*, Paris, Karthala, 1990, 342 p.

GADJIGO Samba, « Chronologie », *Ousmane Sembène : une conscience africaine*, préf. d'Amadou Mahtar Mbow, Paris, Éditions Homnisphères, coll. « Latitudes noires », 2007, p. 238-248.

GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IX^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, Librairie des Sciences et des arts, 10 Vol., 1937-1938.

JARRETY Michel (dir.), *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Grands dictionnaires », 2001, p. 896.

LANGELLIER Jean-Pierre, « Chronologie », *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Perrin, 2021, p. 417-425.

MAZALEYRAT Jean et MOLINIÉ Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, 392 p.

MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989 [1961], 1320 p.

PINHAS Luc, « L'édition en Afrique francophone : un essor contrarié », *Afrique contemporaine*, n° 241, « L'Afrique dans la littérature, un continent en son miroir », 2021, p. 120-121.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 Vol., Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000 [1993], 2556 p.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009 [1994], 1105 p.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements 5

Abréviations 7

Sommaire 9

INTRODUCTION 11

Portraits croisés 11

Postures divergentes 14

Trajectoires parallèles 17

Positionnements opposés 19

Positionner le positionnement 23

Le style comme différenciation 28

Autour de l'œuvre et par l'œuvre 31

PREMIÈRE PARTIE – AUTOUR DE L'ŒUVRE : POSITIONNEMENT ET ESPACE ASSOCIÉ 35

CHAPITRE 1 – Ousmane Sembène : du positionnement oblique à l'affirmation auctoriale 39

I. Un certain silence épitextuel 40

1. Tachkent, 1958 : un écrivain en retrait 41

1.1. Mise en contexte 41

1.2. Senghor, l'ennemi (non) désigné 47

2. Berlin 1964 : un cinéaste en retrait 54

3. Face à Jean Rouch : je t'aime… moi non plus 59

4. L'affirmation de l'écrivain 63

4.1. Un défi social 63

4.2. Un piège discursif 66

II. Reconnaître les siens : pragmatique de la dédicace 72

1. Dédier dans le champ littéraire africain 75

2. Paradoxe de l'énonciation, énonciation d'un paradoxe 79

3. Débordements de la dédicace 82

4. Pertinence de la dédicace 86

5. Performativité de la dédicace 89
III. Une parole qui vient d'ailleurs : poétique de l'épigraphe 91
1. Vox populi, vox Dei 94
2. L'épigraphe à l'œuvre et dans l'œuvre 100
IV. L'auteur dans la marge : évolution de l'instance préfacielle 103
1. Métafiction et instance préfacielle 105
2. Posture et histoire littéraire 108
3. Réajustement postural et affirmation auctoriale 112
CHAPITRE 2 – Léopold Sédar Senghor : une autre configuration de l'intellectuel total 119
I. Éléments constitutifs d'une « idéologie dominante » 122
1. Périodisation des idées 123
2. Monumentalisation des idées 127
3. La concentration du capital 129
II. Des premiers textes à l'*Anthologie* : naissance de l'autorité senghorienne 134
1. La première décennie 135
2. L'anthologie de Léon-Gontran Damas 137
3. L'anthologie de 1947 : théoriser la Négritude 140
4. L'anthologie de 1948 : poser la Négritude 148
4.1. L'affirmation discrète d'une idéologie 149
4.2. Définir une poétique commune 153
4.3. Créer un corpus 156
III. Tantôt Orphée, tantôt lamantins : variations sur la Négritude 161
1. Des débuts incertains 163
2. L'Orphée de Sartre et le pastiche fondateur 166
3. Dépolitiser le style : réappropriation senghorienne de la Négritude 174
4. Les lamantins : pragmatique de la postface et stratégie du mandarin 179
IV. Des textes à l'œuvre : composition des volumes et canonisation de l'auteur 188
1. Les monographies illustrées : du poète d'aujourd'hui à l'écrivain de toujours 190
1.1. Le volume de Seghers : construction d'un patrimoine littéraire 191
1.2. Le volume de Présence Africaine : construction d'une doxa scolaire 194
2. Le projet de la série *Liberté* : un colosse aux pieds d'argile 201
2.1. Faire face en « faisant volume » 203
2.2. Tirer l'éternel du transitoire 207
2.3. Écrire des préfaces, maintenir une place 212

