

Université Cheikh Anta Diop de Dakar  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines  
Département d'Anglais

*Abou Bakr Moreau,*

**L'Universalité de Walt Whitman  
et la "Civilisation de l'Universel"  
de Léopold Sédar Senghor :  
Approche comparative.**

Thèse de Doctorat de Troisième Cycle

DECEMBRE 1995

Directeur de Recherches :  
*Dr. Marième Sy*

## TABLE DES MATIERES

	<u>PAGES</u>
DEDICACE	
EPIGRAPHE	
REMERCIEMENTS	
INTRODUCTION	..... 1
<b><u>Première Partie</u></b> : L'Universalisme de Walt Whitman :	
Un impérialisme associationniste	..... 8
1 - Un individualisme euphorique	..... 9
2 - L'Autre, égal du poète	..... 29
3 - La dynamique du monde alentour	..... 57
4 - L'immersion dans le réel	..... 61
<b><u>Deuxième Partie</u></b> : L'Universalisme de Léopold Sédar Senghor :	
La "Civilisation du Donner et du Recevoir" ....	68
1 - L'enracinement : une Négritude vécue	..... 69
2 - Le métissage biologique et culturel comme "idéal de civilisation"	..... 93
3 - L'Universel comme vraie patrie : la fraternité humaine	..... 114
<b><u>Troisième Partie</u></b> : Deux défenseurs de la totalité	..... 120
1 - Inspiration lyrique et autobiographique	..... 121
2 - Un discours catalogue énumératif	..... 154
3 - Un souffle impersonnel	..... 194
CONCLUSION	..... 215
BIBLIOGRAPHIE	..... 219
INDEX	..... 242

## EPIGRAPHE

"Il est stipulé dans l'essence des choses que de tout succès récolté, peu importe lequel, doit sortir quelque chose qui rende nécessaire un plus grand effort... **Whitman** (Préface Leaves of Grass, édition 1855).

"Vivre, c'est *sur-vivre*, c'est-à-dire faire appel à toutes ses ressources, tendre toutes ses forces dans un effort collectif et quotidien pour, en se dépassant, persévérer dans son *être*".

Senghor, Liberté IV, p.39.

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement mon Directeur de Thèse, le Dr. Marième Sy. Je me réjouis d'avoir trouvé auprès d'elle la constance d'un intérêt réel pour mes recherches. Ses encouragements ont accompagné la rédaction de ce travail. Un climat de confiance et d'amitié s'est révélé entre nous. Reconnaissance infinie et profonde gratitude.

Je remercie le Pr. Mamadou Kandji pour son apport très important dans ce travail et ses encouragements tout au long de ce cycle. Je remercie aussi Mr. Ousmane Sène pour sa bonne volonté ainsi que sa disponibilité.

Ma gratitude s'adresse également aux professeurs Ndiawar Sarr, Moctar Bâ, Cheikh Dieng, Marième Bâ, ainsi qu'à tous les collègues du département, que je souhaiterai vivement intégrer, "entrer dans l'enseignement", comme me l'aura conseillé Léopold Sédar Senghor dès la rédaction de mon mémoire de D.E.A. (Juillet 1992) dont cette thèse constitue une version révisée, étoffée et enrichie.

Mes remerciements vont également :

- Au Professeur John G. Blair (Université de Genève, Suisse).

- Aux autorités de l'U.S.I.S : au Directeur James Pollock, à l'attaché culturel Thomas Hodges, aux assistants culturels El Hadj Momar Sarr, Jérôme Faye,...

- Aux autorités de l'U.S.I.A. et de l'I.I.E. pour leur bienveillance et leur attention tout au long de mon séjour aux Etats-Unis.

- Je remercie l'éminent Professeur Richard Poirier (Rutgers University) d'avoir bien voulu m'accepter à son séminaire, le Dr. Bruce Robbins pour son cours sur le Postmodernisme. Ma gratitude va également au Dr. Myra Jehlen qui a bien voulu accepter de lire mon texte. La qualité de ce travail doit beaucoup à sa critique. Ainsi qu'aux autres professeurs de Rutgers English qui ont bien accordé un intérêt à mon travail. A tous ceux qui ont bien voulu se prêter à mes interrogations. A tous ceux qui m'ont convaincu qu'ils aimeraient bien (pouvoir) lire mon texte. Aux Professeurs Susan Crane et George Kearns, ainsi qu'au Professeur Harriet Davidson.

- Mes amitiés à toutes mes connaissances de Rutgers: en particulier Michael Vannier pour sa disponibilité constante tout au long de ce parcours à Rutgers: je n'oublie pas les gains de temps. Merci d'avoir accepté de faire la saisie d'une bonne partie de ce texte.

Mes remerciements aussi à :

- la secrétaire de Rutgers Graduate English Nancy Miller, pour sa gentillesse et sa bienveillance.

- Carol, Alex, Lisa, Verner, Ingrid, Naima, Alisha...

- Ron Kostar

- Eddy et Isabelle Mayoraz, pour leur ouverture et leur désintéressement, ainsi qu'à James et Shirley Coney.

- Michael Rubin, pour sa bonne volonté. Bonne chance à Harvard. Avec l'espoir que nos chemins se croisent encore.

J'exprime très simplement mais très sincèrement ma joie à ma famille:

- A mes parents

- A ma tante Abibatou Moreau, ainsi qu'à sa famille: Tonton Pathé, Fatou Bintou et Sophie.

- A mon frère Jean-Charles Moreau, et Madame née Aissatou Fall. Au petit Mohamed Moustapha. Merci de votre patience.

- A mon frère Elie-Charles Moreau, et Madame née Nguyen Thiva Tran. Fidélité... A Mohamed et Marie-Thérèse.

- A ma très bien chère soeur et amie Dior Diagne, pour son affection et son attention, ainsi qu'à Khady Mody.

- A mon cher frère Boubacar Babou, pour son attention et sa disponibilité.

- A mon cousin et ami Martin Moreau.

- A mes amis et connaissances.

- A Pascale Naudeau.

- A Boubacar Dramé et Christine Rocha, pour leur bonne volonté et leur disponibilité.

Ainsi qu'à tous ceux qui m'ont soutenu pendant que j'étais absorbé par ce travail./.

# **INTRODUCTION**

Une littérature d'expression nationale est née aux Etats-Unis d'Amérique le jour où les écrivains ont fait de l'Amérique, et de l'Amérique seule, leur principale source d'inspiration. Ce mouvement d'orgueil national plus tard évoqué sous le nom de "The American Renaissance" par F.O. Matthiessen, atteint son apogée avec les oeuvres de Hawthorne, **The Scarlet Letter** (1850) et **The House of the Seven Gables** (1851), de Melville, **Moby-Dick** (1851), Thoreau, **Walden** (1854) et Whitman, **Leaves of Grass** (1855). Ce dernier est l'auteur de cet unique recueil. Tout ce qu'il a écrit en dehors de **Leaves of Grass** est secondaire. Ce livre est un reflet direct de sa biographie: il lui tient lieu de carnet de notes, de journal intime, de compagnon, qui se confondent avec sa vie.

Son influence sur l'évolution et l'originalité de la littérature américaine est immense. Son lyrisme ample, qui osait brasser, dans un langage populaire et cru, libéré de toutes les conventions de la forme et de la langue, toutes les images banales de la réalité quotidienne, représente non seulement la spontanéité d'inspiration du poète, mais aussi un moment caractéristique de la sensibilité américaine.

Celle-ci se manifeste à travers l'autorité écrasante du "je". Ce "je" renvoie à un "moi" hypertrophié, d'individualisme, de confiance en soi, caractéristique de l'"idéologie" américaine, mais aussi de communion avec l'Autre, l'Autre soi-même, (les autres, dont **Leaves of Grass** ou "Feuilles d'herbe" serait une métaphore), de sollicitation constante, d'amour, fondement de l'égalité et d'où découle une foi vivante en la démocratie. Sous la plume de Whitman, le concept de démocratie ne fait pas particulièrement

référence à une forme de gouvernement, mais plutôt, par-delà le nationalisme, au nationalisme international, à l'attraction ou à la camaraderie universelle et partant, à l'union, l'unisson, l'universalisme.

Et comme la signification de mots-clés qui recouvrent des choses telles la culture, la justice, l'égalité ou la démocratie... qui relèvent d'un domaine plutôt interdisciplinaire, embrassant l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, la critique littéraire et l'histoire culturelle, la philosophie politique, les "Cultural Studies"..., n'est jamais suffisamment donnée dans une définition schématique, et partant fortement réductrice, du type du dictionnaire, nous nous attacherons à dévoiler le sens du mot et de l'idée de l'universalisme, à mesure qu'il se révèle dans sa complexité. De prime abord, il est à noter cependant que l'universalisme, comme son nom l'indique, vise à universaliser le monde, à "rassembler", à "unifier", les êtres humains, malgré leurs différences raciales, ethniques, culturelles, mais aussi les disparités sociales et économiques, autour de leur seule et insuffisante condition; l'universalisme est une attitude globalisante, conservatrice et bourgeoise, qui fait fi de l'Histoire et des tensions et inégalités nées de l'oppression (notamment de l'esclavage), de l'impérialisme et du "primitivisme postmoderne", selon l'expression de James Clifford, des nouvelles frontières érigées par la science et la technologie...

Une analyse de type global de l'universalisme, une analyse centrée sur le thème de l'universalisme uniquement, serait un risque majeur, en ce qu'elle est sans doute le moyen le plus sûr, de ne pas aborder chaque écrivain avec sa personnalité propre, et chaque texte avec sa structure et sa

densité, et en même temps l'intertextualité recherchée, les intersections attendues dans un travail de littérature comparée.

Mais en plus de cette approche comparative, l'intérêt de ce travail est aussi de poser le débat sur l'universalisme à un moment de "jonction" de l'Histoire, une période de "transition" entre la "modernité" et la "postmodernité", marquée, entre autres caractéristiques, par le recul des principes universels de tolérance et d'humanisme, et la ruine des idéaux "modernes" d'égalité, de conscience et de moralité. Car, en quelque sorte, le vieux mythe "moderne", l'idée héritée du "siècle des Lumières" (selon laquelle l'humanité se dirigeait vers une fin particulière de l'Histoire, un horizon qui se caractériserait par plus de lumière dans les consciences, plus de liberté, mais également plus de moralité et d'égalité) ne saurait continuer à être véhiculée, en face des disparités, des inégalités sociales, économiques accrues, de la résurgence des particularismes ethniques, culturels, en face des oppressions, des dépendances, de la hiérarchisation sociale notamment accentuée.

En cela, ce travail, qui part du point de vue postmoderne de critique de l'uniformisation de la société et du monde, en vue d'une prise en compte des différences, culturelles notamment, et d'un pluralisme des valeurs et des intérêts, ressort comme une critique de l'universalisme, de "l'esprit moderne", de la "Raison" et de l'humanisme des "Lumières", toutes choses qui visent à favoriser l'Eurocentrisme et l'hégémonie raciale et culturelle, et ainsi anéantir les identités des peuples colonisés et des minorités ethno-raciales, en préconisant un monde effacé de telles identités et différences.

Et comme rares sont les lecteurs (et critiques) qui ont une connaissance égale ou équilibrée des deux auteurs, il s'avère utile de commencer par présenter les deux poètes, à savoir les replacer dans leur contexte géographique, historique, leur arrière-plan culturel ("cultural background"), avant de les confronter. L'intérêt de ce travail sera, à cet égard, de faire découvrir aussi au moins un des auteurs qui font l'objet de la comparaison.

D'emblée, il est possible de noter que l'oeuvre de Senghor apparaît comme celle d'un poète qui a, de propos délibéré, tourné le dos aux règles, conventions et traditions stylistiques, cependant profondément inspiré, aussi bien du point de vue du fond que de la forme, de grands classiques tels Rimbaud, Baudelaire, Claudel, Valéry, Gide, Lamartine, Mallarmé... autant de poètes familiers, à des degrés divers, à Whitman aussi. En effet, l'un des parallélismes les plus marqués entre Senghor et Whitman est leur commune familiarité aux poètes français. Dès lors, l'intérêt de ce travail de littérature comparée sera aussi de révéler les intersections entre le poète négro-africain et le poète américain.

La démarche de Léopold Sédar Senghor (1906- ), poète négro-africain, n'est pas bien différente de celle de Walt Whitman (1819-1892). L'expression de son lyrisme et son autobiographie ne constituent qu'un préalable au projet qui mobilise l'énergie du poète et donne à l'ensemble de son oeuvre poétique une unité : l'évocation des splendeurs de la civilisation négro-africaine. Cependant, Senghor ne présente pas cette civilisation comme un simple étendard. Elle est aussi et surtout une re-présentation autour de laquelle se structurerait la personnalité de l'homme Noir, et au-

dessus de laquelle il parvient à s'élever pour vivre en parfaite harmonie avec le Cosmos, "dans l'édification de la Civilisation de l'Universel"<sup>1</sup>.

Le présent projet qui consiste à comparer deux poètes, Léopold Sédar Senghor et Walt Whitman, que de prime abord rien ne rapproche procède de la visée la plus haute de la poésie elle-même, celle de confronter des objets aussi distants que possible l'un de l'autre, de rapprocher par le biais de la métaphore et du trope des réalités lointaines, qui n'entretiennent entre elles aucune relation logique apparente. Le lyrisme, l'autobiographie, l'humanisme et l'optimisme sont comme des clés qui nous permettent d'ouvrir les portes que semblent constituer chez Whitman, le transcendantalisme, le quakerisme, et chez Senghor le "Royaume d'Enfance", et les influences religieuses et culturelles que le jeune homme y subit, afin d'accéder aux sources vives de l'inspiration de l'un et de l'autre, et à la genèse de leur universalisme. Ainsi, notre analyse s'articulera autour de trois axes principaux :

- Il s'agira d'aborder en premier lieu l'universalité de Walt Whitman, en partant de l'individualisme euphorique qui caractérise son recueil **Leaves of Grass** pour ainsi montrer la progression par association dans l'impérialisme du poète.

- L'étude de la "Civilisation de l'Universel" dans l'ensemble de l'oeuvre de Léopold S. Senghor permettra de montrer comment le poète parvient à réussir son enracinement dans les profondeurs de la civilisation négro-africaine pour prôner le métissage culturel et l'intégration dans l'Universel.

---

<sup>1</sup> Léopold S. Senghor, **Liberté I**, Paris : Seuil, 1977, p. 9.

- La comparaison de ces deux démarches permettra ainsi de mettre en évidence aussi bien les identités que les différences entre les deux poètes.

Nous essaierons cependant de résister à la tentation de traduire le texte poétique de l'auteur américain. Car, toute traduction, et celle d'un poème en particulier, est à la fois un risque majeur et une gageure : sa valeur propre en est toujours réduite, l'originalité inimitable, la puissance de son verbe anéantie.

Il serait cependant prétentieux d'estimer avoir ainsi fait le tour d'une question comme l'universalisme qui, selon L.S. Senghor, pose l'un des "problèmes du XX<sup>ème</sup> siècle auxquels nous sommes confrontés chaque jour"<sup>2</sup>. L'intérêt pour une telle question repose sur son rapport au postmodernisme qui pose les grandes questions de la société contemporaine : le multiculturalisme et la quête de l'identité, la question globale de l'identité comme une politique, non plus comme un héritage, les questions de race, de classe, et de genre, le problème de la connaissance et des valeurs, celui de la culture et l'impérialisme... autant de menaces à la démocratie, mais aussi peut-être une chance pour elle de se renouveler.

---

<sup>2</sup> Selon l'expression de L.S. Senghor dans une lettre adressée en date du 24 Mars 1992.

**PREMIERE PARTIE :**

**L'UNIVERSALISME DE WALT WHITMAN :  
UN IMPERIALISME ASSOCIATIONNISTE**

## **1 - Un individualisme euphorique :**

Il s'appuie sur un monisme qui affirme l'unité de Dieu et du monde et l'immanence de Dieu dans le monde. Pour Whitman, Dieu est essentiellement synonyme de vie et de force animant l'univers tout entier, et reliant tout ce qui existe. Ce lien est à l'origine d'une dynamique entre les objets qui évoluent dans une harmonie parfaite au sein de l'univers. Le poète a un grand amour pour tout ce qui existe. Il vise à unir l'homme et la divinité, et, dans cette vision, chercher en même temps, à réconcilier toutes choses apparemment opposées et inconciliables : l'esprit et la matière, le corps et l'âme, le bien et le mal... C'est aussi en cela que consiste le monisme dans sa philosophie: ce refus de la dualité, de l'opposition nette et irréductible de principes et d'éléments tels l'esprit et la matière, mais aussi le "je" et le "tu", le "moi" ("self") des feuilles d'herbe, et en même temps "le mot Démocratique, le mot En-Masse"...

Whitman était en réalité moniste comme Spinoza. C'est en cela qu'il rejette le dualisme cartésien du corps et de l'esprit. Le poète, comme le philosophe hollandais, critique de Descartes, affirme que le corps et l'âme ne sont pas mutuellement exclusifs l'un de l'autre, que le physique et le mental ne sont pas deux choses différentes et dissociables, mais plutôt deux façons différentes de concevoir et de décrire les mêmes choses. Cette attitude explique également le refus chez le poète de ne jamais rien percevoir ou envisager sans penser et prendre en considération le contexte cosmique, l'infinité, l'illimité de l'espace et du temps qui entoure toutes choses et au centre duquel il faut replacer l'être humain.

Il en résulte que toute chose et tout être sont aptes à être un microcosme qui résume Dieu et le monde et en retient les lois. Dieu est, pourrait-on dire, dans les détails, incarné dans chaque créature. L'âme de l'individu est une avec l'âme du monde. Le "moi" est centre de l'univers et, en cela, il récuse toute référence à une tradition, une norme, un standard.

Un tel individualisme rejette aussi l'autorité en haïssant rois et prêtres. Il est parole absolue. Et, par la relativisation de toutes les croyances, des dogmes, des traditions, le refus des églises et des sectes, des textes sacrés, de tous carcans idéologiques, la dénonciation de tout sectarisme, il s'attache à affirmer l'aptitude de l'homme à se régénérer sans le secours des religions et des textes sacrés. La religion, préconise le poète, est fondée sur l'autonomie de la conscience et la reconnaissance de la liberté individuelle.

L'individualisme chez Whitman se manifeste à travers une auto-célébration, et un "self-portrait" constant. Il s'agit d'un "self" ("moi") hypertrophié de "self-reliance" (confiance en soi), d'un appel à l'homme afin qu'il mesure sa propre force. C'est une exaltation du corps qui frise le naturisme. Le discours est construit sur le présent du regard sur soi; Whitman écrit en effet:

I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,  
Nature without check with original energy<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Walt Whitman, "Song of Myself", Leaves of Grass, p. 188.

Et comme tous les éléments naturels sont en général bons, le corps est pour Whitman, comme l'âme, un objet de révérence. Aussi, le poète se découvre-t-il entraîné de se "palper", par le verbe, de s'extasier sur son corps "vigoureux et sans défaut". Car chacune des parties et des fonctions de ce corps est tout aussi pure :

Welcome is every organ and attribute of me, and of any man hearty  
and clean,

Not an inch nor a particle of an inch is vile, and none shall be less  
familiar than the rest<sup>2</sup>.

Mais Whitman n'entend pas opposer le corps à l'esprit. Il s'agit plutôt d'en célébrer la réconciliation, l'unité retrouvée. Car en dernier ressort, l'âme, l'esprit, l'intellect n'ont de meilleur rempart qu'un corps sain ; et ainsi, le corps n'est "vigoureux et sain" que pour mieux protéger l'âme, l'esprit, l'intellect ; en somme, "un corps sain dans un esprit sain". Ce qui permet au poète de s'exclamer :

O I say these are not the parts and poems of the body only, but of the  
soul,

O I say now these are the soul !<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 190-191.

\* Toutes les références au recueil **Leaves of Grass** sont tirées de l'édition : Walt Whitman, **Complete Poetry and Prose**, New York : The Library of America, 1982.

<sup>3</sup> Whitman, "Children of Adam", Section 9, **Leaves of Grass** p. 258.

Whitman ne vise pas seulement à réconcilier le corps et l'âme ; il va plus loin, affirmant qu'il n'y a pas de distinction entre les deux :

And if the body were not the soul, what is the soul ?<sup>4</sup>.

La divinité, nous apprend le poète, est un attribut de la citoyenneté, du "moi" ouvert, expansif. Il s'exclame ainsi :

O yourself ! O God ! O divine average

et affirme :

In the faces of men and women I see God, and in my own face in the glass<sup>5</sup>.

Aussi, Whitman parle-t-il uniquement et crûment de lui-même, de son corps et de son âme, dans "Song of Myself", le premier et le plus long poème du recueil, l'expression même, de par le titre déjà, de l'individualisme du poète. Le poème s'ouvre sur le "je". "Song of Myself" est, d'une certaine manière, le récit d'une vie. C'est une sorte de fiction du "moi", la propre fiction du poète, une histoire individuelle écrite à la première personne du singulier. Il convient de rappeler que c'est avec le florentin Dante Alighieri (1265-1321) que la première personne du singulier devient le protagoniste

---

<sup>4</sup> "Whitman, "I Sing the Body Electric", p. 250.

<sup>5</sup> Whitman, "Song of Myself", p. 245.

du long poème, une caractéristique essentielle, que Whitman adopte entièrement, en particulier dans "Song of Myself".

Le thème du poème est subjectif: il est le moi de l'auteur, sa propre personne, il est chant, de lui-même. Son individualisme est inséparable de son inspiration autobiographique. Le récit est le résultat de la fusion du narrateur et du personnage principal, en l'occurrence le poète, en une "unité narcissique", le résultat du regard intérieur, aigu, porté sur soi-même. On est en face d'un dédoublement du moi du poète. C'est un moi qui se contemple et s'adore. Le poète fait partie intégrante de ce qu'il décrit. Whitman s'observe observer ; il se contemple et s'admire lui-même.

Mais c'est aussi sa nation qu'il contemple, d'un regard narcissique. "Song of Myself" figure en effet, selon l'expression de Sacvan Bercovitch, comme une "auto-American-biography"<sup>6</sup> : un poème où l'écrivain américain chante l'Amérique en se chantant. Aussi, comme le remarque, à juste raison, Justin Kaplan :

To sing the song of himself, his nation, and his century, he had cut himself loose from conventional themes, stock ornamentation, literary allusions, romance, rhyme - anything that existed for the sake of tradition alone and reflected alien times, alien cultures<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Sacvan Bercovitch, The Puritan Origins of the American Self. New Haven, CT. : Yale University Press, 1975.

<sup>7</sup> Justin Kaplan, Walt Whitman : A Life, New York : Simon & Schuster, Inc, 1980, p. 21.

"Song of Myself" est en fait entièrement "egotistic and "doubtless self-will'd""<sup>8</sup>. Le poète proclame le culte de l'individu singulier. Ce récit épique est aussi construit sur la sensualité vigoureuse qui réveille l'extase, dans le contact direct avec l'Autre, celui (et celle) avec qui l'on partage l'appartenance à l'Over-Soul emersonienne (la "Sur-âme") et à la famille humaine, dans son universalité. Le poème est ainsi "Chant de moi-même", mais aussi du moi vivant avec les autres "moi", et ainsi vivant "en masse". Il est en effet le poème de la réconciliation. Whitman y brasse tout et son contraire : le corps et l'âme, le je et le tu, l'homme et la femme, etc... "Song of Myself" est le chant de la réconciliation de la communauté humaine avec l'univers dans lequel celle-ci se trouve immergée : les êtres animaux et végétaux et les objets matériels, allant des souris ou des tigres aux arbres, aux locomotives, aux astres...

Le corps du poète est l'objet premier de son écriture. Mais la sensualité vigoureuse n'est pas le seul élément distinctif de ce poème : l'évocation du corps en ses vibrations n'est pas uniquement une occasion pour le poète de se délecter des plaisirs sensuels. Pour ce grand pré-freudien, c'est surtout l'occasion de faire tomber les tabous sexuels, de véhiculer le langage du corps fait de communion intime et de complémentarité avec l'Autre, l'Homme, les hommes, et d'exulter de la dynamique ainsi créée.

C'est aussi un corps sain, nu, robuste, vigoureux, qu'exhibe Charles Baudelaire dans ses Fleurs du mal (1857). A première vue, Baudelaire l'esthète semblerait n'être que l'antithèse de Whitman. Cependant un

---

<sup>8</sup> Justin Kaplan, op. cit., p. 21.

examen du rapport entre Whitman et Baudelaire est essentiel à l'étude de la relation entre Whitman et les symbolistes français en général. En termes de contexte et de chronologie, **Leaves of Grass** fut entamé autour de 1847 et publié en 1855 ; **Les Fleurs du mal** autour de 1842 et publié en 1857. Il y a non seulement la proximité des dates de publication, mais aussi une certaine ressemblance dans les titres qui suggère la relation plutôt étrange entre ces deux grandes oeuvres de la littérature moderne.

Et si **Leaves of Grass** de Whitman a été, dès sa parution, qualifié d'oeuvre obscène, ce qui valut au poète refus et mépris, dès 1857, les mille petits exemplaires des **Fleurs du mal** aussi furent aussitôt saisis comme un simple recueil d'"Ecrits intimes", pour outrage aux bonnes moeurs, et Baudelaire maudit, méprisé. Les deux recueils furent ainsi accueillis dans l'incompréhension générale, rejetés, de part et d'autre, pour les mêmes raisons, négligés aussi bien par le public que par la critique. Cette question relance le débat sur "l'immoralité" en littérature : "l'immoralité" se mesurerait-elle à l'accueil que le public soucieux de l'adoucissement des moeurs réserve au livre ? Ou alors à la classe même des lecteurs de ce livre ? Mais au-delà de cette même perception publique et critique, et des libertés stylistiques de l'un et de l'autre (Baudelaire aussi, ayant comme Whitman, pris ses libertés avec les règles du sonnet classique), **Leaves of Grass** et **Les Fleurs du mal** partagent les préoccupations de leurs auteurs.

En réalité, tout comme Whitman s'était libéré des contraintes stylistiques, Baudelaire aussi sentait le besoin de laisser tomber les barrières traditionnelles entre poésie et prose, en vue d'exprimer la plénitude et la

complexité de la vie moderne; un besoin formulé dès la Préface de ses **Petits Poèmes en prose** (1869) où le poète français s'interroge :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs inoubliables rapports que naît cet idéal obsédant<sup>9</sup>.

A propos de la poésie en prose, Walter Benjamin note que certes la poésie de Baudelaire est rimée, mais l'une de ses intentions dans le "Spleen de Paris" était de faire de la prose dont la musicalité, pense-t-il, s'accorde avec les "mouvements lyriques de l'âme". Cette poésie naît et s'inspire du contact avec la cité, que Whitman n'a du reste jamais perdu. Baudelaire suggère que la poésie en prose reflète le contact avec la réalité matérielle de la vie, qui est la source même de toute inspiration spontanée<sup>10</sup>.

Les deux poètes partagent en effet la même aspiration à garder le contact avec la cité. Baudelaire, comme Whitman, recherche les plaisirs de la flânerie, et tous deux veulent, selon les termes du poète français, un "bain

---

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, "**Le Spleen de Paris**", **la Fanfarlo (Petits Poèmes en prose)**, Paris : Flammarion, 1987, (Préface).

<sup>10</sup> Walter Benjamin, **Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**. New York: Verso, 1989, p. 119.

de multitude"<sup>11</sup>. Dans ce bain de foule, un individu attire l'attention du poète :

Among the men and women the multitude,  
 I perceive one picking me out by secret and divine signs,  
 Acknowledging none else, not parent, wife, husband, brother, child,  
 any nearer than I am,  
 Some are baffled, but that one is not - that one knows me<sup>12</sup>.  
 .....

Aussi, dans leur perception de l'intérieur, du subjectif, et de l'âme (irrationnelle) de l'homme, par opposition à l'extérieur, à l'objectif, au monde rationnel de la logique, les deux poètes anticipent les symbolistes français qui viennent après eux. Chez Whitman comme chez Baudelaire, le "culte du moi" romantique est renouvelé et étendu; chez Whitman, l'objet du recueil **Leaves of Grass** est l'"Ego" du poète. Baudelaire lui aussi fait de l'individu et de son âme le sujet et l'objet de ses poèmes. Leurs poèmes s'inspirent de leurs expériences individuelles, personnelles, et reflètent l'expérience collective de l'humanité. Aussi cherchent-ils à impliquer le lecteur dans la vision de la vie humaine qu'ils offrent; **Leaves of Grass** s'ouvre ainsi: "One's-Self I sing, a simple separate person,/ Yet utter the word Democratic, the word En-Masse." Et le poème majeur, "Song of Myself" commence également ainsi:

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin, op. cit., p. 119.

<sup>12</sup> Whitman, "Among the Multitude", p. 286.

I celebrate myself, and sing myself,  
 And what I assume you shall assume  
 .....

Le poème introductif des **Fleurs du mal** se termine de la même manière, c'est-à-dire sur une apostrophe au lecteur: "Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !". Le sujet personnel comme objet du poème, l'individualisme euphorique ou, en d'autres termes, l'idéalisme égocentrique est, par conséquent, un des éléments distinctifs communs aux recueils des deux poètes.

Ce qui donne au recueil **Les Fleurs du mal** son unité, c'est précisément la confession du poète: Baudelaire y parle de son mal, de ses défaillances et espérances, de ses déboires et espoirs. Il se propose "d'extraire la beauté du Mal". Mais tel Whitman, Baudelaire cherche, à partir de son expérience individuelle, à faire ressortir la tragédie de l'existence humaine dans sa totalité. Le poète français aspire à "l'Idéal" dans certains passages. Mais ce sentiment cède vite le pas au "Spleen" où le poète se lamente du mal moral qui l'affecte, et, par-delà lui-même, atteint l'être humain en général. Cette alternance constante trahit la dualité de l'âme confrontée à un perpétuel conflit : Dieu et Satan, le Ciel et l'Enfer, l'ascension (l'élévation) et la déchéance...

C'est aussi une dualité que l'on retrouve chez le poète américain, celle entre l'optimisme et le pessimisme, le Bien et le Mal, le spirituel et le temporel... Il ne s'agit pas à proprement parler d'opposer ces éléments ou

d'opérer un choix entre eux - car l'inclination de l'individu vers Dieu, le Bien, l'élevation morale serait évidente et naturelle - mais plutôt de les intégrer à l'expérience humaine telle qu'elle est faite, c'est-à-dire dans sa diversité et sa dualité: bonheur-malheur, joies et peines... En cela, les deux poètes refusent de céder à la tentation du désespoir. Ils oscillent constamment entre espérances et désespérances, défaillance et exaltation, et recherchent à guérir leur âme, celle de l'être humain en général, de la morosité, "l'Ennui", de la réalité ambiante. C'est aussi cela la mission de la poésie, pour les deux auteurs: car "c'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau." Et la Nature est un "temple" ajoute Baudelaire dans ses "Correspondances" ; elle est en réalité pour Whitman aussi le lieu de la réalité matérielle, où l'homme entre en communication parfaite, en osmose, avec le monde spirituel.

L'individualisme du poète américain est également perceptible à travers son patriotisme. Le poète n'a jamais quitté son pays. Il en tire un orgueil national étriqué qui frise le nationalisme et l'impérialisme. En Américain typique, qui manifeste l'esprit de pionnier et le complexe de supériorité vis-à-vis du reste du monde, le poète idéalise son pays, en le présentant comme la terre de l'avenir et du bonheur. C'est une définition qu'il nous en fait, lorsqu'il écrit:

#### America

Centre of equal daughters, equal sons,  
All, all alike endear'd, grown, ungrown, young or old,

Strong, ample, fair, enduring, capable, rich,  
Perennial with the Earth, with Freedom, Law and Love,  
A grand, sane, towering, seated Mother,  
Chair'd in the adamant of Time<sup>13</sup>.

Mais le patriotisme exacerbé se préoccupe peu de l'amour de l'Autre, et a beaucoup plus d'affinités avec la haine, en ce que, comme nous prévenait déjà Voltaire dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle, "souhaiter la grandeur de sa patrie c'est souhaiter du mal à ses voisins." L'égoïsme peut ainsi engendrer une violence narcissique. Et il est à craindre que derrière la célébration de l'identité nationale, se cachent des dépendances, des inégalités, des oppressions.

Whitman glorifie sa nation au moment où celle-ci cherchait à s'affirmer, moins de cent ans après la Révolution américaine et l'Indépendance, au moment où la Nouvelle République cherchait à sortir de la tutelle de l'ancienne puissance colonisatrice. En même temps, il entend affirmer l'exemplarité de sa nation. Il convient de constater que toute nation, dans son aspiration à affirmer sa propre singularité, entend s'auto-positionner comme exemplaire, porteur d'un message, d'un témoignage universel, et dans le cas de son pays, l'Amérique, celui de la démocratie. D'une manière générale, les peuples ne se posent qu'en s'opposant, qu'en cherchant à se distinguer des autres peuples.

---

<sup>13</sup> Whitman, "America", Leaves of Grass p. 616.

Le poète glorifie sa nation, en ce que l'idée de nation, l'appartenance d'une majorité et d'une minorité à un élément unificateur, le sentiment national, l'unité dans la diversité, ethnique, culturelle, est aussi très importante dans la démocratie dont il se veut le chantre. La pluralité culturelle constitue, intrinsèquement, l'un des fondements même de toute démocratie, comme mode de vie et de pensée. En revanche, la division, la sécession d'une nation est une menace majeure à la démocratie. Il est à noter que la plus grande menace qu'a connue la démocratie américaine a été la guerre de Sécession, à laquelle le poète a, du reste, pris part en volontaire dans les hôpitaux, où il a été témoin de la douleur atroce des corps mutilés, s'efforçant de relier encore les mourants au monde des vivants. Elle a été une expérience marquante dans la vie de Whitman, qui lui fit prendre conscience de la cruauté de cette guerre la plus meurtrière qu'ait jamais connue l'Amérique, mais aussi de la gravité de sa menace sur le système politique et la cohésion nationale qui font la fierté du poète.

"Poète de l'Amérique" et soucieux de sa cohésion, Whitman ne pouvait se ranger ni d'un côté ni de l'autre. Son désir est d'inclure et d'incarner l'expérience américaine du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest. Il est formulé dans "Starting from Paumanok", poème composé en 1867 :

Take my leaves America, take them South and take them North,  
 Make welcome for them everywhere, for they are your own offspring,  
 Surround them East and West, for they would surround you<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup> Whitman, "Starting from Paumanok", p. 177.

Le poète souligne que l'Union n'est pas la somme des Etats, mais bien une totalité :

And the song make I of the One form'd out of all,  
 The fang'd and glittering One whose head is over all,  
 Resolute warlike One including and over all,  
 (However high the head of any else that head is over all.)<sup>15</sup>

Il s'agit d'une totalité dont il s'identifie avec toutes les composantes :

Dweller in Mannahatta my city, or on southern savannas,

.....

As I have walk'd in Alabama my morning walk

.....

The Louisianan, the Georgian, as near to me, and I as near to him and her,

.....

The Mississippian and Arkansian yet with me, and I yet with any of them...

En proclamant que l'Amérique est, par excellence, la terre de la démocratie, Whitman entend réaffirmer la primauté et la valorisation de l'individu qui en sous-tendent le système politique. Car l'individu, dont la liberté et l'épanouissement sont les objectifs de la démocratie, est aussi au

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 179.

coeur de la pensée transcendentaliste dont Whitman se nourrit profondément. Le transcendentalisme comme philosophie de vie est ainsi le fondement de la démocratie américaine, en ce qu'il affirme la primauté de l'individu et de ses libertés; ce qui constitue par ailleurs la base de tout système démocratique.

Mais la démocratie que préconise le poète va plus loin. Elle dépasse le cadre réducteur du suffrage et du pouvoir de la majorité. Il s'agit d'une "Spiritual democracy", qui s'adresse plutôt à l'âme de l'individu. La "démocratie spirituelle" ou "démocratie intérieure de l'esprit" ("inner democracy of the spirit")<sup>16</sup> n'est pas seulement l'expression de la liberté politique du citoyen. Tous les êtres humains devraient être égaux, aux yeux du poète, non seulement en société, mais également dans le monde intérieur, en termes d'âme et de spiritualité, d'autant que l'âme est unie et infinie, parce qu'éternelle. Le corps, ajoute-t-il, est une partie de l'âme ; le monde matériel lui-même est aussi, dans sa totalité, une partie de l'âme. Celle-ci transcende le monde entier, avec ses apparences, ses appareils, c'est-à-dire les différences que la société fait entre ses membres, et qui ne sont, prévient Whitman, que des "couvertures", qui cachent la communauté des âmes.

Cette "démocratie spirituelle" s'appuie sur les principes universels, eternal facts selon l'expression du poète, que sont l'amour, la justice, l'égalité. Cette dernière valeur est la plus importante pour le poète. Elle est véhiculée à travers tous les poèmes du premier recueil de Leaves of Grass.

---

<sup>16</sup> Lire à ce sujet : Cady H. Edwin & Louis J. Budd, Eds. On Whitman: The Best from American Literature. Durham : Duke U P, 1987.

Whitman ne cessera d'y insister dans les éditions successives. Le principe d'égalité ou l'idéal de démocratie égalitaire est ainsi sous-jacente à la démocratie spirituelle que chante le poète.

Sa façon de l'exprimer consiste à placer tous, comme dans un système politique démocratique, où chaque individu, sans distinction de race, de sexe, de religion, de condition sociale, n'a qu'une seule voix, sur le même pied d'égalité. La vision du poète prolétaire tend à niveler l'échelle sociale en méprisant ceux qui sont au sommet. Aussi Whitman nomme-t-il tous: le notable au même titre que le citoyen ordinaire; le Président comme le laboureur, le charpentier, le mécanicien; l'esclave pourchassé au même titre que son maître... La leçon qu'il entend donner, dans sa "démocratie spirituelle", est que nul ne doit perdre de vue que l'Autre, quelle que soit sa condition, a une âme qui, comme les autres, appartient à la Sur-âme universelle, the Over-Soul. En définitive, l'individualisme whitmanien est éclairée par une vision transcendantaliste du monde qui place l'homme, ou plutôt l'individu, au-dessus des institutions politiques, sans pour autant en récuser totalement le rôle de serviteurs, mais aussi au-dessus des croyances religieuses. On notera à ce sujet, à titre d'exemple, que chez Whitman l'optimisme et la foi en l'Homme est plus visible que l'appartenance à une confession, l'obéissance à des textes, l'observation de rites.

L'égalité est une aspiration éthique qui implique une certaine restriction des libertés, notamment celle de l'entreprise privée. L'Amérique se trouve aujourd'hui confrontée à la nécessité de préserver un système de libertés très étendu, qui constitue la fierté de sa nation, et l'exigence d'une société

égalitaire pour maintenir la stabilité et ainsi préserver la démocratie. Se pose ainsi la question de l'adéquation de l'individu libre et exalté, et pleinement intégré à une communauté souveraine. Cette exigence est aujourd'hui la menace la plus sérieuse à la démocratie en Amérique. Elle est une société très libre mais moins stable, parce que menacée par les inégalités et leurs corollaires que sont : les tensions raciales et sociales, l'insécurité publique, la violence et la criminalité grave... autant d'entraves à l'exercice des libertés individuelles et collectives.

Le combat pour l'égalité que mène Whitman, profondément enraciné dans les réalités quotidiennes de sa nation, passe par la réduction de ces inégalités. La sauvegarde de la démocratie en Amérique est aujourd'hui une question sociale et économique avant d'être culturelle. Il s'agit, en somme, de réconcilier la liberté et l'égalité. Une telle harmonisation passe par la reconstitution du tissu social, national, dans un pays où la notion de classe a dans une certaine mesure supplanté celle de race ; une réconciliation quasi-impossible : celle des oppresseurs et des opprimés, celle des riches et des pauvres dont le poète se fait le porte-parole.

C'est aussi dans la démocratie que l'on trouve l'expression politique de la communion universelle, car c'est dans un tel régime que l'individu s'épanouit, en tant qu'il s'y trouve à la fois abandonné à lui-même, jouissant de toutes ses libertés individuelles, et exalté : sa liberté, sa conscience et son épanouissement étant placés au-dessus de l'idée de communauté. C'est le sens de ces versets très caractéristiques de la pensée du poète et de la philosophie américaine ; ceux-ci reviennent sans cesse, comme un leitmotiv :

One's self I sing a single separate person  
 Yet utter the word Democracy  
 The word En-Masse<sup>17</sup>.

La poésie de Whitman est un simulacre de la nation américaine, et toutes les deux sont incarnées dans l'égo expansif du poète. La vision de Whitman essaie de couvrir le champ de la nation américaine dans toute sa surface. L'oeuvre du "Poète de l'Amérique" est un produit culturel qui reflète le Nouveau Monde, dans sa diversité et sa prétention à l'universalité. Sa description de la nation comme organisme, son emploi de métaphores tirées de la nature, sa conception de l'Amérique comme à la fois découverte et création, montrent que l'Amérique de Whitman n'était pas seulement ce qui devrait être : une totalité riche de toutes ses particularités, mais ce qui est réellement.

C'est aussi l'idée d'une totalité riche de toutes ses particularités que véhicule "la démocratie radicale" ; une expression créée par Chantal Mouffe et Ernesto Laclau<sup>18</sup> en vue de marteler (tel que le suggère l'adjectif "radical") l'importance en démocratie de reconnaître la différence (le particulier, le multiple, l'hétérogène) et de combattre l'universalisme réducteur des identités des minorités. Mais, préviennent-ils, un choix entre l'Universel ou le singulier serait suicidaire. Il s'agit plutôt de trouver une voie médiane entre

---

<sup>17</sup> Whitman, "One's self I Sing", Leaves of Grass, p. 37.

<sup>18</sup> Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy : Towards a Radical Democratic Politics, London : Verso, 1985.  
 Lire aussi : Alain Touraine, Qu'est-ce-que la démocratie ? Paris : Fayard, 1994.

l'Universel, synonyme de globalisme et le singulier, synonyme de particularisme, car, le globalisme, en tant qu'il anéantit les minorités et leurs identités et intérêts en privilégiant la société dite globale, "mainstream" ou "majority", est aussi dangereux que le particularisme ou repli interne des minorités (les Noirs en Amérique, les peuples colonisés, les femmes, la classe ouvrière...) sur elles-mêmes, source de tensions inter-ethniques ou inter-raciales. En somme, préconisent Mouffe et Laclau, il s'agit de permettre la fusion des intérêts spécifiques au groupe avec les principes et valeurs universels qui transcendent les identités des collectivités.

L'herbe polymorphe et envahissante du recueil du poète est l'emblème de la démocratie en ce qu'elle pousse partout. Et c'est pour cette raison que la démocratie, dont son pays est le pionnier, "la démocratie athénienne n'eut qu'une éphémère destinée" clament les défenseurs de cette thèse, a une ambition universaliste ; elle doit pousser, comme l'herbe, à l'échelle de la planète, d'autant que les valeurs sur lesquelles elle s'appuie sont universelles: la liberté, la justice, l'idéal d'égalité entre les individus. Cette métaphore de l'herbe est l'un des éléments distinctifs du symbolisme whitmanien :

Or I guess it [the grass] is a uniform hieroglyphic,  
And it means, sprouting alike in broad zones and narrow zones<sup>19</sup>.

L'exaltation du moi est pour Whitman une façon d'enseigner qu'il faut d'abord être libre, être soi-même, être sûr de soi-même, et compter sur soi-même. C'est le principe de la foi en soi, qui sous-tend la philosophie de vie

---

<sup>19</sup> Whitman, "Song of Myself", Leaves of Grass, p. 31.

des transcendentalistes. Whitman n'en reconnaît pas moins que l'individu ne réalise pleinement sa liberté que dans sa participation désintéressée à la vie de la communauté. Le poète ne soustrait donc pas totalement l'individu à la communauté. On retrouve là la dialectique de la liberté et de l'union : la nation n'est libre et souveraine que dans un état de cohésion totale. En revanche, la division, la désunion, l'éclatement, est la menace la plus sérieuse à la liberté. Whitman adorait en Lincoln celui qui aura préservé l'Union.

"Song of Myself" s'achève sur un rendez-vous à l'Autre:

Failing to fetch me at first keep encouraged,  
Missing me one place search another,  
I stop somewhere waiting for you<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Whitman, "Song of Myself", p. 88.

## 2 - L'Autre, égal du poète :

Le poète et l'oeuvre sont impériaux : le "je" s'affirme dans tous les poèmes et singulièrement dès la première édition du recueil. Dans "Song of Myself", Whitman se définit par son "moi, imperturbable" ("Me Imperturbe") et exultant. On l'accuse souvent d'arrogant égotiste ; le recueil ne s'ouvre-t-il pas ainsi :

I celebrate myself and sing myself<sup>1</sup>

Mais c'est avec une véhémence convaincante qu'il s'empresse d'ajouter :

And what I assume you shall assume,  
For every atom belonging to me as good belongs to you<sup>2</sup>.

Puis, plus loin il précise :

I speak the pass-word primeval, I give the sign of democracy,  
By God ! I will accept nothing which all cannot have their counterpart  
of on the same terms<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Walt Whitman, "Song of Myself", op. cit. p. 188.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid, p. 211.

En fait, tout le sens du contexte est que si je chante de moi, c'est de toi, de nous que je chante aussi ; qu'en fait, dans ce chant s'exprime, non un égoïsme, mais l'individualisme transcendantaliste d'Emerson, dont Whitman adopte toute la doctrine, y compris la "Sur-âme" : "The Over-Soul", qui préconise la supériorité de la conscience individuelle sur les croyances et les dogmes traditionnels, enseigne que l'âme de chaque homme est une parcelle de la "Sur-âme" universelle, preuve de sa divinité, et promesse de sa perfection future, et qu'il serait le juge suprême en matière spirituelle.

L'impérialisme whitmanien ne vise donc pas à réduire l'Autre, anonyme, antinomique, sous sa dépendance. Bien au contraire, il inclut sa reconnaissance constante. Le discours whitmanien est construit de l'intérieur vers l'extérieur. Il produit une vision qui révèle qu'à l'intérieur d'une maison, on peut voir la maison elle-même, mais on réussit son expansion et son achèvement à travers une propension autobiographique à l'extérieur. Ainsi, l'autre, le lecteur-auditeur devient à la fois seul et partie, comme "feuille d'herbe" parmi les "feuilles d'herbe", mais aussi "camerado", destinataire, et égal du poète. L'autorité écrasante sur laquelle s'ouvre le poème ne se sépare pas de la réversion du "je" dans le "tu". "They become bound together in mutual response"<sup>4</sup>.

L'individualisme du poète se résout ainsi dans un magnétisme, "a sense of being-with"<sup>5</sup> et une union quasi-consubstantielle avec l'Autre.

---

<sup>4</sup> Stephen Owen, "One of These More or Less". The Literary Review. NJ : FDU, Spring 1989, p. 401.

<sup>5</sup> Jeffrey Steele, The Representation of the Self in the American Renaissance. Chapel Hill : The U of NC Press, 1987, p. 71.

Whitman part en effet du particulier au général, "rushing down the ONE IDENTITY track to the goal of ALLNESS"<sup>6</sup>. L'affirmation du "je", sujet agissant, est donc synonyme d'auto-affirmation, de puissance, qui parvient cependant à s'esquiver pour devenir synonyme d'extraversion qui abolit toute identification unique et différentielle de l'individu, et aboutit à :

a sinking of Walt Whitman's soul in the souls of the others<sup>7</sup>.

Le poète nous le dit en ses propres termes :

And these tend inward to me, and I tend outward to them,  
And such as it is to be one of these more or less I am,  
And of these one and all I weave the song of myself<sup>8</sup>

En fait, Whitman passe facilement de lui-même à l'Autre. Aussi, en vient-il à se confondre avec lui, ce qu'il affirme dans un volume envoyé à Emerson, en ces termes :

If you are a workman or a workwoman, I stand as nigh as the nighest  
that works in the same shop...

---

<sup>6</sup> D.H. Lawrence, "Whitman" in Studies in Classic American Literature. Great Britain : Penguin, 1977, p. 176.

<sup>7</sup> Whitman, "One's self I Sing", p. 37.