2.4. Énallages, une question d'éthos 216

SECONDE PARTIE – PAR L'ŒUVRE : POSITIONNEMENT ET ESPACE CANONIQUE 221

CHAPITRE 1 – Léopold Sédar Senghor : l'unité dans la diversité 225

I. Normalisation et diversification du verset 227

1. Le chant et le sacré 229

1.1 Une question lexicologique 229

1.2. Revendiquer et renverser une classe généalogique 231

1.3. Afficher le chant et le sacré 235

2. Une question de typographie 240

2.1. La mise en page 241

2.2. La longueur et la recherche de l'isolinéarité 243

2.3. Dérégulation de l'isolinéarité 250

3. Une question d'enjambement 253

3.1. Enjambement et positionnement 254

3.2. Percevoir, définir et classer l'enjambement 258

3.2. L'enjambement déversif 262

3.3. L'enjambement réversif 267

4. Une question de rythme 274

4.1. Rythme et positionnement 276

4.2. Une poésie auditive 282

4.3. Une syntaxe auditive 287

4.4. Un verset métrique ? 294

II. L'enjeu éthique du sujet lyrique 300

1. Le sujet lyrique et l'objet du lyrisme 303

1.1. De la centralisation à la vaporisation du « moi » 304

1.2. Une aventure de l'écriture 310

1.3. Une paratopie de l'absence 315

2. À l'intérieur et à l'extérieur du discours 322

2.1. « Par-delà Éros », par-delà l'éthos 324

2.2. « Bien mort le politique, et vive le Poète » ? 329

III. La langue de la Cité de demain 335

1. Le baobab qui cache la sylve 336

2. Créations lexicales, créations conceptuelles 344

3. Du mot au syntagme poétique 353

CHAPITRE 2 – Ousmane Sembène : à travers les genres et les médius 359
I. La tentation poétique et le choix de la prose 361
1. Situation de la poésie dans le champ européen 366
2. Situation de la poésie et essor du roman dans le champ africain et antillais 370
3. « Prosaïsation » des poèmes en vers 376
3.1. « Liberté » et l'héritage de la Négritude 377
3.2. « Des doigts » et l'intertexte marxiste 384
4. « Poétisation » des poèmes en prose 388
4.1. « Kothji-Barma » 389
4.2. « Communauté » 392
5. Des vers dans la prose 396
5.1. L'intégration textuelle 399
5.2. L'intégration diégétique 400
5.3. L'intégration énonciative 406
II. Débordements du roman et limites de l'écriture 412
1. Au-delà du « thème » de la femme 413
1.1. Utopie féministe, utopie socialiste 416
1.2. La paratopie féminine 422
2. L'embrayage situationnel, ou le mode d'emploi du roman 429
2.1. Les mises en abyme : définir une poétique 431
2.2. Les métalepses : orienter la réception 442
2.3. La vie matérielle et l'inscription de l'écrivain 450
3. Éloge de l'incorrection 457
3.1. Catalogue des fautes et pensée du langage 460
3.2. À qui la faute ? 468
3.3. Faute et positionnement 473
III. S'adapter au cinéma 478
1. Une histoire, deux titres 483
2. Le plurilinguisme de la nouvelle, ou le processus de vernacularisation 487
3. Registres, langues et voix des films 495
4. Deux positionnements, deux récits 503
5. L'impasse théâtrale 507
5.1. Situation du théâtre sénégalais 510
5.2. *Wexi Ciossane*, une pièce irreprésentable 515

CONCLUSION 521
Senghor et Sembène : retour sur une confrontation 521
Senghor et Sembène en perspective dans le champ littéraire africain 524
Perspectives sur le style comme différenciation 529

ANNEXES 533
I. Images 533
II. Chronologie 538
III. Index des noms 556
IV. Index des notions 564

BIBLIOGRAPHIE 569
I. Sources primaires 569
1. Œuvres de Léopold Sédar Senghor 569
1.1. Corpus primaire et éditions de référence 569
1.2. Corpus secondaire et autres éditions 569
2. Œuvres d'Ousmane Sembène 571
2.1. Corpus primaire et éditions de référence 571
2.2. Corpus secondaire et autres éditions 571
2.3. Œuvres filmiques 574
3. Autres sources littéraires 574
4. Autres sources filmiques 576
5. Archives consultées 577
II. Sources secondaires 577
1. Études sur Léopold Sédar Senghor 577
2. Études sur Ousmane Sembène 582
3. Littératures francophones, littératures africaines et études postcoloniales 587
4. Sciences du langage, analyse du discours et stylistique 594
5. Théorie, histoire et sociologie de la littérature 602
6. Études cinématographiques 608
7. Anthropologie, histoire et philosophie 609
8. Usuels 612