<sup>8</sup> Whitman, "Song of Myself", Section 15, p. 203.

If you meet some stranger in the street and love him or her, do I not often meet strangers in the street and love them ?

If you see a good deal remarkable in me I see just as much remarkable in you<sup>9</sup>.

Il convient de noter que le XVIII<sup>e</sup> siècle est celui de la "Modernité". Celle-ci débute sous forme d'interrogations, sur la religion, la philosophie, l'histoire... Une telle critique permet la remise en question des valeurs traditionnelles et des certitudes et, ainsi, l'éclosion des concepts fondamentaux de liberté, de démocratie, de progrès, comme autant de projets de réforme politique et sociale, et d'utopies. Ces dernières ont été le ferment de la pensée occidentale du XIX<sup>e</sup> siècle dont Whitman s'inspire profondément. Par ailleurs, cet âge critique a aussi permis, à travers la colonisation, la découverte de l'Autre, le non-pareil, le non-Occidental (le Noir, le Chinois, le Persan, l'Indien des Amériques, minoritaire et soumis...) à qui Whitman fait constamment référence, comme "feuille d'herbe" parmi les "feuilles d'herbe".

La "Modernité", caractérisée aussi par l'avènement de la science et la technique, l'industrialisation de la planète, a fait peser de sérieuses menaces de disparition physique et culturelle de l'Autre, les peuples indigènes, réfractaires à l'assimilation par la culture dominatrice. L'Autre se définit par son antériorité et sa légitimité historiques par rapport à la puissance

---

<sup>9</sup> Francis Murphy, "Whitman's Wanderings". Humanities Philadelphia : U of Pa. March/April 1992, Vol. 13 / Number 2.

paternaliste, impérialiste, dominante, et par son enracinement dans le territoire ancestral; autant de traits qui font qu'il s'attache à la préservation de son patrimoine culturel, ses spécificités, ses traditions, dans certains cas, somme toute, dégradantes : les moeurs inhumaines des indigènes du Nouveau Monde, la violence de leurs rites, leur insoutenable cruauté... Car la résistance à la domination impériale, qui se manifeste par l'affirmation identitaire, permet aussi de mieux saisir la culture des indigènes. Une étude de celle-ci permet de savoir que sans doute toutes les cultures ne se valent pas, mais qu'il n'est pas exact non plus que quelque culture, en l'occurrence celle occidentale, détienne le monopole de valeurs estimées universelles, ou soit l'incarnation des droits de l'individu, ou encore le modèle achevé de culture.

Le choc des cultures s'est traduit par le traumatisme, l'écrasement et l'extinction progressive des autochtones, minoritaires et fermés aux notions de "progrès" et de "modernité", en somme "primitifs", "barbares"... Il s'est aussi manifesté par une résistance culturelle : la décolonisation, les mouvements de nationalisme et d'indépendance... Par ailleurs, le mouvement de la Négritude, destiné à réhabiliter l'identité et la dignité de l'homme Noir figure comme une résistance culturelle à l'acculturation par l'Occident, à l'implacable Eurocentrisme qui a accompagné l'expansion territoriale pendant la colonisation. Comme Senghor et la Négritude, Yeats par exemple est aussi un poète de la décolonisation de l'Irlande. Dans ses poèmes, il exprime son amertume devant le conflit anglo-irlandais, son indignation face aux plans

anglais de partition de l'Irlande, et son enthousiasme pour l'intégrité territoriale du Royaume-Uni<sup>10</sup>.

La différence de race entre Senghor par exemple et Yeats n'a pas ici en particulier de valeur: car quelles que soient la communauté de race et la proximité géographique et culturelle entre l'Angleterre et l'Irlande, un Irlandais ne peut jamais être Anglais, au même titre qu'un Cambodgien ou un Algérien ne peut être Français, malgré les tumultes de l'histoire commune et la profondeur de l'empreinte laissée par la présence française ou anglaise. En témoigne aujourd'hui la vivacité du mouvement de résistance politique et culturelle Irlandais contre l'impérialisme Anglais.

Il demeure qu'on ne peut tout de même dire que par exemple les Africains sont seulement Africains, les Irlandais seulement Irlandais, les Algériens seulement Algériens, les Indiens seulement Indiens... Car toutes les grandes cultures, faut-il le rappeler, sont hybrides, métissées. Elles se sont construites à travers l'histoire, avec l'apport de traditions, de valeurs, en un mot de ressources, différentes. L'identité locale d'un peuple ou d'une région n'est donc pas exhaustive. Encore faudrait-il même pouvoir la définir, pouvoir définir ce que cela veut dire d'être Africain, d'être Algérien, d'être Indien ou autre. Car l'identité (ou la définition) de ces peuples est indissociable de la colonisation et des mouvements d'indépendance, des confrontations politiques et des croisements biologiques et culturels à travers l'histoire, des mouvements des peuples, de l'apport de la civilisation occidentale aux élites,

---

<sup>10</sup> Lire à ce sujet : Terry Eagleton, Fredric Jameson (and Edward Said), **Nationalism, Colonialism & Literature**. Minneapolis : U of Minnesota P, 1990.

etc... Il n'existe par conséquent pas de grande culture pure, raison pour les peuples de ne pas s'enfermer dans leur identité.

Ce détour du nativisme est par exemple clairement marqué par Aimé Césaire dans son **Cahier d'un retour au pays natal**, quand le poète se rend compte, après avoir redécouvert son passé, après en avoir revu les passions, les horreurs, les infortunes et les injustices, les circonstances de son histoire de Noir, après s'être nourri de colère et l'avoir "crachée", qu'

... aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force<sup>11</sup>.

L'image de l'Autre fait aujourd'hui référence aux minorités ethniques, culturelles, constamment menacées de disparition, par le "primitivisme postmoderne"<sup>12</sup> : ce sont par exemple les Indiens des Amériques (Araras du Brésil parmi d'autres groupes), les musulmans de Bosnie-Herzégovine, victimes de la "purification ethnique" odieuse et affreuse ou encore ceux de Tchétchénie victimes de l'impérialisme russe, les Bochimen d'Afrique du Sud, les Touareg du Mali, et autres tribus en voie d'extinction de par le monde... mais aussi les immigrés des sociétés contemporaines, dont les traditions continuent de faire l'objet de rejet: l'excision, la polygamie au sein de la communauté négro-africaine en France par exemple... Ils n'ont pas de culture

---

<sup>11</sup> Aimé Césaire, **Cahier d'un retour au pays natal**, Paris : Présence africaine, 1939, p. 57.

<sup>12</sup> Lire à ce sujet : J. Clifford, "Traveling Cultures." in **Cultural Studies** N.Y. : Routledge, 1992, p. 96-112.

qui soit digne de mention sans référence à la puissance colonisatrice, impérialiste, qui vise à l'acculturation des minorités sur son sol. L'ethnocentrisme dont elles sont victimes se traduit par le racisme et l'isolement (les Indiens dans les réserves, les immigrés et les minorités ethniques dans les ghettos des métropoles occidentales...), et trouve sa conséquence logique dans le génocide et l'extermination. Cette attitude est révélatrice de l'incapacité de la conscience humaniste occidentale à dépasser le principe de la colonisation: celui de l'infériorité naturelle et de la dépossession culturelle des peuples autochtones et colonisés.

Mais la société dominatrice a, dans une large mesure, contribué à fabriquer l'Autre : en l'envahissant par une domination impérialiste, en cherchant à le soumettre, et en donnant de lui une vision excluante et dévalorisante, fondée sur des stéréotypes (l'Autre, l'horreur, souvent considéré comme étranger, voire étrange, victime de l'ignorance, personnage invisible, absent ou simple figurant passif), elle a suscité en lui un réflexe d'auto-défense et de repli identitaire, une culture de la différence. Cette situation est révélatrice des indissociables liens entre la culture et l'impérialisme: c'est le rejet de la différence qui est à l'origine de l'impérialisme, et c'est l'impérialisme qui en revanche entraîne la culture de la différence.

Il demeure que la leçon de Montaigne est claire à ce sujet: "Il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage." Car, en plein "siècle des Lumières" - qui est aussi celui des esclavagistes -, le Noir était encore dépeint, en raison de la couleur de sa peau, comme un caractère

génétique monstrueux. C'est en effet au siècle de Descartes, celui de "la Raison", que la traite des esclaves aidant, s'institue le racisme, par ailleurs indissociable de l'universalisme, dans sa prétention à un monde sans races et une culture monolithique, universelle. Il importe de noter que malgré le développement des moyens de communication à l'échelle de la planète, aujourd'hui, le rapport à l'Autre n'a pas fondamentalement évolué; la communication avec "eux", les peuples autochtones, est quasi inexistante. C'est précisément cette communication que recherche Whitman : celle avec le Noir, le Rouge, le Jaune...

Chez Whitman, le concept d'Autre confond aussi des personnes de diverses occupations : prédicateurs et politiciens, écrivains et artistes, charpentiers et artisans, pompiers et chauffeurs, mécaniciens, moissonneurs, chasseurs, navigateurs... que le poète a côtoyées dans sa vie active, et en qui il se métamorphose facilement. On le voit ainsi :

Alone far in the wilds and mountains I hunt,  
Wandering amazed at my own lightness and glee<sup>13</sup>,

Le poète moissonneur se métamorphose en chasseur avant de disparaître, pour ensuite réapparaître en ectoplasme, stupéfait de sa légèreté et de sa joie. Son attitude de principe est que :

In all people I see myself - none more, and not one a barleycorn less,

---

<sup>13</sup> Whitman, "Song of Myself" Section 10, p. 196.

And the good or bad I say of myself, I say of them<sup>14</sup>.

Dans une Amérique exclusionniste, où le Noir vivait encore, malgré l'"Emancipation Proclamation" du Président Lincoln en 1863, avec une identité de victime, de sous-homme, Whitman osait en effet affirmer :

That negro slave is a man like myself. We share the same identity.  
And he is bleeding with wounds. Oh, Oh, is it not myself who am also  
bleeding with wounds<sup>15</sup>.

Et le camarade Walt de moraliser ensuite :

Love thy neighbour as thyself<sup>16</sup>

Car, prévient-il, :

Whatsoever ye do unto him, ye do unto me<sup>17</sup>.

Arthur Rimbaud ne disait-il pas, en d'autres termes, que "Je est un Autre"?

---

<sup>14</sup> Whitman, "Song of Myself", p.45.

<sup>15</sup> D. H. Lawrence, op. cit., p. 184.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

Le poète combat l'invisibilité du Noir, la cécité psychique dont il est l'objet, à cause de la couleur de sa peau. Il parle de l'universalité du sang de l'homme :

Within there runs his blood.... the same old blood.. the same red running blood;

There swells and jets his heart....

There all passions and desires.. all reachings and aspirations

Do you think they are not there because they are not expressed in parlors and lecture-rooms ?

Il se prononce aussi pour la libération et la régénération non seulement de l'homme Noir, mais aussi de l'Amérique Blanche à cause de son inhumanité dans l'esclavage.

Whitman vise à intégrer (ou à réintégrer) l'esclave à la communauté, to "re-member" him to the community. Car, et il l'affirme sans ambages :

Everyman who claims or takes the power to own another as his property, stabs me in the heart of my own rights - for they only grow from that vast principle, as a tree grows from the seed.

En éliminant les références spécifiques à l'homme Noir et au maître d'esclaves, Whitman généralise la lutte des esclaves en une lutte universelle de tous les opprimés, contre leur condition - physique, économique, sociale, et mentale, un combat contre l'opresseur, qu'il soit maître d'esclaves du

Sud ou capitaliste du Nord, qui viole la charte originelle de la liberté américaine. Et le poète de lier ainsi la logique de la révolte de l'esclave aux origines révolutionnaires de la république américaine.

Il semble cependant que l'attitude du poète vis-à-vis du "Problème Noir" n'était pas tranchée. Celle-ci a récemment soulevé plusieurs interrogations, notamment dans le livre de Betsy Erkkila intitulé **Whitman the Political Poet** paru en 1989. Pour Erkkila, le "drame de l'identité" du poète s'inscrit dans "le drame politique d'une nation en crise"; c'est, il convient d'insister là-dessus, le conflit intérieur d'un poète dans une nation pleine de contradictions. Ce qu'elle explique ainsi :

The poet's conflict between the separate person and the en- masse, pride and sympathy, individualism and equality, nature and the city, the body and the soul, symbolically enacts the larger political conflicts in the nation, which grew out of the controversy over industrialization, wage labor, women's rights, finance, immigration, slavery, territorial expansion, technological progress, and the question of the relation of individual and state, state and nation<sup>18</sup>.

Des interrogations subsistent également sur l'engagement du poète pour la citoyenneté noire. A cet égard, on peut se demander: dans une Amérique de quasi conformisme à la ségrégation raciale, Whitman faisait-il

---

<sup>18</sup> Mark Maslan, "Whitman and His Doubles : Division and Union in **Leaves of Grass** and Its Critics." **American Literary History**, Oxford University Press, Spring 1994, Vol. 6, n°1, p.122.

figure d'abolitionniste progressiste? Le poète était-il prêt à se fondre dans l'esclave (victime d'un traitement inhumain) comme il le fait dans l'Autre, d'une manière générale ? Jusqu'où va la compassion du poète pour le Noir opprimé ? Whitman était-il prêt à assumer l'oppression de l'esclave, comme il le dit au début du recueil :

And what I assume you shall assume  
For every atom belonging to me as good belongs to you.

La solidarité du poète envers l'esclave opprimé et anéanti était-elle agissante?

Si Erkkila affirme que Whitman était divisé dans ses convictions profondes, Kenneth Price, dans un article paru plus tôt (en 1985)<sup>19</sup> relève une contradiction majeure entre la "persona" du poète Walt, qui a composé **Leaves of Grass**, et Whitman l'homme qui, selon lui, n'était pas disposé à intégrer le Noir dans sa vision d'une Amérique libre et égale, et qui, occasionnellement exprimait des convictions racistes, qu'il partageait avec ses proches et les idées de l'époque. Il demeure que de leur avis le poète confond seulement l'esclave, renié de son identité d'homme, dans un mouvement d'ensemble.

Cet avis s'appuie sur le fait que la littérature de la Nouvelle République avait, dans ses thèmes de prédilection, le Noir, non seulement comme

---

<sup>19</sup> Lire à ce sujet : Geoffrey Sill, "Whitman on "The Black Question: A New Manuscript."". **Walt Whitman Review**, 8-9 (1990-92), p. 69-75.

esclave, mais aussi comme la projection du "non-moi", de l'Autre. Les écrivains de cette période et des décennies à venir avaient en effet tendance à confiner le Noir dans sa position de soumis, sans nom, sans culture, et sans identité, et à réduire l'identité américaine à l'image de l'opresseur Blanc. Et parmi les oeuvres les plus connues de cette période, on note **Sapphira and the Slave Girl** de Willa Cather, paru en 1940. L'oeuvre illustre cet état de fait dès le titre: la fille à laquelle Cather fait référence porte le prénom Nancy... Mais aussi Ernest Hemingway dans **To Have and Have Not**, publié en 1937 : dès les dix premières pages du roman, le lecteur est amené à la rencontre d'un "nigger", que Harry accepte dans son équipage ; un homme qui, cependant, dans toute la première partie du roman, n'a pas de nom. Sa participation du voyage, refusée par le client Johnson, est défendue par Harry sur la base de ses aptitudes seulement, et en particulier physiques: "[he] put on a nice bait and he was fast." Ainsi il reste sans nom et en plus stéréotypé, tout comme il reste dans l'anonymat dans certains textes de Faulkner, de James ou encore Styron, notamment dans **The Confessions of Nat Turner...**

Il est à noter que dans le cas de l'Angleterre, l'essor colonial a aussi été l'âge d'or du roman anglais, notamment avec la naissance d'auteurs comme Dickens, Jane Austen, Charlotte Brontë, Conrad ou Kipling, Forster, Lawrence... Dans leurs oeuvres, les indigènes des colonies sont encore méprisés ou traités avec condescendance, tout comme l'image du Noir provoque un sentiment de terreur et de malaise dans la description du "sublime" par exemple chez Burke, qui pourtant s'était opposé à l'esclavage, et s'était prononcé pour son abolition progressive. Mais cet exemple n'a rien

de singulier. Il s'inscrit dans l'imagerie de la race dans la vie politique et culturelle de la Grande-Bretagne, dans la tradition de rejet du citoyen britannique de couleur, qui fait partie intégrante de l'histoire de ce pays, où l'identité nationale s'est toujours construite autour de la question de la race Blanche, comme le note très bien Paul Gilroy<sup>20</sup>. En somme, la couleur de la peau noire et l'appartenance à la nation britannique (ou l'authenticité, la légitimité du citoyen anglais) se sont toujours exclues l'une l'autre.

Par ailleurs, Burke n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Car dans sa **View of the Present State of Ireland** (1596), Spenser aussi développe l'audacieuse idée d'extermination des Irlandais, à ses yeux de simples barbares. Revisiter les textes d'autres figures "authentiques" et représentatives de la littérature britannique mènerait au même constat, celui de la forte présence du colonialisme et du nationalisme dans la littérature, en particulier britannique, et aussi dans la société, où l'identité du citoyen de couleur reste très problématique; hybridité y est synonyme de marginalité et d'exclusion. A propos de l'esclavage et de la colonisation, Toni Morrison constate avec sarcasme :

Black slavery enriched the country's creative possibilities<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Lire à ce sujet :  
Paul Gilroy, **There Ain't No Black in the Union Jack : The Cultural Politics of Race and Nation**. Chicago, Ill. : U of Chicago Press, 1991.  
----- "Cultural Studies and Ethnic Absolutism." in **Cultural Studies**. New York: Routledge, 1992, p. 187-198.

<sup>21</sup> Toni Morrison, **Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination**, Cambridge, Massachusetts : Harvard U P, 1992, p. 38.

Il est à noter, par ailleurs, que l'idée générale que les Occidentaux se font aujourd'hui encore du continent Noir, et du Tiers-Monde d'une manière générale, se fonde dans une large mesure sur la vue de ces écrivains dont Conrad est le précurseur, et de romanciers comme Graham Greene ou autres Charles Dickens, Charlotte Brontë...<sup>22</sup> et sans doute aussi sur l'image entièrement biaisée et dévalorisante que les médias donnent de l'Afrique, celle de la faim, de la soumission à la nature, de la violence ethnique et tribale, des guerres civiles, de la dictature militaire, des potentats inamovibles et sanguinaires, du chaos épouvantable, l'archétype du sauvage...

L'historien littéraire John Guillory en déduit ainsi que :

The assumption has been that canonical authors in some sense 'represent' their race, gender, or class constituencies, rather as legislators might represent their constituencies... The author" - once declared dead - "returns in the later critique of the canon, not as the genius, but as the representative of a social identity... The movement to open the canon submits the syllabus to a demographic demand, the demand of representation: authors stand for social groups<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Lire à ce sujet : Edward W. Said, **Culture and Imperialism**. New York : Knopf, 1993.  
Terry Eagleton, Fredric Jameson (& Edward Said), **Nationalism, Colonialism and Literature**. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.

<sup>23</sup> John Guillory, "Canon, Syllabus, List : A Note on the Pedagogic Imaginary." **Transition** 56 (1991) : 37-38, cité par Henry Louis Gates, Jr., "Pluralism and Its Discontents." **Profession** (1992), p. 35.  
----- **Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation**. Chicago & London : U of Chicago P, 1993.

Dans le même ordre d'idées, Harold Bloom affirme :

Walt encompasses worlds but himself is not to be encompassed<sup>24</sup>.

Le poète était en effet profondément impérialiste; tout comme l'était aussi par exemple Henry James, dans The Golden Bowl où le romancier recherche l'expansion impériale infinie et l'assimilation interminable de minorités sur le sol américain à son identité Blanche<sup>25</sup>. C'est aussi en cela qu'il est caractéristique de l'Amérique. Car au bout de son évocation, seule émerge son identité à lui, l'Américain Blanc, non celle de l'Autre qu'il invoque cependant constamment dans ses poèmes: le Noir, l'Indien des Amériques, la femme... Whitman l'exprime en effet ainsi:

My voice goes after what my eyes cannot reach,  
With the twirl of my tongue I encompass worlds and volumes of  
worlds<sup>26</sup>.

Paradoxalement, Cornel West, dans un ouvrage très récent, vient de faire l'éloge du "Poète de l'Amérique". Il admet que :

---

<sup>24</sup> Harold Bloom, Wallace Stevens : The Poems of Our Climate.  
N Y : Cornell U P, 1977, p. 66.

<sup>25</sup> Thomas G. Peyser, "James, Race, and the Imperial Museum." American Literary History,  
Oxford University Press, Spring 1994, Vol. 6, n° 1, p. 48-70.

<sup>26</sup> Whitman, "Song of Myself", p. 52.

Walt Whitman is not only America's most original poet ; more importantly, he is, in the words of David Thoreau, 'the greatest democrat the world has ever seen'... His **Democratic Vistas**(1871) belongs alongside John Stuart Mill's **On Liberty** (1859), W.E.B. Du Bois's **The Souls of Black Folk** (1903) and John Dewey's **The Public and Its Problems** (1927) as a classic in the defense of individuality and social justice<sup>27</sup>.

West poursuit en affirmant que :

...What sets Whitman the critic apart from his fellow men and women of letters is his enervating faith in democracy as a way of life and mode of being in the world - not simply as a form of governance. It was only Whitman in his day who took up the exciting yet frightening risk of living, thinking and feeling democratically ; for him, democracy had deep ontological, existential and social implications.

West admet que :

[Whitman's] democratic faith rests upon the pillars of voluntarism, fallibilism and experimentalism... In this sense, democracy for Whitman was never a static end in itself, but rather a dynamic means for the

---

<sup>27</sup> Cornel West, **Beyond Eurocentrism and Multiculturalism : Prophetic Thought in Postmodern Times**. Vol. 1, Monroe, Maine : Common Courage Press, 1993, p. 167-169.

cultivation and encouragement of the potentialities and possibilities of unique individuals<sup>28</sup>.

West confère ainsi à la pensée du poète une actualité imposante, faisant de Whitman un prophète de l'Amérique, digne de ce nom<sup>29</sup> :

For Whitman, our present-day capitalist democracies - now in a self-congratulatory mood after the collapse of repressive communist regimes in Eastern Europe - are but initial steps in his adventure of democracy, because too many "impediments", e.g. class, racial and sexual ones, to self-development remain. Hence, his democratic challenge to us still requires a substantive response<sup>30</sup>.

Par ailleurs, June Jordan, une autre figure de l'intelligentsia Noire, tout aussi préoccupée aujourd'hui par la définition et la redéfinition du Noir en Amérique, parle elle de Whitman comme d'un père. Ne dit-elle pas en effet dans son essai : "For the Sake of People's Poetry : Walt Whitman and the Rest of Us" :

... I come back to Walt Whitman. What in the hell happened to him ? Wasn't he a white man ? Wasn't he some kind of father to American

---

<sup>28</sup> Cornel West, *op. cit.*, p. 169.

<sup>29</sup> En réponse à une question orale posée par l'auteur, Princeton University, N. J., U. S. A., 29 Avril 1994.

<sup>30</sup> *Ibid.*

literature ? Didn't he talk about this New World ? Didn't he see it ? Didn't he sing this New World, an American scale of his own visionary invention?

"New World", précise Jordan, ne fait pas référence à la Nouvelle-Angleterre, "New England". Plutôt,

New World means non-European, it means new... big... heterogeneous... unknown... free... an end to feudalism, caste, privilege, and the violence of power<sup>31</sup>.

En somme, Jordan se reconnaît un descendant de Whitman, tout comme elle l'est aussi de Phillis Wheatly.

A la question de savoir si elle partage l'opinion de West sur Whitman, Toni Morrison répond seulement, sans commentaires : "Not quite"<sup>32</sup> (Pas tout à fait). L'opinion est sans doute très divisée, et la controverse subsiste autour du poète Blanc, au moment où les intellectuels Noirs au sein de l'académie sont plus que préoccupés de montrer comment la ségrégation raciale était aussi présente dans les oeuvres des écrivains Blancs de l'époque. L'objectif est de créer leur propre canon littéraire, une tradition qui remonte, aussi longtemps qu'a pu la retracer Henry Louis Gates, à un effort recherché par Armand Lanusse, qui édita Les Cenelles, une anthologie de

---

<sup>31</sup> Michelle Cliff, "The Lover : June Jordan's Revolution." Village Voice Literary Supplement, June 1994 : 27-29.

<sup>32</sup> En réponse à une question orale posée par l'auteur, Princeton University, N. J., U. S. A., 29 Avril 1994.

poésie en français composée par des Noirs, et publiée à New-Orléans en 1845, la première anthologie Noire, selon Gates, jamais publiée.

D'autres efforts furent faits pendant les années 1920, notamment avec les oeuvres de James Weldon Johnson, **The Book of American Negro Poetry** (1922), de Alain Locke, **The New Negro** (1925) et V.F. Calverton, **An Anthology of American Negro Literature** (1929). Cette dernière oeuvre, l'anthologie de Calverton, fut la première tentative réelle de former une tradition littéraire noire américaine en vue d'affirmer la présence et l'influence de celle-ci sur le paysage littéraire et culturel de l'Amérique. Les auteurs de cette tradition, reprise aujourd'hui par nombre d'intellectuels autour de Gates, lui-même l'un des éditeurs d'une autre anthologie, **The Norton Anthology of Afro-American Literature** - visent à faire reconnaître non seulement la "valeur représentative" des textes Noirs américains, mais aussi l'originalité inégalée de leur culture, et son apport à la culture américaine. Car, pensent-ils, le Blanc n'a fait que perpétuer, et sans apport majeur, la culture européenne, l'Eurocentrisme, dont il est le produit ; il n'a pas développé une culture originale, alors que le Noir américain se distingue par sa créativité et l'originalité de ses productions artistiques et culturelles.

D'autres anthologies vont être composées pour asseoir et enraciner cette tradition. L'ambition des intellectuels Noirs est aujourd'hui de pouvoir se réclamer de leurs propres auteurs, de textes où le Noir n'est pas décrit comme simple sujet, ou un objet abject et monstrueux, invisible et sans voix. Ils entendent opposer cette ambition à l'ambition universaliste d'une tradition littéraire et culturelle monolithique fondée sur l'Eurocentrisme. Il s'agit de

réfuter les stéréotypes populaires racistes, de combattre les conventions littéraires et les classifications arbitraires fondées sur la race, de rejeter l'essentialisme implicite dans la notion d'un héritage américain commun ou universel.

Il n'empêche que, malgré tout, dans son recueil, Whitman n'est pas loin de se définir comme "à la fois Blanc et Noir, maître et esclave". Ainsi se définit aussi par exemple Derek Walcott. Métis anglophone, né à Ste-Lucie, île et état des Petites Antilles, marquée par un double héritage colonial (ancienne possession française, puis britannique), Walcott est un poète de langue anglaise. Il est divisé jusqu'au sang :

I who am poisoned with the blood of both,  
Where shall I turn, divided to the vein ? ("A Far Cry From Africa")<sup>33</sup>

Il grandit dans une famille méthodiste au coeur d'un pays catholique, mais ne renie rien de son héritage divers et multiple, une totalité indécomposable, une multiplicité de races, de langues, de dieux, de cultures, l'universalité de l'archipel des Antilles, terre de contrastes, de brassage de civilisations, de conciliation et de synthèse des parties divisées de l'humanité: l'Afrique, les Caraïbes, les amérindiens. Il grandit dans ce mélange de cultures qui ont fait de lui, selon ses propres termes, un "bâtard". Aussi,

---

<sup>33</sup> Derek Walcott, "A Far Cry From Africa" in **The Norton Anthology of Modern Poetry**, 2nd ed. by Richard Ellmann & Robert O'Clair, New York, London W.W. Norton & Company, 1973, p. 1366-1380.

mêle t-il avec bonheur sa négritude (à lui, le "Nègre rouge" ou "marron"), sa "créolité", l'influence des classiques grecs, et latins, et des poètes anglais.

Walcott se définit par et avec la poésie, mais déploie aussi son fabuleux talent de conteur, en particulier dans le poème "Sea Canes" :

Half my friends are dead  
 I will make you new ones, said earth  
 .....

En effet, c'est dans l'oralité de son peuple insulaire, pauvre et illettré, mais prodigieux et créatif que se rejoignent la poésie et la tradition du conte populaire. Senghor ne disait-il pas, par ailleurs, que

le conte est poésie par son mépris du réel (c'est-à-dire), du fait quotidien. Il ne vise pas à l'anecdote ni à reproduire une "tranche de vie"; il a pour objet, en 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 et d'antithèses, de variations et de retours que marque le chant, comme le chœur antique.

Le premier texte du recueil The Star-Apple Kingdom, "The Schooner Flight", est, à cet égard, un long monologue qui psalmodie la complainte d'un matelot emporté par le courant. Walcott se donne entier dans son recueil,

mais le lecteur-auditeur a l'impression que le verbe, malgré son déchaînement, devient très vite trop pauvre pour rendre la profusion qui l'entoure, pour traduire le trop-plein de la réalité multiple dans laquelle il puise inspiration, élan et puissance.

Heureux de ses appartenances multiples, mais révolté par l'officier britannique qui impose sa loi sur son île, il s'interroge :

I who have cursed  
 The drunken officer of British rule, how choose  
 Between this Africa and the English tongue I love ?  
 Betray them both, or give back what they give ?  
 How can I face such a slaughter and be cool ?  
 How can I turn from Africa and live ? ("A Far Cry From Africa")

Comment, en effet, choisir entre cette Afrique des racines et la langue anglaise qu'il chérit ?

Sa poésie est faite d'errances, et il s'est désolidarisé de tous les nationalismes : Walcott a fait de son imagination (c'est son mot), sa seule "nation"<sup>34</sup>. L'universalité de l'archipel des Antilles foisonnant, pauvre et joyeux, et l'angoisse de la quête de son identité dans cette complexité infinie, unie et ouverte, sont à l'origine de sa créativité, et de celle de la diaspora noire, d'une manière générale. L'interaction des civilisations, le choc des cultures, l'assujettissement des peuples minoritaires et pauvres dont le

---

<sup>34</sup> Lire à ce sujet : Edward Baugh, Derek Walcott. London : Longman, 1978.

sien est à la fois partie et résultat, mènent souvent du Mal au Beau; les émotions fortes suscitent l'énergie créatrice et constituent presque une condition de l'esthétique. L'inspiration poétique jaillit du trouble émotionnel. En quelque sorte l'âme s'anime, sous la dépendance du sensible, lorsqu'éveillée, stimulée, violentée.

Les périodes d'instabilité dans la vie de l'individu ou d'une nation sont particulièrement propices à la production de toutes sortes de genres: autobiographie spirituelle, poèmes de protestation, mémoires de prison, ou simples "écrits de délivrance", d'extériorisation... C'est aussi très souvent le moment où l'écrivain s'élève du cadre national, pour conférer à son oeuvre une dimension universelle. On le voit par exemple chez les poètes de la décolonisation: Senghor, Tagore, Césaire, Yeats...

Ainsi, contrairement à Whitman, Walcott est en lui-même un être poreux, le nègre "poreux à tous les souffles du monde", "chair de la chair du monde palpitant du mouvement même du monde !" <sup>35</sup> (comme le dit son frère des Iles Aimé Césaire), la synthèse de présences et de voix multiples. Sa poésie déploie une impressionnante gamme de musiques et de tonalités, injectés d'éléments créoles, l'expression singulière de son universalité intensément vécue-ressentie. Walcott pourrait sans doute faire sienne la belle formule de Whitman : "... I do not know what it is... but I know it is in me" <sup>36</sup>, ou celle de Senghor : "ô sangs mêlés dans mes veines..." <sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Césaire, Cahier d'un retour au pays natal, Paris : Présence africaine, 1983, p. 47.

<sup>36</sup> Whitman, Leaves of Grass, l. 1299.

<sup>37</sup> Senghor, "Que m'accompagnent Kôras et Balafong", Chants d'ombre, p. 34.

Walcott n'en est pas moins enraciné dans son peuple. La plupart de ses pièces de théâtre reflètent l'histoire et la culture des Antilles, et sont composées dans le dialecte créole de son enfance.

Dans son rejet de l'exclusionnisme, Whitman ne néglige pas pour autant la femme légère. Comme nous le rapporte Joseph DeRoche :

Once, Whitman and Emerson paced Beacon Street in Boston while Emerson tried to convince Whitman to remove from his manuscript a poem about a prostitute. Whitman refused.

Ainsi, en déduit DeRoche,

Whitman brought into his poetry a vision that made room for the hitherto unspoken. His poems could focus on the sexual, the repressed, and the frankly erotic<sup>38</sup>.

Cette image de Whitman refusant l'exclusionnisme, ne négligeant ni la prostituée ni l'esclave noir dénote le caractère profondément rassembleur et universaliste de la pensée du poète.

Ce refus de l'exclusionnisme est perceptible aussi à travers le dialogue oecuménique que le poète essaie d'instaurer. Whitman nous présente un catalogue de cultes et divinités où le lama (dalai-lama : prêtre, moine

---

<sup>38</sup> Joseph DeRoche, "Whitman and Dickinson : The Two American Sources." in **The Heath Introduction to Poetry**. Ed. Lexington Ma. : D.C. Heath, 1990, p. 464.

bouddhiste au Tibet et chez les Mongols, souverain spirituel et temporel du Tibet) côtoie le brahma (personnification du brahman, c'est-à-dire de l'"Universel", les brahmanes étaient les membres de la caste supérieure dans l'ancienne société indienne), et où les "shasta and vedas" (textes hindous sacrés) sont évoqués au même titre que le Koran, texte sacré de l'Islam. Un tel rapprochement figure comme un appel à l'Inde en particulier, devenue le théâtre de violents affrontements entre les communautés hindoues et musulmanes. Whitman nous décrit ainsi :

Making a fetish of the first rock or stump... powowing with sticks in  
the circle of obis\*,  
Helping the lama or brahmin as he trims the lamps of the idols,  
Dancing yet through the streets in a phallic procession... rapt and  
austere in the woods, a gymnosophist\*,  
Drinking mead from the skull-cup... to shasta and vedas admirant...  
minding the koran,  
Walking the teokallis\*, spotted with gore from the stone and knife -  
beating the serpent-skin drum<sup>39</sup> ;

Sa description est aussi faite de participation. Whitman se découvre ainsi:

---

<sup>39</sup> Whitman, "Song of Myself", p. 77.

\* Obis : Sorcellerie d'origine africaine, pratiquée par les noirs des Antilles britanniques et en Amérique du sud.

\* Gymnosophist : Membre d'une ancienne secte d'hindous ascétiques.

\* Teokallis : Temple aztèque.

Taking myself the exact dimensions of Jehovah and laying them away,  
Lithographing Kronos, Zeus his son, and Hercules his grandson,  
Buying drafts of Osiris, Isis, Belus, Brahma, Buddha,  
In my portfolio placing Manito loose, Allah on a leaf, the crucifix  
engraved,  
With Odin, and the hideous-faced Mexitli, and every idol  
Taking them all for what they are worth and not a cent more<sup>40</sup>  
.....

La controverse reste donc vive autour du poète Blanc, de son engagement pour les idéaux de liberté et d'égalité, pierre angulaire de la civilisation américaine. Son patriotisme qui frise le nationalisme et l'impérialisme est de nature à susciter un universalisme irrespectueux des identités ethnoraciales des minorités présentes sur le sol américain. En cela, il est diversement apprécié par les intellectuels Blancs qui reconnaissent et célèbrent l'héritage multiculturel de l'Amérique - que Whitman, du reste, récuse - et les intellectuels Noirs préoccupés de la définition et de la redéfinition de l'identité du Noir et de son auto-détermination dans la société américaine.

---

<sup>40</sup> Whitman, "Song of Myself", p. 73-74.

### 3- La dynamique du monde alentour :

Dans une vision panoramique typiquement whitmanien qui ne néglige rien de la totalité des êtres et des projets, le poète présente le monde alentour dans sa réalité quotidienne, et les hommes dans toutes leurs dispositions. Pour Whitman en effet :

But the expression of a well-made man appears not only in his face,

...

It is in his walk, the carriage of his neck, the flex of his waist and knees, dress does not hide him,

The sprawl and fulness of babes, the bosoms and heads of women,...

.....

The bending forward and backward of rowers in row-boats, the horseman in his saddle,

Girls, mothers, house-keepers, in all their performances<sup>1</sup>,

A travers le recueil, le "moi", dans sa différence, est entièrement pénétré de ce monde, dont il obéit à l'appel et à la dynamique. Cette dynamique tire en partie son origine de l'influence du quakerisme de la mère du poète, et touche particulièrement à l'impersonnalité qui appelle la charité et l'humanisme. Elle s'exprime à travers le frémissement physique qui parcourt l'ensemble du recueil Leaves of Grass en général, et le poème

---

<sup>1</sup> Whitman, "I Sing the Body Electric", op. cit., p. 251.

"Calamus" en particulier, entraînant le poète dans un rapport d'intimité avec l'inconnu, l'Autre, les hommes. La seule présence de cet Autre camarade donne déjà satisfaction au poète ; ce qu'il exprime ainsi :

Then I am charged with untold and untellable wisdom, I am silent, I  
require nothing further,

.....

He ahold of my hand has completely satisfied me<sup>2</sup>

Cette dynamique intime constitue en effet tout le sens de "Calamus", l'arbre aquatique qui plonge ses racines dans les étangs des vallées, symbole d'enracinement et de fécondité. C'est aussi elle qui s'exerce sur les "Children of Adam"<sup>3</sup> représentés par les "feuilles de la camaraderie" : the "leaves of comradeship". Cela permet au poète de se réjouir du fait qu'il peut ainsi :

To pass among them or touch any one, or rest my arm ever so lightly  
round his or her neck for a moment, what is this then?

I do not ask any more delight, I swim in it as in a sea<sup>4</sup>

Et Whitman de rendre hommage à la femme, au corps féminin qui est l'expression même de cette intimité :

---

<sup>2</sup> Whitman, "Of the Terrible Doubt of Appearances", op. cit. p. 275.

<sup>3</sup> Whitman, "Children of Adam", op. cit. p. 253.

<sup>4</sup> Whitman, "I Sing the Body Electric", op. cit., p. 253.

This is the female form,  
 A divine nimbus exhales from it from head to foot,  
 It attracts with fierce undeniable attraction,<sup>5</sup>

Le corps féminin c'est aussi, chez Whitman, la vénération de la fécondité qui permet la perpétuation de l'espèce. Sa fonction de concevoir et de transmettre la vie voit le poète entrer dans l'extase:

The female contains all qualities and tempers them,  
 .....  
 She is all things duly veil'd, she is both passive and active,  
 She is to conceive daughters as well as sons, and sons as well as daughters<sup>6</sup>.

La métaphore de la fécondité et la maternité est très forte chez Whitman. Les Anglais, argue le poète, sont "la mère" des Américains :

Great is the English brood - What brood has so vast a destiny as the  
 English ?  
 It is the mother of the brood that must rule the earth with the new rule

---

<sup>5</sup> Whitman, "I Sing the Body Electric", op. cit., p. 253.

<sup>6</sup> Ibid. p. 254.

Le poète parle de "its endless gestations of new States" ; les Etats-Unis, dit-il, représentent la progéniture de l'Angleterre. Whitman ne fait pas de distinction entre l'Etat, la nationalité, et le "moi" qui, tous, reflètent l'identité de l'individu, et celle de la nation en général.

Mais au-delà de leur thématique érotique et suggestive, et du magnétisme physique qui caractérisent les deux poèmes, "Calamus" et "Children of Adam" permettent à Whitman de célébrer la nécessité de la camaraderie de tous les Enfants d'Adam, de consolider les liens qui les unissent et de renforcer leur cohésion. C'est ainsi que ce mouvement déborde sa dimension physique et génère une dynamique, ainsi qu'une "relational force"<sup>7</sup>, qui produit échanges, croisements constants et féconds, impulsions créatrices, enrichissements. Le "moi" est donc indéterminé, impersonnel, don de soi. Toute singularité se place sous le signe de la fusion des ensembles, de l'universalité. La parole poétique réclame le pouvoir unificateur de l'imagination, par une puissance d'évocation impressionnante qui brasse tous les éléments immergés dans le réel.

---

<sup>7</sup> Jeffrey Steele, **The Representation of the Self in the American Renaissance**. Chapel Hill: U of N C P, 1987, p. 71.

#### 4- L'immersion dans le réel :

Elle s'exprime chez Whitman par un ancrage dans le passé car, s'interroge-t-il :

For what is the present after all but a growth out of the past<sup>1</sup>.

Cette immersion est perceptible aussi à travers un ancrage dans l'espace géographique de son pays, par des voyages dans l'Ouest et le Sud. Mais le réel transcende cet espace, dans les poèmes. Ainsi "Passage to India" célèbre trois événements majeurs qui relient l'Amérique (et l'Occident d'une manière générale) au monde : l'ouverture du Canal de Suez qui relie l'Europe à l'Orient, la jonction des voies ferrées de l'Union Pacific et du Central Pacific dans l'Utah, et la pose du câble transatlantique. Aussi, le poète laisse-t-il exploser sa joie du fait que :

The earth to be spann'd, connected by network,  
 The races, neighbors, to marry and be given in marriage,  
 The oceans to be cross'd, the distant brought near,  
 The lands to be welded together<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Whitman "Passage to India", op.cit., p.531.

<sup>2</sup> Ibid p.532

Il s'agit également, en s'immergeant dans le réel, de retrouver l'harmonie avec la nature :

But the new era begun with the closing of the cycle of history meant even more than the mingling of peoples : it was to restore man's lost harmony with nature. The secret of impassive earth was to be uttered at last. The "strong, light works of engineers" encircling the globe were to lead man into a full understanding of nature and a permanently satisfying communion with her<sup>3</sup> :

All these hearts, as of fretted children, shall be sooth'd,  
 All affection shall be fully responded to, the secret shall be told ;  
 All these separations and gaps shall be taken up, and hook'd and link'd together ;  
 The whole earth - this cold, impressive, voiceless Earth, shall be completely justified,

.....

Nature and Man shall be disjoin'd and diffused no more  
 The true Son of God shall absolutely fuse them<sup>4</sup>

Partout il y a la vie, universelle, et dans toutes ses manifestations : humaine, animale et végétale. Le poète place la réalité au-dessus de tout,

---

<sup>3</sup> Henry Nash Smith, "Walt Whitman and Manifest Destiny." in Virgin Land, The American West as Symbol and Myth. Massachusetts: Harvard U P, 1978, p. 47.

<sup>4</sup> Whitman, "Passage to India", op. cit., p. 534-535.

cette nature dans laquelle il s'enracine et d'où il puise force et élan. Son "moi" se confond avec le réel ; comme sa vie, elle-même, s'identifie à la composition du recueil, sans cesse repris, enrichi au cours des éditions successives. Il se distingue par son avidité de présence au monde, de participation et de coopération au mouvement des choses. Whitman exprime cette présence en ces termes :

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air<sup>5</sup>

Puis il ajoute :

The sound of the belch'd words of my voice loos'd to the eddies of the wind<sup>6</sup>.

En fait, comme le lui lance D.H. Lawrence :

Your mainspring is broken, Walt Whitman. The mainspring of your own individuality. And so you run down with a great whirr, merging with everything<sup>7</sup>

Puis de l'interroger :

---

<sup>5</sup> Whitman, "Song of Myself", op. cit., p. 188.

<sup>6</sup> Ibid., p. 189.

<sup>7</sup> D.H. Lawrence, "Whitman" in Studies in Classic American Literature. Great Britain : Penguin 1977, p. 173.

Oh, Walter, Walter, what have you done with your self ?  
 What have you done with yourself ? With your individual self ? For it  
 sounds as if it had all leaked out of you, leaked into the universe.

Et Walt de répondre : "I reject nothing", puis d'ajouter "I embrace ALL, I  
 weave all things into myself"<sup>8</sup>.

Cette image de Walter profondément immergé dans le monde, ne  
 rejetant rien, embrassant tout, comme il le dit lui-même (plus haut) est aussi  
 bien rendue par Lawrence, à travers la comparaison qu'il fait de lui avec  
 l'automobiliste, perçant de ses phares le mystère du monde :

Walt was everything and everything was in him. He drove an automo-  
 bile with a very fierce headlight, along the track of a fixed idea,  
 through the darkness of this world. And he saw everything that way.  
 Just as a motorist does in the night<sup>9</sup>.

Ce voyage, précise Lawrence, permet à l'âme de s'accomplir. En fait, le  
 symbole de la route ouverte ("the open road") doit s'entendre doublement:  
 ouverture au monde, imprégnation de la réalité matérielle de la vie. Ce sont  
 deux mouvements qui se confondent. Aussi, pour Whitman,

The great home of the Soul is the open road...

---

<sup>8</sup>D. H. Lawrence, op. cit., p. 174.

<sup>9</sup> Ibid., p. 175.

Not through charity. Not through sacrifice. Not even through love. Not through good works. Not through these does the soul accomplish herself. Only through the journey down the open road... Exposed to full contact... Meeting whatever comes down the open road... Meeting all the other wayfarers along the road... With sympathy, says Whitman... Feeling with. Feel with them as they feel with themselves. Catching the vibration of their soul and flesh as we pass<sup>10</sup>.

Le symbole de la route ouverte ou la métaphore du Mouvement est l'un des éléments distinctifs de la littérature américaine, en particulier à ses débuts. Les auteurs de cette période de la Nouvelle République nous apprennent que pour atteindre la masculinité, l'homme doit s'y engager; il doit s'abandonner à l'immensité ouverte. Cette quête du mouvement, de l'expansion, cette volonté de bouger, de vivre la plénitude de l'espace est, par ailleurs, l'une des aspirations profondes de Whitman dans "Song of Myself". Elle fait partie du Rêve américain et de l'"American Way of Thinking". Le poète, amoureux de la nature et épris de liberté, trouve dans le mouvement une voie d'épanouissement spirituel à son penchant romantique, en ce que la rencontre de l'âme avec la Nature le remplit d'extase. C'est une poésie du déplacement, où la quête de l'ailleurs est permanente.

L'image de l'immersion dans le réel est également bien rendue par Jeffrey Steele qui campe d'abord le milieu :

---

<sup>10</sup> D. H. Lawrence, op. cit., p. 181.

First, there is *Umwelt*, literally meaning "world around" ; this is the biological world, generally called the environment. There is, second, the *Mitwelt*, literally the "with-world", the world of beings of one's own kind, the world of one's fellow men. The third is the *Eigenwelt*, the "own-world", the mode of relationship to one's self<sup>11</sup>.

Ce "vitalisme", selon l'expression de Roger Asselineau, et cet ancrage dans le réel se manifestent ainsi par une complicité entre les êtres et la matière. Whitman tente en effet de saisir l'homme dans ses rapports avec le milieu dans lequel il est immergé, et lance un appel à la vie. Ce "vitalisme", le poète le doit à sa parole qui possède une grande capacité d'évocation des êtres et des objets:

Car la parole vitalise les choses, les fait être en promouvant leur signifiante, en les rendant agissantes. Elle est puissance de vie, force vitale puisqu'elle est la nécessaire médiatrice pour stimuler l'être des choses<sup>12</sup>

Bien que le "moi" ("self") du poète soit le thème central du recueil et que "Song of Myself" domine nettement tous les autres poèmes, Whitman n'en intitule pas moins son recueil du nom collectif de **Leaves of Grass**. L'herbe

---

<sup>11</sup> Jeffrey Steele, **The Representation of the Self in the American Renaissance**. Chapel Hill : The U of NC Press, 1987, p. 71.

<sup>12</sup> Josiane Nespoulous-Neuville, **Léopold Sédar Senghor, de la tradition à l'universalisme**, Paris: Seuil, 1988, p. 134.

symbolise aux yeux du poète l'universalité du monde et de la vie. Car pour Whitman, le même courant de vie parcourt tout l'univers, des plantes et des herbes jusqu'aux objets matériels les plus inertes. Asselineau en déduit ainsi que :

Ce vitalisme instinctif permet à Whitman de pressentir intuitivement la théorie de l'évolution plusieurs années avant que Darwin ne le formulât en termes scientifiques dans L'origine des Espèces (1859)<sup>13</sup>.