Styles de positionnement : Léopold Sédar Senghor et Ousmane Sembène au tournant de l'indépendance (1956-1966)

Résumé

Léopold Sédar Senghor et Ousmane Sembène sont les deux écrivains sénégalais les plus reconnus et ont joué un rôle de premier plan dans le processus de décolonisation culturelle. Ils semblent toutefois incomparables à bien des égards. Cette thèse a l'ambition d'étudier la manière dont Senghor, poète, théoricien, académicien et premier président du Sénégal indépendant, d'une part, et Sembène, romancier et cinéaste d'inspiration marxiste, de l'autre, investissent le champ littéraire africain francophone des années 1950-1960. Le premier s'impose avec une œuvre monumentale qui applique les critères de légitimation en vigueur dans le centre parisien. Le second — qui appartient à la génération suivante — construit son image d'auteur en s'opposant au premier et en privilégiant une œuvre populaire, qui va à la recherche d'un public réel en Afrique : cela se traduit par le choix générique du roman et, plus tard, par le choix médiatique du cinéma. Au-delà d'illustrer la poétique des deux auteurs, cette thèse s'intéresse à un moment clé de la littérature africaine francophone : l'opposition entre Senghor et Sembène est symptomatique d'une autonomisation discursive de cette production littéraire, qui ne se conçoit plus seulement par rapport à une production hexagonale. S'inscrivant dans une démarche de stylistique et d'analyse du discours, cette thèse souhaite parvenir à une définition contextuelle et relative du style. Plutôt qu'une manière de se singulariser par rapport à une conception abstraite de la langue ou de la littérature, le travail du style serait pour un auteur une manière de se différencier d'autres auteurs qui occupent une place limitrophe dans le champ.

Mots-clés : Léopold Sédar Senghor (1906-2001) ; Ousmane Sembène (1923-2007) ; littérature africaine ; littérature francophone ; études postcoloniales ; analyse du discours ; stylistique ; énonciation ; positionnement ; posture ; éthos ; champ littéraire ; poésie ; lyrisme ; roman ; essai ; anthologie ; paratexte ; cinéma ; édition littéraire ; Sénégal ; Afrique de l'Ouest ; XX^{e} siècle.

Positioning Styles: Léopold Sédar Senghor and Ousmane Sembène at the Turn of Independence (1956-1966)

Summary

Léopold Sédar Senghor and Ousmane Sembène are the two most recognized Senegalese writers. They played a leading role in the process of cultural decolonization. However, they seem incomparable in many ways. This thesis aims to study the way in which Senghor (poet, theorist, academician, and first president of independent Senegal) and Sembène (a Marxist-inspired novelist and filmmaker) invest the French-speaking African literary field of the 1950s-1960s. The former established himself with a monumental work that applied the criteria of legitimization in force in the Parisian center. The second—who belongs to a following generation—builds his author's image by opposing the first, and by favoring a popular work. He seeks a real audience in Africa, as reflected by the generic choice of the novel, and later by the medium choice of cinema. Beyond illustrating these two authors' poetics, this thesis focuses on a key moment in African French-speaking literature. Indeed, the opposition between Senghor and Sembène reveals a discursive empowerment of this literary production, which is no longer conceived solely in relation to a hexagonal production. With a stylistic and discourse analysis approach, this thesis aims to reach a contextual and relative definition of style. Rather than a way to distinguish oneself from an abstract conception of language or literature, the work of style would be a way for an author to differentiate himself from other authors who occupy a close place in the same field.

Keywords : Léopold Sédar Senghor ; Ousmane Sembène ; African literature ; French-speaking literature ; postcolonial studies ; discourse analysis ; stylistics ; enunciation ; positioning ; posture ; ethos ; literary field ; poetry ; lyricism ; novel ; anthology ; peritext ; cinema ; literary edition ; Senegal ; West Africa ; 20th century.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :
Intitulé de l'ED 5 – Concepts et langages
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Langue française