L'immersion dans le réel permet donc à Whitman de non seulement réussir son enracinement dans le passé et son ancrage dans l'espace géographique, mais aussi de faire émerger les êtres et les objets en les nommant pour créer une complicité harmonieuse entre eux et l'homme.

Au terme de ce parcours préliminaire de l'oeuvre du poète américain, une analyse également exhaustive de l'oeuvre de Senghor s'avère nécessaire, en vue de camper d'abord les deux auteurs dans leurs cultures et contextes, avant de confronter ensuite leurs démarches pour prôner l'universalisme, de révéler en même temps les similitudes stylistiques entre les deux oeuvres, et d'étudier l'intensité de leurs poèmes.

---

<sup>13</sup> Roger Asselineau, Whitman, Feuilles d'herbe (Leaves of Grass), Paris : Aubier, 1989, p. 14.

**DEUXIEME PARTIE :**

**L'UNIVERSALISME DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR:  
LA "CIVILISATION DU DONNER ET DU RECEVOIR"**

### 1- L'enracinement : Une Négritude vécue

Il commence par la recréation du "Royaume d'Enfance", marqué par une richesse prodigieuse : celle d'un héritage culturel méticuleusement donné, précieusement reçu dans le cercle familial de la société sérére, où il retrouve l'unité première, celle de l'harmonie avec le Cosmos ; ce qui le fait s'écrier ainsi:

Toi seigneur du Cosmos, fais que je repose sous Joal-l'Ombreuse  
Que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves<sup>1</sup>.

L'emploi du subjonctif optatif qui réunit souhait, désir et volonté ferme, a valeur de choix, en même temps qu'il dénote l'attachement du poète au cadre de son enfance.

Ce Royaume fondé sur des traditions culturelles ancestrales est un "souvenir-refuge", qui servira à atténuer le malaise du Nègre exilé (mais non exilé de lui-même) et esseulé qu'il était en Europe. Ainsi le poète a choisi de vivre l'Occident en africain, par une reconquête des profondeurs de la civilisation négro-africaine. Dans la nuit d'Europe, le poète découvre le souvenir, cet acte de mémoire, d'anamnèse, qui permet de revivre le charme

---

<sup>1</sup> Senghor, "Elégie de minuit", Nocturnes, p. 200.

\* Toutes les références à l'oeuvre de Léopold Sédar Senghor sont tirées de l'édition : Léopold Sédar Senghor: Oeuvre Poétique, Paris : Seuil, 1990.

de son enfance. Il peuple sa solitude des images du passé, et sa poésie est faite d'évocations. Le poète se revoit en Afrique :

Je me rappelle les jours de mes pères, les soirs de Djilôr,  
 Cette lumière d'outre-ciel des nuits sur la terre douce du soir.  
 Je suis sur les marches de la demeure profonde obscurément<sup>2</sup>.

Senghor égrène des noms : Fa'oye, Katamague, Fontaine Kam-Dyâmé, Fimlâ, Djilôr... comme autant de points de repère lumineux sur la route de sa découverte. Ces points restent l'espace du souvenir en ce que s'y trouvent intégrés et associés les pensées, les souvenirs et les rêves. Ils immortalisent les souvenirs d'un monde perdu, celui du paradis du "Royaume d'enfance". Et le temps ne s'y écoule pas à l'image d'un flot ou un long cours tranquille, mais plutôt comme des souvenirs de places et d'espaces fréquentés, et mieux, vécus. Il est le temps poétique (celui de l'imagination et du rêve, de l'aspiration à l'idéal), plus que le temps historique, chronologique, linéaire. Senghor est à la recherche des sources de son passé, qui irriguent son âme. Il nous révèle :

Mon enfance [...] est vieille comme le monde et je suis jeune comme  
 l'aurore éternellement jeune du monde.  
 Les poétesses du sanctuaire m'ont nourri,

---

<sup>2</sup> Senghor, "A l'appel de la race de Saba", Hosties noires, p. 57-58.

Les griots du Roi m'ont chanté la légende véridique de ma race aux sons des hautes kôras<sup>3</sup>.

Il s'agit pour lui d'évoquer aussi l'Occident "d'autant que ce monde froid est cuirassé de logique, hérissé de machines, soucieux qu'il est, avant tout, d'efficacité : de quantité"<sup>4</sup>, pour mieux le transcender. Le besoin de communier et de dialoguer avec l'Occident domine les premiers recueils du poète et revient comme un leitmotiv. Mais la volubilité du poète Nègre se heurte au silence des regards du Blanc dont le "visage de pierre" s'identifie au cadre dans lequel il évolue, repoussant de froideur et de distance, puisque s'y trouve supprimé le sourire, ce soleil qui chasse l'hiver du visage humain, pour paraphraser le poète Victor Hugo.

Il n'est pas étonnant, à cet égard, que le premier verbe du premier poème du premier recueil de Senghor soit "J'ai peur",

J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre<sup>5</sup>.

Il s'agit pourtant, de "visages de pierre" auxquels il aimerait plus redonner chair et vie qu'il ne les décrit durement ("de pierre") car Senghor, par-delà cette description et ces apparences repoussantes, garde sa confiance en l'Homme.

---

<sup>3</sup> Senghor, "Que m'accompagnent Kôras et balafong", **Chants d'ombre**, p.31.

<sup>4</sup> Senghor, **Liberté III**, p. 290.

<sup>5</sup> Senghor, "In memoriam", **Chants d'ombre**, p. 9.

C'est aussi l'absence du soleil, et donc de lumière et de chaleur, qui le marque. Sans le soleil également, l'eau, symbole de vie, de fécondité et de générosité en Afrique, est, en Occident, source d'ennui, puisque figée en flocons et en glaçons. L'air aussi perd sa puissance vivifiante. Il est lourd, épais et malsain. Il est aussi immobile, et immobilise le poète. Le Nègre claustrophobe, habitué aux grands espaces se retrouve isolé, enfermé et, pis que cela, casanier, prisonnier. C'est cette incapacité à disposer de lui-même qui lui inspire cette image :

*Mais c'est midi et c'est le soir*

J'entends les voix proches lointaines dans la brume<sup>6</sup>.

Les notions de temps et d'espace ne veulent ainsi donc plus rien dire pour le poète.

Son imagination est voilée. Et son inspiration va decrescendo, en ce que, comme le dit Bachelard, "imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle"<sup>7</sup>. Le poète est ainsi incapable de suivre sa vocation universaliste, puisque mutilé par l'ennui né du refus d'ouverture de l'Occident. C'est avec la nervosité de qui veut forcer une porte à s'ouvrir qu'il déplore :

Nul rayon ne traverse cette voûte sourde de mon ennui<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Senghor, "D'autres chants", Ethiopiennes, p. 153.

<sup>7</sup> Gaston Bachelard, l'Air et les Songes. Paris : José Corti, 1943, p. 10.

<sup>8</sup> Senghor, "Ndessé ou "Blues"", Chants d'ombre, p. 25.

L'expérience du Nègre sociable confronté à un monde hostile illustre une question plus profonde, fondamentale, celle de l'opposition de deux cultures. Nous retrouvons là l'un des thèmes récurrents de l'oeuvre de Senghor, à savoir l'opposition d'une "civilisation du fait" de l'Occident, et "[celle] du sens [...] du réel [...] de la raison intuitive"<sup>9</sup>, de l'Afrique : le monde Occidental se caractérise par son aspect machinal, froid et prosaïque, fondamentalement étranger à Senghor, alors que l'Afrique est un tissu relationnel vivant. Cette opposition est à l'origine d'un blocage, d'un mur d'incompréhension qui occulte toute communication. Senghor n'a de cesse de confronter les deux civilisations, mais aussi de les concilier en lui-même.

Mais le poète n'est pas exilé de lui-même, en partie pour avoir consulté, avant de quitter le sol natal, ce qu'il a d'intemporel dans sa civilisation négro-africaine, à savoir sa spiritualité, son "totem" : l'oracle que l'on consulte avant chaque décision importante. Le poète nous le décrit comme "l'ancêtre à la peau d'orage sillonnée d'éclairs et de foudre". Il précise : C'est "Mon animal gardien [...]", et ajoute : "Il est mon sang fidèle qui requiert fidélité". Il est, en réalité, l'animal protecteur que l'ethnie ne chassera plus jamais pour avoir sauvé l'ancêtre Bassari par exemple, de la noyade, ou la tortue dans certaines tribus indiennes, ou encore le serpent tel que décrit par le guinéen Camara Laye dans L'Enfant Noir ... Le pacte ainsi scellé est nourri par des offrandes, expiatoires et propitiatoires, des rites cathartiques (par exemple le sacrifice d'un poulet ou d'un mouton sans tache), exigences de l'animal sacré dont on implore l'avis favorable.

---

<sup>9</sup> Senghor, Liberté III, p. 13.

Dans l'ontologie négro-africaine en général, et chez les vaudous en particulier, tout homme est considéré comme descendant d'une divinité dont il est une partie ou un représentant, au même titre que les autres membres de sa famille. La descendance se fait verticalement, dans la lignée paternelle. De plus, les nouveaux-nés ne sont que la ressuscitation des ancêtres défunts de la famille<sup>10</sup>.

Dans sa **Philosophie Bantoue**, le R.P. Tempels écrit à propos des Noirs:

La force est inséparablement liée à l'être, et c'est pourquoi ces deux notions demeurent liées dans leur définition de l'être... C'est parce que tout être est force, et n'est qu'en tant que force, que cette catégorie embrasse nécessairement tous les êtres: Dieu, les hommes vivants et trépassés, les animaux, les plantes, les minéraux... L'être étant force, tous ces êtres apparaissent aux Bantous comme des forces<sup>11</sup>.

De l'avis de Kwamé Anthony Appiah, **La Philosophie Bantoue** du missionnaire belge représente le texte fondateur de "l'ethnophilosophie", un terme utilisé pour la première fois par le philosophe Paulin Hountondji, "une tentative", selon Appiah, "d'exploration et de systématisation du monde

---

<sup>10</sup> Lire à ce sujet : Wole Soyinka, **Myth, Literature and the African World**. Cambridge : Cambridge University Press, 1976.

<sup>11</sup> R.P. Placide Tempels, **La Philosophie Bantoue**. (1947), Paris : Présence africaine, 1965 (trad. A. Rubbens).

conceptuel des cultures traditionnelles en Afrique"<sup>12</sup>. Dans son essai, le Révérend Père cherche à caractériser les traits essentiels de la pensée des peuples de langue bantoue de l'Afrique centrale et australe, et argue que le mode de pensée et la vision du monde chez les bantous s'appuient sur la notion de Force.

C'est dans la mémoire de ses ancêtres qui se reposent à Joal que se réfugie Senghor. Et si le Sahel, dans son ensemble, se distingue par son aridité, les îles du Saloum et la Petite-Côte, où se trouve Joal, sont, par contre, des zones pluvieuses et des oasis de verdure, dans un pays de "bolongs" (bras de mer) et de marigots, "... un pays d'eau et de tanns, et d'îles flottant sur les terres" fertiles et prospères, fécondées par le fleuve nourricier. La grâce de l'enfance ne l'a jamais quitté. C'est aussi en elle et en sa prime jeunesse qu'il vient reconnaître les prémices de sa personnalité. Nous devinons ainsi des effets de réimpression, comme si le verset "Joal/je me rappelle", sur lequel s'ouvre le poème, revenait constamment peupler la solitude du poète dans son séjour européen.

Ce poème, chanté sur un ton invocatoire, est très représentatif du lyrisme senghorien. L'auteur vise à recréer la présence du Royaume d'Enfance, un repère géographique, autobiographique, qui l'identifie à sa vie, un repère présenté dans son authentique décor, surtout immatériel, spirituel, et inséparable de sa personnalité. Il convient de noter que l'on ne peut examiner l'itinéraire et le destin de Senghor qu'à la lumière du Royaume

---

<sup>12</sup> Kwamé Anthony Appiah, *In My Father's House : Africa in the Philosophy of Culture*, New York, Oxford : Oxford UP, 1992, p. 94.

d'enfance. Senghor retrace cet itinéraire d'autant que, comme il le reconnaît:

Ma personnalité profonde a été formée, effectivement, dans la matrice familiale [...]. C'est à cause de cette éducation familiale que je me suis enraciné dans les vertus de la Négritude<sup>13</sup>.

Le poète est aussi marqué par le caractère rural de ce Royaume à Joal. Il laisse constamment apparaître que le Sahel est l'une des sources vives de son inspiration ; ce qui explique l'invocation fréquente du désert dans sa poésie. Il est un thème biblique majeur, et beaucoup de grands poèmes s'intéressent au désert. Il est l'espace de la solitude, mais aussi de la rencontre et de la confrontation avec l'Absolu: Dieu, l'univers, l'immensité, la totalité, l'ascèse extrême... Senghor en parle sur un subjonctif de souhait pour stimuler son sens de la vie :

Ô désert sans ombre désert, terre austère terre de pureté, de toutes  
mes petites

Lave-moi, de toutes mes contagions de civilisé.

Que me lave la face ta lumière qui n'est point subtile, que ta violence  
sèche me baigne dans une tornade de sable

Et tel le blanc méhari de race, que mes lèvres de neuf jours en neuf  
jours soient chastes de toute eau terrestre, et silencieuses<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Senghor, La Poésie de l'action, p. 40-41.

<sup>14</sup> Senghor, "Que m'accompagnent Kôras et balafong", Chants d'ombre, p. 35

Son visage est aussi, pour le poète, de par ses connotations de sécheresse et de soif, une manière d'évoquer les ascèses et les souffrances de son peuple pour mieux s'y enraciner.

En évoquant le désert, le poète Africain entend également refuser l'attitude nihiliste de l'Occident qui vise à faire table rase de son passé, de ses traditions, de sa philosophie, de sa spiritualité... Il est profondément indigné par cette néantisation des splendeurs de la civilisation négro-africaine. Ce qui le fait déplorer :

Et de nouveau la ruine de Djilôr, le manoir investi par cactées et khakhams,

Dedans les punaises des bois font leur travail perfide, les reptiles paressent sur les lits de parade

Les portes battent longuement par les nuits de tornade<sup>15</sup>.

L'aspiration à l'enracinement est sous-jacente à toute l'oeuvre du poète, d'autant que son séjour en Europe lui permet de prendre une plus claire conscience du prosaïsme de la civilisation occidentale. Senghor se rend compte, en particulier, que si, d'une part les progrès scientifiques et techniques ont permis le développement des moyens de communication, ils ont, de l'autre, renié les relations sociales. Ce paradoxe, nous montre-t-il, a abouti au matérialisme, et à une quête forcenée et démesurée de l'abon-

---

<sup>15</sup> Senghor, "Epîtres à la princesse", Ethiopiennes, p. 138.

dance du savoir et de son absolutisation, de la connaissance purement intellectuelle et, à la limite, à une conceptualisation de l'Homme, qui n'apparaît plus que comme une ressource comme une autre. La considération de l'homme disparaît ainsi au profit du calcul mathématique, de l'utilité des choses. Senghor le dit sans ambages :

.....

Comme les arbres en Europe sous le soleil d'hiver.

Voilà, les os sont abstraits, ils ne se prêtent qu'aux calculs de la règle du compas du sextant...<sup>16</sup>

Le poète récuse ce scientisme à cause de son élitisme, car il réduit l'intelligence à sa dimension rationnelle, à la logique et à l'exactitude mathématiques, à la maîtrise d'un savoir appliqué. Senghor le fait d'autant qu'une connaissance qui ne prenne en compte l'imperfection fondamentale qui caractérise notre condition d'être humain, est, paradoxalement, source d'obscurantisme et constitue, en cela, un mauvais service à l'homme, à la société, et à l'humanité entière. Il le récuse aussi, en ce que l'activité essentiellement intellectuelle risque de limiter sa vision. On pourrait ainsi dire, avec Senghor, qu'intelligence sans spiritualité n'est que perte de l'homme ou encore qu'un homme n'est pas ce qu'il sait, il est sans doute bien plus que cela. Le poète combat l'absolutisation de la Raison, et fait aussi référence à la science irrationnelle et subjective, celle des sorciers et devins

---

<sup>16</sup> Senghor, "Elégie des circoncis", Nocturnes, p. 202.

du bois sacré, qui est une partie intégrante de sa connaissance. Ainsi donc, la connaissance initiatique dépasse le savoir purement théorique, conceptuel.

L'opinion de Senghor devant la néantisation de la civilisation de son peuple est restée la même aujourd'hui, car l'attitude de l'Occident envers les traditions africaine, mais aussi islamique, asiatique, n'a pas fondamentalement évolué : ces traditions seraient considérées comme fondées respectivement sur la superstition, l'intégrisme religieux, le despotisme, qui réduisent les droits de la personne humaine. Cette attitude a mené à une appréhension de l'Autre. L'Occident cherche aujourd'hui à requérir des minorités sur son sol qu'elles se dessaisissent de leurs identités profondes et qu'elles s'assimilent à la culture occidentale, d'essence anglo-saxonne et judéo-chrétienne. Elle vise ainsi à l'universalisme, au globalisme, à une homogénéité des valeurs avec l'hégémonie des siennes propres, plutôt qu'à une universalité foisonnante et cohérente, une solidarité transculturelle, où s'exprimeraient et s'enrichiraient toutes les diversités. Une telle diversité serait nourrie par le métissage biologique et culturel, le pluralisme des valeurs d'une société de tolérance. Ainsi donc, l'universalisme se soucierait des recherches sur les potentialités de la vie, et récuserait, en revanche, les faux besoins et le progrès non maîtrisé créés par les chercheurs scientifiques modernes qui, dans une certaine mesure, détruisent le principe de vie.

Par ailleurs, l'identité culturelle en Occident est aujourd'hui indissociable des nouveaux moyens de production de la connaissance, de la science et de la technique, de nouvelles formes, plutôt artificielles, de "vie privée", la miniaturisation et la concentration d'une technologie de pointe dans un

espace réduit. Cette "culture haute-technologie" ne fait pas de distinction fondamentale, ontologique, entre l'homme et la machine, l'organique et le technologique. Parée de microdispositifs, la machine moderne ou plutôt postmoderne s'interpose dans les relations sociales, dans l'espace des divertissements, des passions, des rapports humains. L'homme n'est plus qu'une ressource comme une autre, au même titre que la machine. Les êtres humains se retrouvent être des "cyborgs", hybrides : **organismes cybernétiques**, éléments de la réalité sociale et en même temps créatures de science-fiction. La distinction traditionnelle entre la réalité sociale et la science-fiction devient ainsi une illusion optique.

L'expansion technique rend de moins en moins perceptibles les frontières entre le naturel et l'artificiel. La médecine moderne (ou plutôt postmoderne), le monde du vivant d'une manière générale, est par exemple rempli de cyborgs, de combinaisons de l'homme et de la machine, de recombinaisons du naturel et de l'artificiel, notamment à travers l'implantation d'organes artificiels de substitution dans le corps humain, et également en génie génétique, dans les procédés d'accouplement de "fécondation-in-vitro", conçue avec une intimité et un pouvoir qui n'étaient pas prévues par l'histoire de la sexualité. Cette expansion fait ainsi ressortir une bipolarisation industrielle et culturelle entre l'Occident et l'Afrique, où l'identité renvoie d'une manière générale à l'attachement aux valeurs ancestrales de communion et de solidarité qui, par ailleurs se perdent en Occident, dans un contexte de capitalisme triomphant.

Il n'en demeure pas moins que, tout en récusant le scientisme et l'extrême intellectualisme, le style de Senghor est ésotérique ; c'est celui de l'académicien agrégé de grammaire, féru des classiques latins et grecs, au demeurant, contradictoire avec l'aspiration de l'humaniste à l'universalité. Car, auteur pour les seuls manuels scolaires et universitaires, et objet d'études de brillants exégètes (thèses, essais, ou simples éloges...), l'oeuvre de Senghor reste inaccessible à beaucoup de lecteurs (profanes), à la conscience populaire, qui constitue, par ailleurs, le destinataire de la "Civilisation de l'Universel".

C'est dans les valeurs et les vertus de la Négritude que s'enracine Senghor, face au nihilisme de l'Occident. C'est une négritude vécue, un enracinement de tous les instants, toujours recommencé. Et c'est dans les années trente, en compagnie du martiniquais Aimé Césaire et du guyanais Léon G. Damas qu'il en fonda le mouvement.

Par ailleurs, il convient de noter que la Négritude est souvent raliée au surréalisme en raison de ses repères chronologiques, mais aussi du fait de la similitude des préoccupations et perspectives de leurs théoriciens. En réalité, le surréalisme n'était pas seulement un courant littéraire et artistique, mais en même temps, comme la Négritude, un état d'esprit, une démarche, une philosophie de vie. Car le surréalisme mettait en avant un rejet de la rationalité et proposait, dans son ascension concomitante à celle de la Négritude (dans l'Europe de l'entre-deux-guerres), un nouvel humanisme fondé sur le rêve et la toute-puissance de l'imagination, en d'autres termes un rejet de la raison discursive, et un enracinement dans la raison intuitive

et le surnaturel, autant de notions également situées au coeur de la pensée des coryphées de la Négritude.

La Négritude est telle que la préconise Senghor, "l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les oeuvres des Noirs"<sup>17</sup>, une définition que l'homme n'a cessé d'enrichir. Dans un récent ouvrage, **La Poésie de l'action** (paru en 1980), Senghor lève un autre coin du voile :

La négritude (...), c'est une certaine dialectique, mieux, une symbiose entre l'intelligence et l'âme, l'esprit et la matière, l'homme et la femme, etc... La négritude est aussi une certaine volonté et une certaine manière de vivre les valeurs que voilà<sup>18</sup>.

Mais elle n'est nullement le projet d'un nouvel espace culturel qui viendrait supplanter ou rivaliser avec la culture gréco-latine antique ou la pensée occidentale moderne ; elle est plutôt la recherche de la reconnaissance des splendeurs de la civilisation négro-africaine, qu'il s'agira de mener, retrouvées, restaurées, vers une "convergence panhumaine"<sup>19</sup>, le résultat de la rencontre de toutes les civilisations. La Négritude de Senghor est ainsi une sorte de "racisme antiraciste", selon l'expression de Jean-Paul Sartre, sous-tendue par l'idée de symbiose et de complémentarité, une expression

---

<sup>17</sup> Senghor, **Liberté I**, p. 9.

<sup>18</sup> Senghor, **La Poésie de l'action**, p. 88-89.

<sup>19</sup> Senghor, **Liberté I** p. 9 et p. 356.

que par ailleurs le poète négro-africain ne partage "pas tout à fait", en raison bien entendu des siècles d'esclavage de son peuple<sup>20</sup>. C'est ce qui a inspiré au poète cette image :

L'orchestre de la convergence panhumaine ne serait pas complet, ne serait pas humain s'il y manquait la section rythmique de la Négritude.

L'assassinat de Martin Luther King en Avril 1968 voit le poète Noir exprimer sa tristesse pour la mort violente de son frère de race. Le poète l'éprouve de tous ses sens éveillés: "J'ai regardé j'ai vu... Je vois... Je revois... Et je sens dans la moelle de mes os déposées les voix et les larmes hâ; déposé le sang", et nous l'avoue : "Je pleure Martin Luther King". Mais on se rend vite compte que l'exaltation de la race, le fondamentalisme de la Négritude, n'est pas une fin en soi. Dans l'ensemble de son oeuvre, en fait, le poète parvient à se dépêtrer de son identité de victime créée par le "vide fait autour de (sa) peau". Pour lui, il convient de se libérer du poids de l'Histoire et de résister à la tentation de la haine. Ainsi, dans l'"Elégie" qu'il consacre au pasteur Noir, le Noir tend la main aux Blancs et récuse la violence, tout comme, King, du reste, lui-même s'était fait apôtre de la non-violence et partisan du dialogue avec les Blancs et de la fraternité raciale, un message que Senghor majuscule ainsi: "MARTIN LUTHER KING LE ROI DE LA PAIX"<sup>21</sup>, prophète de la Négritude fraternelle.

---

<sup>20</sup> Léopold Sédar Senghor, "Sorbonne et Négritude", Liberté I, p. 316-317.

<sup>21</sup> Senghor, "Elégie pour Martin Luther King", Elégies majeures, p. 297.

C'est au majuscule que Senghor inscrit également le message d'un autre frère de race, celui d'Aynina Fall qui s'est sacrifié "pour L'UNITE DES PEUPLES NOIRS". Le poète lui rend le même hommage qu'aux Tirailleurs Sénégalais dans "Tyaroye"<sup>22</sup>. Aynina fut en effet un héros de la Négritude, leader du syndicat des cheminots africains, victime d'une mort violente - tout comme du reste Martin Luther King et aussi les Tirailleurs Sénégalais -, puisque assassiné lors d'une émeute. Son nom reste associé au combat qu'il mena contre les abus du colonialisme, et gravé dans l'"Elégie" que le poète lui consacre :

Il a versé son sang, qui féconde la terre d'Afrique ; il a racheté nos fautes ; il a donné sa vie sans rupture pour L'UNITE DES PEUPLES NOIRS<sup>23</sup>,

un voeu que le poète consacre. Et puisqu'on ne pleure pas un héros, Senghor le célèbre :

Aynina FALL est mort, Aynina FALL est vivant parmi nous<sup>24</sup>.

C'est en Chaka que le poète trouve un autre héros de la Négritude. Chaka était un personnage historique de la tribu zoulou, qui naquit vers 1790, un conquérant d'Afrique du Sud auquel le poète donne vie et

---

<sup>22</sup> Senghor, "Tyaroye", **Hosties noires**, p. 90-91.

<sup>23</sup> Senghor, "Elégie pour Aynina Fall", **Nocturnes**, p. 212.

<sup>24</sup> Ibid.

signification. Il s'agit là aussi, pour Senghor, de faire entendre au Blanc la voix d'un leader qui fait vivre l'espoir de son peuple opprimé. La dimension de ce poème dépasse largement son contexte, d'autant que le besoin de faire entendre la voix du Noir opprimé, d'exprimer la personnalité nègre en terre sud-africaine, est d'une brûlante actualité. Dans le cas de Chaka, comme avec les leaders de la diaspora, la pensée de Senghor est très nette ; le poète enseigne que :

Ce n'est pas haïr que d'aimer son peuple

Le lecteur-auditeur est impressionné de retrouver dans les versets du poète tous les aspects de la discrimination raciale en Afrique du Sud. Et Senghor prévient, sur le ton de la certitude :

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<sup>25</sup>.

L'exaltation originelle de sa race n'est, encore une fois, pas une fin en soi.

Mais Chaka était plutôt un héros sanguinaire, un tyran assassin : à la mort de son père, il lui succéda, après avoir assassiné son demi-frère, qui avait été désigné comme héritier par le père; assassin de sa mère, de sa fiancée, des femmes qui lui avaient donné du plaisir et de nombreux enfants, et, poussé par la folie meurtrière et la haine à dresser ses propres bataillons les uns contre les autres et à faire de l'homme blanc son ennemi juré; une

---

<sup>25</sup> Senghor, "Chaka", Ethiopiennes, p. 125.

attitude peu conciliatrice avec les convictions de Senghor, homme de médiation, qui en fait ici un champion de la négritude. A cet égard, le prétexte de Senghor, poète doublé d'un humaniste, pour parler de Chaka, héros sanguinaire, semble totalement insuffisant. La question demeure entière : un humaniste peut-il se permettre de réhabiliter un tyran, par le biais de son imagination poétique ? Il demeure que l'attitude de principe de l'humaniste devrait plutôt consister à récuser l'oppression née du colonialisme, mais à récuser aussi, avec la même véhémence, les opprimés qui s'entre-déchirent.

Il importe de noter à ce sujet la comparaison faite par Barbara Ransby<sup>26</sup> entre Nelson Mandela le leader sud africain et Jonas Savimbi le leader angolais. Mandela, rappelle Ransby, est libérateur de son peuple, au terme d'un combat acharné et de sacrifices et renoncements individuels obstinés, tandis que Savimbi reste plutôt responsable du massacre de milliers d'Africains, dans sa quête forcenée et démesurée du pouvoir. Ils sont, note-t-on, tous deux Africains, mais avec des sensibilités et des convictions opposées, et même radicalement différentes. A partir de ce moment, la notion de race comme lien biologique et historique inné et indissoluble, fondé sur des caractères génétiques communs n'a pas de valeur ici en particulier, en d'autres termes ce lien n'est pas suffisant pour justifier une solidarité uniquement fondée sur la race, étant donné les oppositions de sensibilités, de principes et d'actions. Des exemples d'autres figures importantes pourraient être trouvés pour illustrer que la solidarité raciale et culturelle doit

---

<sup>26</sup> Barbara Ransby, "Afrocentrism, Cultural Nationalism, and the Problem with Essentialist Definitions of Race, Gender, and Sexuality." **Race & Reason**, Autumn 1994 / Vol. 1, n° 1, p.31-34.

être sous-entendue par des principes et intérêts convergents éclairés par un héritage historique commun.

Dans le recueil de Senghor, le poème "Que m'accompagnent Kôras et balafong" est aussi un chant à la Négritude. Le poème se distingue par l'"africanité" des images. Nous y entendons les sons de sa "Nuit d'Afrique [sa] nuit noire" qui s'est fait femme :

Nuit d'Afrique ma nuit noire, mystique et claire noire et brillante  
Tu reposes accordée à la terre, tu es la Terre et les collines harmonieuses.

Ô Beauté classique qui n'es point angle, mais ligne élastique élégante élancée !

Ô visage classique ! depuis le front bombé sous la forêt de senteurs et les yeux larges obliques jusqu'à la baie gracieuse du menton et L'élan fougueux des collines jumelles ! Ô courbes de douceur visage mélodique !

Ô ma Lionne ma Beauté noire, ma Nuit noire ma Noire ma Nue !<sup>27</sup>

L'absence de virgules est révélatrice de l'accord recherché par le poète entre la Nuit d'Afrique (sa Négritude) et sa nuit (son séjour en Occident) en vue de réaliser son accomplissement. Cette quête se fait par le tutoiement et dans l'intimité ("Tu reposes.../... qui n'es point angle) et l'émotion : Ô Beauté classique... Ô ma Lionne ma Beauté noire...

---

<sup>27</sup> Senghor, "Que m'accompagnent Kôras et Balafong" Chants d'ombre, p. 37.

L'univers de Senghor est profondément ancré dans la réalité et le surnaturel africains en général, et dans le merveilleux, la réalité quasi surnaturelle du "Royaume d'enfance" en particulier. Cet univers constitue le cadre de "Nuit de Sine". Le poète nous y invite à écouter "battre le pouls profond de l'Afrique dans la brume des villages perdus"<sup>28</sup>. Cette immersion passe, là encore, comme dans "Que m'accompagnent Kôras et balafong", par la nuit faite femme. Le poète l'invoque dès le début : "Femme, pose sur mon front tes mains balsamiques, tes mains douces plus que fourrure"<sup>29</sup>, pour s'y réfugier dans "[sa] nuit noire" en Occident. Ainsi l'invocation de la femme (en lettres majuscules en hommage à ses différentes fonctions d'initiatrice, de prêtresse, etc...) et l'évocation de l'Afrique se confondent pour supprimer les distances et ramener l'homme dans la "Nuit de Sine", celle du "Royaume d'Enfance" dans les profondeurs de sa civilisation. L'invocation se poursuit ainsi :

Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes  
 du Vent d'Est  
 Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du  
 vainqueur  
 [...] huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs des princes du Mali  
 Gazelle aux attaches célestes...<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Senghor, "Nuit de Sine", Chants d'ombre, p. 14.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Senghor, "Femme noire", Chants d'ombre, p. 16-17.

Nous découvrons, dès son premier recueil, **Chants d'ombre**, cette quête des splendeurs de sa civilisation. L'ensemble du recueil est, à ce titre, très représentatif du lyrisme de Senghor. Le poète nous y offre le tableau de la vie quotidienne villageoise: l'enfant sur le dos de sa mère vaquant aux occupations ménagères, le martèlement sourd des pilons, le barrit des lamantins qui vont boire à la source, les odeurs de la cuisine, les bruits des travailleurs manuels, les rythmes des griots... Ces images parcourent les poèmes du recueil : "Joal", "Femme noire", "Masque nègre", "Prière aux masques", etc... Senghor aspire à retrouver l'unité première du Royaume d'Enfance. Il essaie de reconstituer les souvenirs par ses sens : les évocations sont visuelles (les signares, la danse des filles nubiles...), olfactives (... "fumant du sang"), auditives (... les voix...). Il sent "l'odeur des troupeaux et du miel fauve", il entend "les colibris", "les martins-pêcheurs", il voit le "Soleil de son sourire!" Le poète entre en communion parfaite avec l'univers de son enfance africaine, avec la complicité des "Kôras et balafong".

Et comme "les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus" (Proust, **Le Temps Retrouvé**), Senghor regrette le sien :

Paradis mon enfance africaine, [...]

Et toi Fontaine de Kam-Dyamé, quand à midi je buvais ton eau mystique au creux de mes mains.

Entouré de mes compagnons lisses et nus et parés des fleurs de la brousse !

La flûte du pâtre modulait la lenteur des troupeaux

Et quand sur son ombre elle se taisait, résonnait le tam-tam des tanns  
obsédés

Qui rythmait la théorie en fête des Morts<sup>31</sup>.

Ce sont aussi les "Kôras et balafong", instruments de musique traditionnelle, qui permettent au poète de tendre vers l'authenticité négro-africaine. Son rythme est largement emprunté à ces instruments ("Kôra", "balafong", "gorong", "sabar", "mbalakh", "khalam" etc...) et son style, influencé en grande partie par celui des griots et la poésie populaire orale sérère du Royaume d'Enfance. Ainsi ceux qui écrivent ne font que relayer ceux qui disent: Senghor l'écrivain devient "marqueur de paroles", mais tout le monde est poète, en particulier le griot qui l'inspire, créateur par la magie du verbe.

D'autres figures encore rapportent au poète l'image d'un passé glorieux, mythique, ressuscitant la geste des souverains de l'Afrique ancienne, originelle, celle d'avant la colonisation: il s'agit de Kankan Moussa, le souverain du Mali, "en marche vers l'Orient étincelant", lui qui traversa les déserts pour effectuer le pèlerinage à La Mecque; sans oublier Sirâ Badral, la princesse venue d'Elissa du Ngabou fonder un royaume sérère (de l'ethnie du poète) au Sine-Saloum. Le poète évoque tout autant la haute figure de Koumba N dofène Diouf, descendant des rois sérères de Diakhâw :

Je me rappelle les fastes du Couchant

---

<sup>31</sup> Senghor, "Que m'accompagnent Kôras et Balafong", Chants d'ombre, p. 28-29.

Où Koumba Ndofoène Diouf voulait faire tailler son manteau royal<sup>32</sup>,

Le poète revoit ainsi l'Afrique pure à travers ses personnages légendaires et leurs haut-faits. Cette nostalgie de l'Afrique mythique explique la place de l'Ethiopie dans la poésie de Senghor. Il ya, en effet, chez le poète, un mythe de l'Ethiopie, dû, en particulier, à la pureté de ce pays resté libre de toute domination étrangère, à l'époque de la colonisation, et donc symbole de l'Afrique originelle, celle des Ancêtres. C'est dans cette pureté que le poète cherche à se ressourcer, à vivre sa Négritude.

On peut cependant se demander l'authenticité de son inspiration africaine. En effet, bien qu'il n'ait pas perdu le contact avec son peuple, son affirmation d'une "grande faiblesse pour la France"<sup>33</sup>, sa volonté irrésistible de vivre l'Europe et la profondeur de son métissage culturel nous permettent de nous demander si cette inspiration africaine n'est pas plus théorique que vécue, en d'autres termes si le poète continue à nourrir ses racines africaines. Il convient de tenir compte en effet du fait qu'entre les années 1928 et 1945 par exemple, où le poète fit l'expérience de la guerre et de la captivité, Senghor n'est retourné qu'une seule fois, en 1938.

Toutefois, l'enracinement du poète est perceptible à deux niveaux : l'immersion dans les profondeurs de la civilisation négro-africaine et la révolte contre le refus d'ouverture du Blanc. Mais cette révolte n'est pas systématique. Il s'agit de s'ouvrir à l'Occident sans aliéner sa personnalité Nègre : la

---

<sup>32</sup> Senghor, "Joal", Chants d'ombre, p. 15.

<sup>33</sup> Senghor, "Prière de paix", Hosties noires, p.95.

mission du poète est d'abord de faire naître chez l'homme Noir une personnalité liée à une spiritualité puissante, en finir avec les complexes à l'égard de l'homme Blanc ; elle est de faire entendre au monde la voix Nègre de l'Afrique et de faire participer la civilisation négro-africaine à l'édification de la "Civilisation de l'Universel". Cette mission est d'autant plus importante pour lui que le continent Noir a participé à l'édification du vieux continent et à celle du Nouveau Monde. De plus, l'ouverture, le métissage culturel, passe d'abord par l'enracinement.

## **2- Le métissage culturel comme "idéal de civilisation" :**

C'est son enracinement qui lui permet de savoir qu'il est lui-même métis. Senghor nous l'apprend en affirmant : "ce qui est sûr, incontestable, c'est que les ancêtres de mon père étaient des Malinkés qui venaient de la haute Guinée portugaise"<sup>1</sup>. Ce qui lui permet de s'écrier : "Ô sangs mêlés dans mes veines".

En effet, Senghor est né à Joal, petit port sur l'Océan Atlantique, fondé par les Portugais il y a plusieurs siècles. Joal est un nom de famille au Portugal. Son nom de famille, Senghor, viendrait aussi du mot portugais "Senhor", qui veut dire "Monsieur". L'homme est issu du croisement de deux peuples africains, les Peuls et les Sérères, venus de la vallée du Nil, et d'un peuple européen, les Portugais : quand ces peuples africains sont arrivés dans la vallée du Sénégal, ils y ont trouvé les Berbères Zénagas, avec lesquels ils se sont métissés tout en gardant leurs langues, qui se rattachent à l'égyptien ancien. Le poète se découvre ainsi "métis luso-africain", selon ses propres termes<sup>2</sup>.

Mais ce métissage n'est pas seulement biologique ; il est aussi et surtout culturel. Et la civilisation idéale pour le poète "ne saurait être que métisse" puisque, dit-il:

---

<sup>1</sup> Senghor, Allocution. Forum Culturel Afro-arabe, 12, 13, 14 Août 1990, Ethiopiennes, 1er semestre 1991, p. 7.

<sup>2</sup> Ibid.

il n'y a pas une civilisation, mais des civilisations. Ou plutôt, s'il y a une civilisation humaine, elle est dialectique, chaque continent, chaque race, chaque peuple nous en présentant un aspect singulier, irremplaçable<sup>3</sup>

Il s'agit, pour le poète, de ne pas s'enfermer dans son identité propre, mais de s'ouvrir vers ce qu'elle n'est pas. Car, prévient-il :

On ne peut s'enfermer dans son passé ni prolonger le présent, car la stagnation, c'est la mort assurée. La stagnation culturelle, la pureté raciale, comme l'autarcie économique, ce sont des eaux dormantes<sup>4</sup>.

Ce métissage, Senghor le vit pleinement dans son attachement pour celle qui sera son épouse, Colette Hubert, "(sa Normande)". Avec elle, c'est la fusion de deux races, de deux cultures, de deux continents, le métissage biologique et culturel, auquel le poète a toujours aspiré. C'est elle qui permet aussi de percer le mystère de l'Occidental. Le poète le lui avoue franchement:

Tu m'ouvres le visage de mes frères les hommes-blancs  
Car ton visage est un chef-d'oeuvre, ton corps un paysage<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Senghor, **Liberté II**, p. 217.

<sup>4</sup> Ibid, p. 202-203.

<sup>5</sup> Senghor "Epîtres à la princesse" **Ethiopiennes**, p. 139.

La série des **Epîtres à la princesse** qui chantent le mariage du poète est un hommage à la Marquise de Belleville. Celle-ci était la grand-mère de la femme du poète. Il entend ainsi célébrer le profond métissage qu'il vit : son épouse d'ascendance scandinave, l'incarnation de la civilisation indo-européenne, ainsi que la France dans la civilisation européenne.

En évoquant "[ses] frères les hommes-blancs" et en épousant une Blanche, malgré l'Histoire et le refus d'ouverture de l'Occident, le poète a fait preuve d'un acte de courage sans égal. Car pardonner est un acte de courage qui présuppose le dépassement : c'est le refus de céder à la tentation de la haine et de la rancune. C'est à l'Occident que le poète pardonne les infortunes causées à l'Afrique. Il va même plus loin, implorant le Seigneur :

Seigneur Dieu, pardonne à l'Europe blanche ! [...]

Car il faut bien que Tu pardonnes [...]

Car il faut bien que Tu oublies [...]

Je sais que nombre de Tes missionnaires ont béni les armes de la violence et pactisé avec l'or des banquiers

Mais il faut qu'il y ait des traîtres et des imbéciles<sup>6</sup>.

Compréhension et tolérance ne peuvent être aussi grandes : pardonner "les traîtres et les imbéciles" renvoie à la parole du Christ "Père, pardonne-leur : ils ne savent ce qu'ils font." (Luc 23, verset 34).

---

<sup>6</sup> Senghor, "Prière de Paix", **Hosties noires**, p. 93-95.

La "Prière des Tirailleurs Sénégalais" est tout aussi intense: ces étrangers (Sénégalais, Tunisiens, Algériens, Marocains et Annamites...) morts par milliers pour défendre un sol sur lequel ils n'étaient pas nés, et dont la France ne reconnaît pas, pour autant, la dette de sang. En effet, si pendant la boucherie de 1914-1918, Blaise Diagne, commissaire de la République, leur fait une solennelle promesse : "Mes frères noirs, en versant le même sang, vous gagnerez les mêmes droits que vos camarades", leur désillusion n'en sera que plus grande. En effet, ils avaient donné leur vie, leur courage, mais moururent dans l'indifférence, et furent hâtivement jetés à la fosse commune, ou réduits à l'anonymat du "soldat inconnu" dans les cimetières militaires. Dans le journal la Voix des nègres de Mars 1927, Lamine Senghor note, franchement :

lorsque l'on a besoin de nous pour nous faire tuer ou pour nous faire travailler, nous sommes des Français ; mais quand il s'agit de nous donner les droits, nous ne sommes plus des Français, nous sommes des nègres.

Malgré tout, Senghor, lui le poète, qui incarne le mythe du porte-parole de son peuple opprimé, pardonne cette violation des droits de l'homme par la République Française, en reconnaissant simplement que :

... l'Afrique s'est faite hostie noire  
Pour que vive l'espoir de l'homme<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Senghor, "Au Gouverneur Eboué", Hosties noires, p. 74.

Il tolère jusqu'à l'injustifiable : car, affirme l'historien Marc Michel,

... A aucun moment, la France se s'est demandé pourquoi elle faisait combattre des individus pour une cause qui ne les concernait pas. Comme si cela relevait d'une évidence<sup>8</sup>.

Senghor l'humaniste tolère, car c'est dans la tolérance que s'épanouit le métissage biologique et culturel qu'il prône. La tolérance et la réconciliation avec le négrier et le colonisateur répondent aussi au message évangélique; elles procèdent de la solidarité qui unit les opprimés au Christ, qui incarne la souffrance humaine. Cette tolérance extrême nous permet de relancer le débat sur l'humanisme. Faut-il, en effet, au nom du mépris de la haine de l'homme pour l'homme, faire preuve de tolérance, même quand le Droit qui existe n'est pas respecté, et quand l'amour qui devrait suffir n'existe pas ?

Chez Senghor, en tout cas, tolérance ne rime pas - comme c'est souvent le cas dans les relations humaines en Occident - avec coexistence et indifférence, mais plutôt avec connivence et "co-naissance", avec son épouse, de race et de culture différentes. C'est la symbiose totale avec elle; Senghor ne nous la cache pas, d'autant que son mariage avec une femme blanche concrétise son métissage qu'il vit harmonieusement :

---

<sup>8</sup> Lire à ce sujet : Marc Michel, L'Appel à l'Afrique, Publications de la Sorbonne.

Et mon pays de sel et ton pays de neige chantent à l'unisson<sup>9</sup>.

Le poète ne peut se retenir. La confiance qu'il lui fait tombe dans l'oreille du lecteur-auditeur :

Tu es mon double Sopé, le double de mon double car  
 ... à travers les espaces noirs fleuris d'étoiles  
 A travers les murs les chaînes le sang, à travers le masque et la mort  
 Nous avons le téléphone de l'aorte : notre code est indéchiffrable<sup>10</sup>.  
 (Sopé : bien-aimée en wolof)

Chez Baudelaire aussi, peintre des sens, peintre de l'amour, mais aussi du spleen, la femme aimée réveille les désirs les plus ardents et les fantasmes les plus tenaces. Elle est compagne, complice. Le poète ne la quitte pas un instant, comme dans "Le balcon":

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,  
 Ô toi, tous mes plaisirs ! Ô toi, tous mes devoirs !  
 Tu te rappelleras la beauté des caresses,  
 .....  
 Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,  
 Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.

---

<sup>9</sup> Senghor, "Comme rosée du soir", Ethiopiennes, p. 138.

<sup>10</sup> Senghor, "Ta lettre ma lettre ", Lettres d'hivernage, p. 242.

Que ton sein m'était doux ! Que ton coeur m'était bon !

.....

En me penchant vers toi, reine des adorées,

Je croyais respirer le parfum de ton sang.

.....

Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,

.....

Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles...<sup>11</sup>

A ce niveau aussi, l'influence de Baudelaire sur Senghor est très nette.

Le poète a un esprit très éclectique. D'une certaine manière, une approche pluridisciplinaire est même nécessaire pour éclairer l'imaginaire poétique de Senghor, dont la parole poétique est elle-même le résultat d'un métissage culturel nourri par les diverses influences intellectuelles reçues :

Senghor s'inspire en particulier de Paul Claudel et l'atteste : "... Parmi les Français, c'est le poète Paul Claudel qui m'a le plus charmé, partant influencé. Ne serait-ce que sous la forme du verset, que j'ai fini par adopter." Mais il ajoute aussitôt : "l'on imite que celui à qui l'on ressemble". Senghor adopte ainsi la forme du verset, à la manière de Claudel, d'autant que, découpées dans le texte poétique, les phrases rythmées permettent de ralentir la lecture et de mettre en valeur certains mots. L'usage du verset dans toute son oeuvre et en particulier le verset claudélien de **Chants d'ombre** à **Hosties noires** permet de mesurer la profondeur de l'empreinte

---

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, **Les Fleurs du Mal**, Paris : Flammarion, 1964, p. 62-63.

reçue. Senghor atteste : "S'agissant du verset claudélien, ... Elle est pensée, bien sûr, mais proférée, battement de coeur, mouvement d'expiration. Comme le vers négro-africain."<sup>12</sup> Tous deux, Senghor et Claudel, s'inspirent également de la Bible, ainsi que de la pensée du Père Teilhard de Chardin.

Senghor fait aussi référence à Henri Bergson dont la découverte dans les années trente, quand il était étudiant en Sorbonne, l'a marqué. Bergson a influencé beaucoup d'écrivains, notamment Charles Péguy. Ce dernier pourrait bien avoir influencé Senghor qui partage plus d'un aspect avec lui: écrivain français (1873-1914), socialiste et catholique, proche de Jean Jaurès en dépit de ses rapports conflictuels avec lui, socialiste et spiritualiste comme Senghor, Péguy a laissé une oeuvre engagée, lyrique, construit sur le rythme du verset, et souvent polémique, comme l'est, au demeurant, celle de Senghor aussi. Son oeuvre **Jeanne d'Arc**, un drame en trois pièces, paru en 1897, est dédiée

à toutes celles et à tous ceux qui auront vécu leur vie humaine,  
 A toutes celles et à tous ceux qui seront morts de leur mort humaine  
 Pour l'établissement de la République socialiste universelle,

C'est surtout l'influence de Bergson que le poète reconnaît. Il aime à rappeler ce qu'il nomme "la Révolution de 1889". Ce qu'il précise ainsi :

---

<sup>12</sup> Senghor, **Liberté III**, p. 375.

1889 parce que c'est la date de l'Essai sur les données immédiates de la conscience [...], 1889 fut essentiellement une révolution culturelle, s'il en fut jamais. En effet, jamais auparavant, il n'avait été dit un non aussi radical à la raison discursive [...] on réhabilitait, par-delà les sens, l'intuition et le sentiment, l'émotion et l'imagination<sup>13</sup>.

Senghor adopte cette vision avec enthousiasme, d'autant que cette révolution culturelle, en tournant le dos à "la raison discursive" s'ouvre à sa civilisation négro-africaine, celle "du sens [...] du réel [...] de la raison intuitive", par quoi se définit la négritude. C'est aussi, en partie, de Bergson qu'il retient:

Il y a des choses que l'intelligence seule est capable de chercher mais que par elle-même elle ne trouvera jamais; ces choses l'instinct seul les trouverait mais par lui-même il ne les cherchera jamais.

Le poète s'inspire également de Saint-John Perse. Il convient de noter que les oeuvres de Claudel, Victor Segalen et Perse auront donné à l'exotisme ses lettres de noblesse, au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Plus que les deux autres, l'oeuvre de Perse en catalyse les transformations. Perse est ce grand poète de la quête spirituelle. Récusant l'intellectualisme et le rationalisme, son oeuvre a une ambition universelle et cosmique; et le poète vise à renouer la parole poétique avec le mouvement du cosmos. Perse appelle à une "co-naissance" au monde et à soi-même. Dans son Art

---

<sup>13</sup> Senghor, Liberté III, p. 261.

**poétique**, Claudel disait déjà que "nous ne naissons pas seuls", car "naître, pour tout c'est co-naître". Le monde entier est, pour lui, régi par une même loi qui en assure l'harmonie. Sa poésie est un humanisme ouvert sur le monde et qui se réalise dans l'Universel auquel aspire Senghor.

Sa rencontre avec l'oeuvre de l'ethnologue allemand Léo Frobenius a été tout aussi importante pour l'étudiant noir qu'il était en France. Senghor reconnaît que "ses livres traduits en français - **Histoire de la civilisation africaine** et **Le Destin des civilisations** - furent parmi les livres sacrés de toute une génération d'étudiants noirs". Il ajoute : "[il] nous restituait notre vérité: notre dignité".

Son intérêt pour l'ethnologie se trouva accru par l'enseignement reçu en Sorbonne, à l'Institut d'ethnologie et à l'Ecole pratique des Hautes Etudes. Senghor prit alors conscience de la place que devrait occuper la civilisation négro-africaine dans le concert des nations, en raison "[du] sang et [de] l'influence des Noirs un peu partout". En particulier, le cours d'anthropologie de Paul Rivet, qu'il suivit en 1938, lui permit de savoir que:

Toutes les grandes civilisations historiques ont été des civilisations de métissage, biologique et culturel [...]. Métissage entre les trois grandes races : blanche, jaune et noire<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Senghor, **La Poésie de l'action**, p. 61.

L'expérience de la captivité en Allemagne (1940-1942) permit à l'intellectuel de relire Platon. Cette redécouverte le confirma dans l'idée

que le "miracle" de la civilisation grecque n'était pas celui de l'esprit indo-européen, mais celui du métissage biologique entre Préhellènes et Hellènes, surtout le miracle du métissage culturel. Ce sont les Grecs, au demeurant, qui ont fait les plus grands éloges des "Ethiopiens", c'est-à-dire des Noirs, depuis Homère jusqu'à Strabon. Cette découverte, refaite en face du nazisme, m'a aidé à transformer ma vie, à m'orienter, peu à peu, vers la théorie du métissage culturel, comme idéal de civilisation.

Auparavant, l'étudiant Senghor avait choisi comme sujet de mémoire pour sa licence-ès-lettres **L'Exotisme chez Baudelaire**. L'intérêt manifesté très tôt pour l'auteur des **Fleurs du mal** explique le souffle baudelairien qui parcourt, à maints passages, l'oeuvre de Senghor. Ce rapprochement est visible, en particulier, entre "Ndessé ou "Blues"" de Senghor et "Spleen" de Baudelaire.

Certains vers de ce même poème de Senghor renvoient aussi à "Romances sans paroles" de Verlaine; Senghor se plaint:

Me lasse mon impatience atteinte. Oh! le bruit de la pluie sur les feuilles monotones!

Joue-moi la seule "Solitude", Duke, que je pleure jusqu'au sommeil<sup>15</sup>.

Verlaine fait de même ainsi :

Il pleure dans mon coeur  
 Comme il pleut sur la ville.  
 Quelle est cette langueur  
 Qui pénètre mon coeur ?  
 O bruit doux de la pluie  
 Par terre et sur les toits !  
 Pour un coeur qui s'ennuie,  
 O le chant de la pluie !<sup>16</sup>

L'idée de pleurs et de pluie pour exprimer une plainte est la même chez les deux poètes. L'emploi du verbe pleurer à l'impersonnel ("il pleure"/"il pleut") permet à Verlaine de marquer aussi l'analogie entre le moi et le monde.

"Ndessé ou "Blues"" fait aussi penser à Lamartine, notamment quand Senghor ordonne :

Servante, suspends ton geste de statue et vous,  
 enfants, vos jeux et vos rires d'ivoire.  
 Toi, qu'elle consume ta voix avec ton corps, qu'elle

---

<sup>15</sup> Senghor, "Ndessé ou "Blues"" Chants d'ombre, p. 25.

<sup>16</sup> Verlaine, "Romances sans parole", Oeuvres Poétiques Complètes. Paris : Gallimard, 1951, p. 122.

sèche le parfum de ta chair.

La flamme qui illumine ma nuit, comme colonne et  
comme une palme<sup>17</sup>.

D'une manière générale, l'influence de Baudelaire sur Senghor est perceptible surtout quand ce dernier essaie de traduire une image sombre, celle de l'ennui créé par la mélancolie de la réalité ambiante. L'image de Baudelaire dans le premier quatrain d'"Harmonie du soir":

Voici venir les temps où **vibrant** sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et **les parfums tournent** dans l'air du soir ;  
Valse mélancolique et langoureux vertige !<sup>18</sup>

se reflète dans "Que m'accompagnent kôras et Balafong" de Senghor:

C'est le silence alentour.  
Seuls **bourdonnent les parfums** de brousse, ruches d'abeilles  
rousses qui dominant la **vibration** grêle des grillons  
Et tam-tam voilé, la respiration au loin de la Nuit<sup>19</sup>  
.....

---

<sup>17</sup> Senghor, "L'Ouragan", **Chants d'ombre**, p. 11.

<sup>18</sup> Baudelaire, op. cit. p. 72.

<sup>19</sup> Senghor, "Que m'accompagnent Kôras et Balafong", **Chants d'ombre**, p. 36.

Le rapprochement est possible dans le choix des termes chez les deux poètes pour évoquer le manque d'énergie et l'inactivité ("silence alentour", "valse mélancolique et langoureux vertige"), pour renvoyer à des images ternes (celle de la fleur qui s'évapore, et celle des "ruches d'abeilles rousses" qui ont aussi perdu de leur éclat) ou encore pour véhiculer l'idée de minceur, l'aspect filiforme ("vibration grêle", "vibrant sur sa tige"), autant de choses qui sont à l'origine de l'ennui, du vague à l'âme des deux poètes.

Senghor s'inspire aussi de Du Bellay, poète français, rédacteur du manifeste de la Pléiade, **Défense et Illustration de la langue française**. Par ailleurs, son entrée à l'Académie Française figure comme une cristallisation de cet intérêt croissant pour la langue que le poète célèbre dans ses "Epîtres à la princesse" :

Je m'enchantais aux jeux de cette langue labile avec des glissements  
sur l'aile

Langue qui chante sur trois tons, si tissée d'homéotéleutes et  
d'allitérations, de douces implosives coupées de coups de glotte  
comme de navette<sup>20</sup>

L'entreprise poétique commence avec la maturation de ces diverses influences intellectuelles, le fruit de la rencontre du poète avec la pensée occidentale, mais dont l'arbre plonge ses racines dans les profondeurs de la civilisation négro-africaine. La poésie de Senghor apparaît en effet comme un

---

<sup>20</sup> Senghor, "Epîtres à la princesse", **Ethiopiennes**, p. 141.

alliage, un creuset où se retrouvent fusionnées la mythologie, l'histoire, la cosmogonie, l'épopée, la philosophie, la sociologie... Elle est ainsi le lieu de rencontre de sciences et de cultures ; l'expression singulière du métissage culturel, intellectuel, du poète. La poésie, dans sa vocation universelle et universaliste, est ainsi métissage. Senghor l'affirme à Papa Guèye Ndiaye:

le poème, dit-il, doit être une symbiose entre la nuit et le jour, entre la raison intuitive (de l'Afrique) et la raison discursive (de l'Occident), entre le sentiment et l'idée<sup>21</sup>.

Senghor célèbre le métissage non seulement à travers la femme aimée - de race différente -, mais aussi à travers la reine de Saba. Celle-ci est la personnification de l'âme nègre du poète, enracinée dans la terre sacrée d'Ethiopie, source de sa race, d'après lui. A propos de l'"Elégie pour la reine de Saba", le poète nous confie : "J'ai voulu [...] célébrer le métissage biologique et culturel négro-sémitique. J'ai voulu, en même temps, que la reine de Saba symbolisât l'Afrique noire, l'Amour et la Poésie."<sup>22</sup> Senghor estime en effet que c'est "la Femme noire qui a réalisé le métissage et, partant, le miracle méditerranéen".

Les images de ce métissage, chez Senghor, sont multiples et particulièrement fortes. Le lecteur-auditeur est attiré par la profusion de couleurs et de senteurs. Le poète fait face à l'infini (la lune et les étoiles dans

---

<sup>21</sup> Dans une lettre adressée en date du 5 février 1972.

<sup>22</sup> Senghor, **La Poésie de l'action**, p. 152-153

l'espace, la mer...), dans un sentiment de finitude pour atteindre à la plénitude de l'être. Il nous y invite :

Viens, la nuit coule sur les terrasses blanches, et tu viendras  
La lune caresse la mer de sa lumière de cendres transparentes.  
Au loin, reposent des étoiles sur les abîmes de la nuit marine  
l'Ile s'allonge comme une voie lactée<sup>23</sup>.

Dans ce métissage, Senghor le Nègre réussit à amener le Blanc à la rencontre du Noir, en particulier dans l'"Elégie pour Jean-Marie". Le poète pleure la mort de ce dernier autant qu'il a pleuré celle de son frère Noir, Martin Luther King. Mais au-delà de l'"Elégie", la rencontre fait réfléchir sur la réalité d'un Occident ouvert à un dialogue fraternel avec le continent Noir, dans la réalisation du métissage biologique et culturel. Il semble que c'est plutôt un idéal que le poète se représentait et auquel nous semblons très éloignés, un éloignement à la mesure du fondamentalisme dans lequel l'Occident se replie aujourd'hui. C'est un avenir que le poète n'a cessé de vaticiner, comme un prélude à ce métissage qu'il appelle de tous ses vœux; ce qu'il vit dans ses recueils, à travers ses "Elégies" pour Jean-Marie et pour Georges Pompidou, deux Blancs amis au poète Nègre.

Le besoin de communier et de dialoguer avec l'Occident traverse toute l'oeuvre de Senghor, et revient constamment, comme un leitmotiv. Nous retrouvons ce besoin, en particulier dans la structure du premier recueil, par

---

<sup>23</sup> Senghor, "Tu parles", **Lettres d'hivernage**, p. 251.

l'alternance dans le recueil **Chants d'ombre** de poèmes successifs sur l'Afrique et sur l'Occident, notamment: "Pour Emma Payelleville, l'infirmière", "Neige sur Paris", "Ndessé ou "Blues"", "A la mort", "Libération" etc... La parole poétique est métissée: le poète n'abandonne un thème que pour le reprendre plus loin; ce qui donne à son oeuvre l'aspect d'un tissu haut en couleurs et uni, où l'on retrouve les mêmes fils, à intervalles (plus ou moins) réguliers.

Le message du métissage est au coeur de la pensée senghorienne. Il s'agit de rompre les barrières raciales, de se fondre dans l'Autre, le non-pareil, qui n'est fondamentalement que l'Autre soi-même, s'y trouver compris et peut-être compromis, s'enrichir mutuellement de nos différences culturelles. La pensée de Senghor est très nette à ce sujet : avec lui, "il est question d'apporter notre contribution à la "Civilisation de l'Universel""<sup>24</sup>. L'attitude d'Aimé Césaire est analogue : "Ma conception de l'Universel est celle d'un Universel riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers"<sup>25</sup>. Le point de vue de Senghor est que dans la "Civilisation du Donner et du Recevoir", chaque culture doit féconder les autres et être fécondée à son tour. Cela est d'autant plus possible que, comme le rappelle Senghor, "deux cultures peuvent dialoguer, deux idéologies ne peuvent pas dialoguer." La "Civilisation de l'Universel" est ainsi, pour Senghor, la "symbiose des éléments les plus féconds de toutes les nations."

---

<sup>24</sup> Michel Hausser, **Pour une Poétique de la négritude**, Tome I Paris : Silex, 1988, p. 44-45.

<sup>25</sup> Ibid.

Dans sa démarche, Senghor part du principe que

pour se métisser [...] il faut d'abord être séparément. C'est pourquoi nous disons que chacun doit être métis à sa façon. Chacun doit s'enraciner dans les valeurs de sa race, de son continent, de sa nation pour être, puis s'ouvrir aux autres continents, aux autres races, aux autres nations pour s'épanouir et fleurir. En résumé, pour s'associer, il faut être. Mais pour être plus, il faut s'ouvrir à l'Autre<sup>26</sup>.

Et "être plus, c'est s'unir davantage", ajoute Teilhard de Chardin.

Il s'agit pour le poète de faire en sorte que le pluralisme ethnique et culturel n'évolue pas vers une juxtaposition des différentes communautés, le premier pas vers une confrontation ouverte, mais vers la prise de conscience de l'appartenance collective à un fond commun, culturel, spirituel, un héritage vivace, reçu, vécu et transmis d'une génération à l'autre, qui en assure la continuité dans le temps, la pérennité, et dans lequel il faut s'enraciner, avant de s'ouvrir.

Le poète nous fait l'économie de ce cheminement en affirmant qu'

---

<sup>26</sup> Senghor, La Poésie de l'action, p. 92.

il faut d'abord s'enraciner dans son terroir, sa culture, pour, à partir de là, assimiler, par cercles concentriques de plus en plus larges, avec les civilisations, toutes les autres cultures différentes<sup>27</sup>.

Car ajoute-t-il :

... nous sommes tous - continents, races, nations et civilisations - embarqués dans le même destin. C'est peu dire que, dans cette grande aventure, il nous faut nécessairement être solidaires : il nous faut faire plus, en cultivant nos différences pour nous enrichir réciproquement. C'est seulement ainsi que nous pourrions nous sauver [...] en créant une troisième voie, celle de l'"accord conciliant" qui, seul, nous fera plus homme, car plus être au sein de la "Civilisation de l'Universel"<sup>28</sup>.

Cet "accord" est d'autant plus difficile qu'

on ne peut à la fois, écrivait Claude Lévi-Strauss, se fondre dans la jouissance de l'autre, s'identifier à lui, et se maintenir différent<sup>29</sup>.

Cet "accord conciliant", Senghor le vit en effet pleinement ; le poète est homme de conciliation, vivant en parfaite harmonie les différences multiples qu'il incarne : sa personnalité nègre qui puise sa puissance dans les

---

<sup>27</sup> Senghor, op. cit., p. 359.

<sup>28</sup> Ibid. p. 360.

<sup>29</sup> Claude Lévi-Strauss, **Race et Culture, Le Regard éloigné**, Paris : Plon, 1971, p. 47.

profondeurs de sa civilisation, mais ouverte aux vents et échanges culturels, l'expression de sa dualité culturelle qu'il vit harmonieusement. On peut cependant se demander si "en cultivant nos différences" comme le préconise Senghor, nous ne risquons pas de ne plus "nous enrichir réciproquement", comme il le pense logiquement, mais de nous heurter ? Car la culture de la différence constitue un danger, au même titre que la prétention universaliste d'une culture monolithique et d'un monde sans races. N'est-ce-pas plutôt l'universalité de nos valeurs humaines de vie qui gagnerait à être prônée, comme une sorte de base exigible pour l'épanouissement des peuples ?

Le métissage se justifie d'autant mieux qu'un peuple qui se replie sur lui-même est un peuple qui se meurt, en d'autres termes les cultures meurent dans l'isolement ; mais un peuple qui s'ouvre indéfiniment aux influences extérieures et aux brassages, sans être profondément enraciné, se meurt aussi. L'essence d'un peuple ne se maintiendrait ainsi donc qu'au prix d'un certain repli sur soi-même. Certes,

chaque culture se développe avec d'autres cultures. Mais il faut que chacune y mette une certaine résistance, sinon, très vite, elle n'aurait plus rien qui lui appartienne en propre à échanger. L'absence et l'excès de communication ont l'un et l'autre leur danger<sup>30</sup>.

En d'autres termes, le repli sur soi, fait de haines et d'exclusions, est aussi dangereux que l'absence d'ancrage, l'ouverture infinie, qui aboutit à la

---

<sup>30</sup> Claude Lévi-Strauss, De près et de loin, Paris : Plon, p. 207.

dissolution, propre à susciter, par ailleurs, une angoisse identitaire et sécuritaire.

L'ancrage se fait à l'intérieur d'un fond culturel, spirituel, aussi important qu'irremplaçable : ce fond est un ensemble de valeurs, de coutumes, de traditions, de croyances, qui constituent les éléments distinctifs de chaque peuple, les repères de l'identification collective, et qui n'est autre que son identité elle-même et son âme. La défense par un peuple de son identité et de sa pérennité participe de son existence même ; mais c'est l'extrémisme, le repli identitaire, qui doit en être combattue. Aussi, un peuple n'est pas seulement une composition biologique, une entité ethnique, raciale ; il est bien plus que cela : c'est une réalité culturelle, spirituelle, vécue et entretenue par la mémoire et la volonté collective de l'entité.

Ainsi donc, après l'enracinement, la plongée à l'intérieur de ce fond, le poète parvient à se dépasser, se transcender, pour prôner un métissage biologique et culturel. Il s'agit de nous enrichir mutuellement de nos différences respectives. Les ponts ainsi jetés entre les cultures, permettent à l'Homme de réaliser l'intégration et l'épanouissement dans l'Universel, la vraie patrie où il trouve la fraternité humaine.

### **3- L'Universel comme vraie patrie : la fraternité humaine :**

C'est dans l'enracinement et le métissage biologique et culturel que l'homme s'épanouit pleinement. L'enracinement n'est, encore une fois, pas une fin en soi, mais il doit permettre à l'individu de s'ouvrir vers l'Autre et sa différence, et d'aller vers un métissage biologique et culturel, dans son aspiration à l'universalité. Car, et Senghor n'a de cesse de le prôner, l'individu doit tendre vers l'universalité du monde : le monde est à l'image de l'homme, qui s'y trouve compris et immergé, qui le transforme; et l'homme doit tendre vers l'universalité de ce monde. C'est dans cette universalité, marquée par la correspondance entre les divers éléments du Cosmos, qu'il trouve l'épanouissement. La "Civilisation de l'Universel" représente ainsi un idéal, qu'il faut atteindre par les valeurs universelles de vie : l'amour, l'humanisme, la tolérance...

La conviction du poète en la "Civilisation de l'Universel" éclaire sa démarche : il s'agit d'abord de s'enraciner, puis de s'ouvrir. L'"idéal de civilisation" que préconise le poète n'est en elle-même pas une fin en soi, car elle doit aussi permettre d'accéder à l'Universel. L'enracinement est une exigence fondamentale pour le poète : pour s'ouvrir vers ce qu'on est pas, il faut avant tout être suffisamment ancré dans ce qu'on est. Senghor aborde l'enracinement sous l'éclairage de la civilisation négro-africaine : il s'agit de s'enraciner dans la communauté. La communauté doit ensuite s'ouvrir vers ce qu'elle n'est pas. En faisant référence à l'Afrique, asservie par des siècles

d'esclavage, et assiégée par la colonisation, le poète n'oublie pas qu'il faut aussi observer les principes universels de pardon, de tolérance et d'amour.

L'amour est une épreuve initiatique qu'il faut subir à l'adolescence. Il participe de l'éducation du jeune homme. Il est aussi une valeur de vie, ressuscitée par exemple dans les moments de peine et de déchirure comme la mort ; cette dernière épreuve étant un phénomène social qui permet d'appréhender une société, avec ses valeurs et ses vertus. Elle permet aussi, comme d'autres pratiques, sociales notamment (tels les rituels saisonniers associés aux activités sociales, professionnelles des populations dites autochtones, les rituels de naissance, d'initiation, d'union, matrimoniale par exemple, de mort, de communion...), de saisir les perceptions des notions d'espace et de temps par différents peuples. Les indiens de la Prairie (ou "Plains Indians") aux Etats-Unis avaient par exemple une notion de l'espace et du temps aussi éloignée de celle des américains du monde contemporain dans un système de production-consommation capitaliste que la distance temporelle qui les sépare. De la même manière, le rapport espace-temps n'est pas le même dans l'espace du bois sacré en milieu africain. Et les perceptions reflétant souvent les valeurs, elles diffèrent à cet égard selon les peuples (et à l'intérieur même de ceux-ci); c'est précisément la conciliation que cherche Senghor, "métis culturel", entre par exemple les pratiques et valeurs qui ressortent de son séjour dans l'espace du bois sacré, et celles radicalement différentes de la société occidentale. Il est question pour lui de réconcilier l'exil (en Europe) et la tradition (en Afrique), deux espaces différents où les notions de temps divergent également. La mort montre aussi le rapport des vivants avec leurs morts. Elle permet en outre de saisir

la vérité de ce monde, à savoir les limites du confort matériel : on dit très souvent au pays de Senghor que les biens matériels ne peuvent préserver de la mort; une vérité somme toute universelle.

Il est par conséquent question de mourir à l'amour égoïste, celui exclusif de soi-même, afin de renaître à l'Amour et l'humanisme pour la communauté humaine, pour l'humanité entière. C'est la mort d'où la société sort recousue, revivifiée, retrouvant son unité. Cette reconstitution implique que la société soit profondément nourrie de spiritualité. Les souffrances et angoisses sont considérées comme partie intégrante de la vie, servant à élever l'âme.

Ces valeurs de vie sont d'autant plus importantes qu'elles ont tendance à se perdre face au matérialisme des sociétés contemporaines, à la valorisation de l'ambition personnelle et des performances individuelles, et à l'exaltation du quant-à-soi. L'amour en est le plus important, puisqu'il suppose tous les autres. Il est compréhension de l'Autre, tolérance, désintéressement et don de soi. Il reste un idéal universel.

C'est aussi une mort-renaissance à la vie : un euphémisme "wolof" rend bien compte de la tendance à atténuer la brutalité de la mort; mourir est très souvent simplement défini comme "sortir du monde". Cette renaissance après la mort est au coeur de la philosophie négro-africaine. "C'est le lieu où la vie s'unit à la mort dans le dépassement de soi, dans l'approche de l'Un, de l'Immuable", de l'Universel Dieu<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Josiane Nespoulous-Neuville, op. cit., p. 166.

C'est au présent intemporel, l'instant même où le lecteur-auditeur suit le poète dans son imagination, que Senghor réconcilie la vie et la mort, par ailleurs un sujet tabou, évacué de la société des vivants. Senghor parle de "dépassement de la mort" et "re-naissance de l'homme"<sup>2</sup> ; il établit nettement la continuité entre la vie et la mort. L'image de la re-naissance à la vie permet aussi au poète de véhiculer le message de l'optimisme : l'espoir re-naît aussitôt après chaque échec. C'est là une leçon que Senghor a probablement apprise dans l'espace initiatique du bois sacré, en société sère, l'espace de l'expérience et le lieu de la transmission des valeurs ancestrales de la communauté. L'enseignement majeur est que l'espoir revient constamment. Il obéit au temps cyclique, par opposition au temps linéaire, successif, celui du commun des mortels. A la vision linéaire que l'homme Occidental a de l'avenir, l'Africain, dans sa conviction que les morts re-naissent à la vie sous la forme d'Esprits, oppose en effet une vision cyclique : l'existence humaine est une réactualisation d'un passé qui revient constamment. Il y a ainsi une continuité, non une rupture, entre le présent et le passé.

Le poète nous apprend aussi que les liens amicaux et fraternels survivent à la mort. C'est la victoire de l'amitié ("koleré" : grande amitié, fidélité posthume en wolof) et de l'amour sur la mort ; la transcendance nie la mort. Celle-ci cesse d'être la rupture et l'anéantissement, pour devenir le prolongement de l'existence, la "re-naissance", un terme sur lequel le poète revient sans cesse. Le poète établit le lien dans **Ethiopiennes** :

---

<sup>2</sup> Senghor, **Liberté III**, p. 36.

Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours présent et passé

Comme je mêle la Mort et la Vie - un pont de douceur les relie<sup>3</sup>.

En réconciliant la vie et la mort, le poète se pose aussi en médiateur entre Dieu et le monde des mortels, et va même, par le biais de l'imagination poétique, jusqu'à s'identifier à Dieu. Le poète est Dieu.

Le poète Africain sait que les Ancêtres défunts sont réincarnés dans les enfants, les innocents. Senghor nous dit que le petit fils n'est que la manifestation d'une existence antérieure, celle du grand-père, dont l'essentiel, en l'occurrence l'âme, immatérielle, immortelle, subsiste :

J'étais moi-même le grand-père de mon grand-père

J'étais son âme et son ascendance, le chef de la maison d'Elissa du Gâbou<sup>4</sup>

Car au fond, et Senghor se le demandait dès 1939: "il s'agit de savoir "quel est le but de l'homme?" Est-ce en lui seul qu'il doit trouver sa solution? [...] Ou l'homme n'est-il vraiment homme que lorsqu'il se dépasse pour trouver son achèvement en dehors du moi, et même de l'Homme ? Il s'agit

---

<sup>3</sup> Senghor, "Je ne sais..." Ethiopiennes, p. 149.

<sup>4</sup> Senghor, "Que m'accompagnent Kôras et Balafong", Chants d'ombre, p. 32.

bien, comme le dit Maritain après Scheler, de "concentrer le monde en l'homme" et de "dilater l'homme au monde."<sup>5</sup>

Ce qui fait aussi la force de l'humanisme senghorien, c'est sa dimension religieuse ; le poète l'affirme à propos de la poésie de Pierre Emmanuel : "Bien sûr, il s'agit toujours de l'Homme - comment pourrait-il en être autrement ? - mais, surtout, peut-être de l'au-delà de l'homme".<sup>6</sup> Mais la même observation pourrait aussi être faite de son oeuvre.

L'Homme de la "Civilisation de l'Universel", et que le poète exalte, est un homme global (et non mutilé), placé au centre de l'univers et de la vie, dans toutes ses dimensions : dans ses relations avec les autres, ses semblables, avec le temps, avec la famille, l'humanité, la nature, avec la raison mais aussi l'irrationnel.

Le poète vaticine l'espérance dans la confluence des peuples et le dialogue des cultures. Son rêve est celui d'un monde égalitaire et fraternel, où "le soleil [sera] au zénith sur tous les peuples de la terre"<sup>7</sup>. Il est aussi celui de l'amour vrai, désintéressé, la fraternité humaine, la patrie universelle, le "seul pays digne d'être habité", celui de l'Eternité, qui transcende la mort et échappe aux mutations du temps et aux contingences matérielles.

---

<sup>5</sup> Senghor, Liberté I, p. 27.

<sup>6</sup> Senghor, "Lettres à trois poètes de l'hexagone", Oeuvre Poétique, p. 378.

<sup>7</sup> Senghor, "Chaka", Ethiopiennes, p. 133.

**TROISIEME PARTIE :**

**DEUX DEFENSEURS DE LA TOTALITE**

### **1- Inspiration lyrique et autobiographique :**

La vie de Whitman elle-même se confond avec l'histoire de cet unique recueil qu'il ne cessait d'augmenter et d'enrichir à travers des éditions successives : le poète meurt en 1892 alors que la neuvième édition du recueil vient de paraître. Il n'avait cessé de remanier ses "Feuilles" non point en artiste soucieux de la forme, à laquelle il est resté plutôt irréductible mais en homme public, profondément immergé dans la réalité, et qui change d'opinion.

**Leaves of Grass** est entièrement pénétré du monde et de la vie du poète qui est un mouvement où s'allient diverses influences. Marqué du radicalisme de son père, du quakerisme de sa grand mère maternelle, et de sa mère, qui lui a transmis sa foi en la lumière intérieure, sa retenue, les traits de caractère secrets et profonds de son être, tout en le préservant du dogmatisme religieux et de l'intolérance puritaine, du transcendantalisme, du romantisme, Whitman parle uniquement et dans un langage libéré de toutes les conventions de la forme et de la langue, de lui-même, de son corps et de son âme, de sa vie et de sa mort.

Tout comme Senghor et le "Royaume d'Enfance", Whitman est marqué par sa naissance près de la mer et le cadre rural de son enfance. Cependant, contrairement à Senghor qui a évolué dans un univers prospère, Whitman est issu d'un milieu prolétaire. Son père charpentier se spécialise dans la construction de maisons hâtivement édifiées. Dès 1823, les Whitman

déménagent à Brooklyn, et ils ne cessent de changer de domicile : les maisons étant hypothéquées pour payer les dettes. On met le jeune Walter à l'école, au hasard des déménagements.

Il finit par quitter l'école très tôt et, autodidacte, lit énormément, surtout Walter Scott, la Bible, Homère, Eschyle, Byron, Shakespeare. Il est admirateur de Thomas Paine (lui-même fils d'un pauvre corsetier quaker) et, son père, patriote et individualiste, lui transmet son individualisme. Dès l'âge de douze ans, il publie des articles. Il est tour à tour garçon de courses, apprenti typographe. Les courses qu'on lui fait faire développent ses tendances à la flânerie et à l'observation.

Il est attiré par le spectacle de la rue. Il aime les pompiers, les conducteurs d'omnibus, les rustres du port et de la ville, les pilotes du bac de New York, etc... Ce sont, entre autres lieux et sources d'inspiration, les ports et les "boroughs" de la "Grande Pomme", et les laideurs de la cité qui fixent les formes de l'imaginaire poétique de Whitman. Ainsi, l'argot populaire, les jurons, le mélange des accents n'ont pas de secret pour le jeune Walter. Il parle et il pense en deux langues : l'anglais de ses lectures ; et l'américain argotique, dépourvu de toute correction grammaticale.

Le poète est amoureux des mots. Et sa langue est, comme son style, un mélange d'archaïsmes, d'américanisms, et de néologismes de toutes sortes. Whitman utilise des mots tels que "betwixt" pour dire "between", ou "nigh" en lieu et place de "nearly". Il a aussi souvent recours à l'argot américain, s'il ne crée ses propres expressions; le recueil regorge de mots

tels : "chowder", "tole", "cotton-wood", "chickadee", "squaw", "coon-seekers", "piazza", "quahaug" etc... Il fait en même temps usage de termes plutôt scientifiques et techniques tels "nebula", "strata", "gneiss", et parle même de "the obstretic forceps of the surgeon". Le poète prend aussi la liberté de transformer des noms en verbes et des verbes en noms, ainsi de "she has birth'd him" dans "There Was a Child Went Forth" ou de "to eclaircise" dans "Passage to India". Certaines trouvailles rattachent de façon mystique le poète au monde.

Le poète s'attache à fixer ce qui est léger, passager, dans l'expérience quotidienne. Cette expérience lui fait mépriser la noblesse du vocabulaire. Le langage du poète, libéré de toutes les règles bien strictes, s'identifie à sa nation elle-même : l'Amérique, ouverte, libre, accueillante et assimilante, terre de synthèse de races, de langues, etc... Aussi, quand l'anglais américain - malgré la richesse de ses multiples variantes dialectales, et le langage sans auteur des lieux communs - lui paraît trop pauvre pour traduire le trop-plein de son inspiration poétique, Whitman fait appel aux langues étrangères : l'espagnol ou le français. D'un bout à l'autre, le livre est foisonnant de mots français : "exalté", "accouchez", "Salut au Monde !" "Enfants d'Adam", "pell-mell"... Les trouvailles sont quelques fois époustouflantes; Whitman annonce : "je rendez-vous avec mes poèmes"... Le poète se distingue en effet par sa foi en l'instinct créateur, l'enthousiasme et la spontanéité. Il est question d'exprimer sa joie de dire et de vivre.

Puis, devenu instituteur itinérant, il fonde son propre hebdomadaire en 1838 The Long Islander, qu'il distribue lui-même et dont il est vraisemblable-

ment le seul rédacteur. Il entre en politique en 1840 et, d'instinct, se range aux cotés des démocrates. Son instabilité est extrême en ces années 1840-1841. Mais il reprend son métier de typographe, en même temps qu'il donne des nouvelles à The Democratic Review et collabore à l'Aurora et au Startler. En 1842, il écrit un roman, Franklin Evans : il s'agit d'une oeuvre didactique contre l'alcoolisme, sans succès. Whitman se fait aussi le chantre de l'égalité des droits entre hommes et femmes. A cet égard, il est de ceux qui ont le plus contribué, en son temps, en Amérique, à la campagne féministe ; c'est en effet, sous ses multiples facettes, le thème de l'égalité qu'il évoque tout au long de son oeuvre.

Tout comme Whitman s'est rangé du côté des démocrates, chez Senghor:

l'année 1936 est celle du raz de marée du Front populaire : le jour où, pour la première fois de sa vie, le Joalien dépose un bulletin dans l'urne, il donne, bien que membre de la SFIO, sa voix au parti communiste<sup>1</sup>.

Aussi,

grand lecteur de Karl Marx, il fait de celui-ci son premier maître à penser. En lui, il salue le fondateur d'une sociologie, c'est-à-dire d'un humanisme rénové et adapté aux exigences du siècle. Lorsque l'auteur du Capital dénonce l'exploitation de l'homme par l'homme et l'"aliéna-

---

<sup>1</sup> Armand Guibert, L.S. Senghor. Paris : Présence africaine, 1962, p. 25.

tion" qui en résulte, le Noir colonisé est enclin à lire dans la promesse d'une société sans classes l'annonce d'un âge d'or où les différences raciales seront abolies<sup>2</sup>.

Sous cet angle, l'adhésion instinctive de Whitman au Parti Démocrate de son pays, plutôt proche des minorités et des déshérités, et le penchant de Senghor pour le parti communiste proche des prolétaires, représente un carrefour où converge le caractère profondément humaniste de leur poésie.

De 1843 à 1848, il est rédacteur de plusieurs journaux de New York. C'est alors qu'il obtient son premier poste important : pendant deux ans (1846-1848) il est rédacteur en chef du **Brooklyn Eagle**,<sup>3</sup> quotidien démocrate. Avec beaucoup d'ardeur, Whitman se jette dans la campagne anti-esclavagiste. Et au moment où le parti démocrate se scinde en deux tendances (l'une prône l'abolition immédiate de l'esclavage, l'autre préfère que l'abolition n'ait lieu qu'après une solution nationale à l'ensemble du "problème noir"), le poète refuse les compromis et se montre un adversaire résolu de toute extension de l'esclavage. Ce différend politique lui fait quitter l'**Eagle**.

Il prend alors la direction du **Crescent** de la Nouvelle-Orléans pendant trois mois en 1848, puis retourne à Brooklyn travailler au **Freeman**. Ainsi, pendant plus de dix ans, Whitman se partage entre l'enseignement, le

---

<sup>2</sup> Armand Guibert, op. cit., p. 23.

<sup>3</sup> Lire à ce sujet : Thomas L. Brasher, **Whitman as Editor of the "Brooklyn Daily Eagle"**. Detroit : Wayne State University Press, 1970.

journalisme et le militantisme en faveur du Parti Démocrate, où il prend des positions politiques avancées, dénonce le vieux système européen ...puis du tout nouveau "Free Soil Party". Aussi, comme le rappelle Francis Murphy<sup>4</sup>,

[Whitman] needed neither Harvard nor Yale College ; instead, the city became his university. As a newspaperman he got to know its preachers and politicians, its artists and writers, its libraries, theaters, men and women - carpenters and craftsmen like himself, firemen and cabdrivers, mechanics, sailors, and ferrymen.

En fait, pour Murphy, la cité, avec ses gens de condition modeste (charpentiers comme le père du poète, artisans, pompiers et chauffeurs de taxi, mécaniciens, marins....) représentait l'université de Whitman. Car les cités occidentales, caractérisées par le travail machinal et la sédentarité urbaine, l'enfermement individuel et l'âpreté des rapports humains (où les gens se connaissent souvent seulement qu'en tant que créanciers et débiteurs, vendeurs et clients, employeurs et employés, et surtout en concurrents, rivaux...) ne seraient plus vivables sans des rapports spontanés, un contact modeste et direct avec ces gens, le petit commerce de proximité (l'exemple du laitier dans la civilisation britannique...), qui contribue quelque peu à établir une convivialité de voisinage. Ainsi, dans sa mission d'observation du quotidien, le poète n'a jamais déserté le pavé de la cité.

---

<sup>4</sup> Francis Murphy, "Whitman's Wanderings." *Humanities*, Philadelphia : U of Pa. P, March/April 1992, Vol. 13 / n° 2.

Il est, nous dit Walter Benjamin, comme le "flâneur" de Baudelaire, faisant de la rue son lieu de prédilection, sa demeure. Les signes et les panneaux dans la rue lui procurent la même joie et la même satisfaction que le bourgeois contemplant son tableau à l'huile dans son salon, selon la comparaison de Benjamin. Les murs, ajoute-t-il, représentent le pupitre sur lequel il repose son carnet de notes ; les kiosques à journaux lui tiennent lieu de bibliothèque. Et ce sont des terrasses des cafés qu'il contemple son lieu de prédilection, les façades des immeubles, en même temps qu'il vérifie ses visions des individus et des choses, après sa flânerie<sup>5</sup>.

De plus, le voyage jusqu'à la Louisiane et dans l'Ouest lui permet de découvrir son pays ; cet ancrage géographique montre l'ouverture et la réceptivité du poète. Whitman nous entraîne dans une sorte de voyage, un thème tout aussi cher à Baudelaire. Il nous permet d'y participer à mesure qu'il se déroule. Cette façon de procéder est aussi révélatrice des liens entre le voyage ("journey") et l'écriture (sous forme de "journal" ou "travel writing"), deux thèmes étymologiquement proches. Le poète tient un journal à mesure qu'il se déplace. Il n'y a pas de correspondance ou parallèle chronologique entre les mouvements du poète et ceux du texte poétique. Mais sa volonté de déplacement est constante et infaillible, et le poète nous parle de ses "sorties", vers la Louisiane, le Centre et l'Ouest de son pays qu'au demeurant il n'a jamais quitté. Le temps et l'espace semblent perdre de leur sens, à mesure que Whitman avance vers un horizon sans fin, pour échapper, comme Baudelaire, à l'ennui que peut aussi donner l'impression

---

<sup>5</sup> Lire à ce sujet : Walter Benjamin, Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, N.Y. : Verso, 1989.

d'achèvement, de plénitude. Le "travel-writing" est l'archétype de la littérature non engagée. D'une manière générale, l'écrivain n'y défend pas ses opinions avec véhémence; plutôt, le plaisir à composer son "journal", en une sorte de "composition ambulatoire", est le même que celui qu'il prend à effectuer son "journey".

Les années cinquante voient apparaître un nouveau Whitman, qui renonce au journalisme et à la vie politique, se retire chez ses parents et commence à composer ses premiers poèmes, tout en fréquentant assidûment l'opéra. En juillet 1855, au moment où paraît la première édition de **Leaves of Grass**, Whitman découvre une pseudo-science, en vogue aux Etats-Unis : la phrénologie, initiée des théories du médecin allemand Franz Joseph Gall. Des phrénologues "professionnels" lui révèlent que les aspérités de sa boîte crânienne sont favorables à l'entreprise poétique, et lui font prendre conscience de l'interdépendance du corps et de l'esprit. Et, en fréquentant le "Phrenological Cabinet" de Orson S. Fowler, nous apprend Arthur Wrobel, "[Whitman] there learned that outward bodily health and a well-developed physique are the signatures of a correspondingly robust soul."<sup>6</sup> C'est à cette découverte que Whitman doit, en partie, l'importance accordée au corps dans l'ensemble de son oeuvre poétique.

Puis, vient la guerre de Sécession. Quand son frère est blessé en 1862, Whitman prend la direction du Sud pour le soigner en Virginie. Le reste de la guerre, il demeure à Washington où il s'occupe des blessés des

---

<sup>6</sup> Arthur Wrobel, "Whitman and the Phrenologists : the Divine Body and the Sensuous Soul", **PMLA** 79, 1974.

deux camps. Cette expérience de la proximité de la mort lui permet de vivre la dialectique de la volonté et de la souffrance : le désir de souffrir pour mûrir, pour prendre conscience de la difficulté de l'existence, mais aussi la volonté d'apaiser la souffrance humaine. Cette expérience doit développer le courage et la volonté du poète qui choisit d'être engagé volontaire dans la guerre en même temps qu'elle le libère de certains obstacles à la vie : l'égotisme, la peur, la haine... C'est en volontaire qu'il témoigne ainsi, satisfait et réconforté de la main aimable et du baiser des soldats blessés :

.....

Returning, resuming, I thread my way through the hospitals,  
 The hurt and wounded I pacify with soothing hand,  
 I sit by the restless all the dark night, some are so young,  
 Some suffer so much, I recall the experience sweet and sad,  
 (Many a soldier's loving arms about this neck have cross'd and rested,  
 Many a soldier's kiss dwells on these bearded lips.)<sup>7</sup>

A son tour, Senghor a dénoncé le déchaînement de la haine et l'extermination de l'homme par l'homme qui caractérisent les champs de bataille, en particulier dans Hosties noires, un "recueil de circonstance" qui regroupe les poèmes inspirés par une période sanglante - celle qui couvre les années 1935-1945 et marquée par l'invasion italienne de l'Ethiopie, la guerre

---

<sup>7</sup> Whitman, op.cit. p. 445.

civile d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale. Le poète s'indigne et proteste :

Je dis non, ce ne sont plus les Kapos, le garrot le tonneau le chien et  
la chaux vive,  
Le piment pilé et le lard fondu, le sac le hamac le micmac, et les fesses  
au vent au feu, ce ne sont plus le nerf de boeuf la poudre au cul  
La castration l'amputation la crucifixion - l'on vous dépèce délicate-  
ment, vous brûle savamment à petit feu le coeur.  
C'est la guerre postcoloniale pourrie de bubons, la pitié abolie le code  
d'honneur  
La guerre où les Sur-Grands vous napalment par parents interposés.  
Dans l'enfer du pétrole, ce sont deux millions et demi de cadavres  
humides  
Et pas une flamme apaisante où les consumer tous<sup>8</sup>.

Une dénonciation qui laisse transparaître l'humanisme senghorien comme réponse à l'auto-destruction qui caractérise la société occidentale postmoderne.

Certes, Senghor dit : "C'est le recueil **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 s'approfondir"<sup>9</sup>. Mais ce qu'il présente comme une faiblesse apparaît comme un témoignage

---

<sup>8</sup> Senghor, "Elégie pour Martin Luther King", **Elégies majeures**, p. 299.

<sup>9</sup> Dans une lettre adressée à Renée Tillot en 1967.

important car, en dénonçant à travers ce recueil la haine de l'homme pour l'homme dans les années de guerre 1935-1945, il dévoile la vision prophétique de Senghor, au moment où aujourd'hui la haine ne s'est jamais autant exprimée depuis la Seconde Guerre mondiale, avec la résurgence quasi universelle des particularismes ethniques et culturels. Ainsi, alors que ce recueil fut composé dans les années quarante, sa force actualisante est imposante.

En 1879, Whitman entreprend un long voyage dans l'Ouest, jusqu'en Utah et au Nevada. L'expérience de la Guerre lui permet aussi de retrouver l'intensité de son inspiration poétique et l'amène à dénoncer une Amérique "canker'd, crude, superstitious and rotten" - a nation that had failed all but the rich " (une Amérique "gangrenée, grossière, superstitieuse et pourrie - une nation qui n'avait réussi qu'aux riches"). Il est en effet indigné par l'immoralité qui caractérise l'Amérique "post-bellum" faite de corruption dans les affaires et la politique, une période d'opulence et d'abondance durant laquelle les écrivains auront surtout fait l'éloge de leur pays. Cette génération contraste avec celle à venir des années vingt et de la Grande Dépression, où les réalistes et naturalistes feront une censure de leur pays, la critique de l'Amérique par ses écrivains. The "Gilded Age", selon les termes de Mark Twain, voit en fait hommes d'affaires et politiciens conclure des transactions scélérates dans les états de l'Est en plein essor. Whitman meurt en 1892 dans sa petite maison (en bois, acquise seulement à l'âge de soixante cinq ans) de Mickle Street, dans la pauvre ville de Camden, dans le New Jersey.

L'entreprise poétique est tardive et est le fruit d'une lente maturation de ces diverses influences intellectuelles et expériences personnelles du poète. Celles-ci forgent la personnalité de l'homme et le confortent dans sa certitude : on ne saurait faire passer quoi que ce soit avant l'Homme. Aussi, Whitman nous recommande-t-il dès la préface du recueil de 1855 ce qui constitue son credo :

This is what you shall do : love the earth and sun and the animals, despise riches, gives alms to every one that asks, stand up for the stupid and crazy, devote your income and labor to others, hate tyrants, argue not concerning God, have patience and indulgence toward the people, take off your hat to nothing known or unknown or to any man or number of men, go freely with powerful uneducated persons and with the young and with the mothers of families, read these leaves in the open air every season of every year of your life, reexamine all you have been told at school or church or in any book, dismiss whatever insults your own soul, and your very flesh shall be a great poem and have the richest fluency not only in its words but in the silent lines of its lips and face and between the lashes or your eyes and in every motion and joint of your body<sup>10</sup>.

Le poète souligne la vanité des contingences matérielles et dénonce la valeur absolue de l'argent ; il nous enseigne que l'homme ne peut trouver son épanouissement dans l'accumulation de richesses. Aussi, en prêchant

---

<sup>10</sup> Whitman, op. cit., p.11

la solidarité et la déférence envers le prochain, en rejetant la tyrannie et l'outrage, Whitman entend défendre les valeurs universelles de vie : la liberté, l'idéal de démocratie égalitaire, l'humanisme, la tolérance, la fraternité humaine... autant de principes qui ont besoin de retrouver une vitalité nouvelle, dans la condition de postmodernité, celle du capitalisme global triomphant et de la démocratie radicale; ce qui confère ainsi à la pensée du poète aujourd'hui une pertinence et une prophétie imposantes.

Il demeure tout de même que l'universalisme de Whitman est irrespectueux des identités ethno-raciales des minorités non-Blanches (Noire, Hispanique, Indienne...) présentes sur le sol américain. Le poète récuse l'héritage multiculturel de l'Amérique, nation d'immigrants infinie et ouverte sur le monde, et cherche à inclure et assimiler dans son identité et sa personnalité - par ailleurs celles de l'opresseur Blanc - toutes les images de la réalité matérielle de l'Amérique, mais en même temps le monde dans son ensemble. C'est en effet le monde entier qu'il déploie en d'interminables catalogues et inventaires que le poète cherche à englober. L'attitude de Whitman qui frise l'impérialisme repose la question de l'engagement du poète pour les idéaux et principes de liberté et d'égalité, et la bonne foi de l'individu quant à sa sympathie pour les prolétaires et les opprimés. Mais c'est aussi en cela que le poète patriote, voire nationaliste, est représentatif de l'Amérique, conquérante, impérialiste, et assimilatrice, mais en même temps incarnant les libertés individuelles et la démocratie. Contrairement au poète américain, Senghor prône quant à lui la "Civilisation de l'Universel" pour vaticiner l'espoir d'une société plurielle, de tolérance et d'humanisme, où s'exprimeraient et s'épanouiraient dans l'enrichissement mutuel les différences

raciales, ethniques, culturelles, universelles. En cela, l'attitude du poète négro-africain, au-delà d'une simple fraternité de race, nous semble plus logique et raisonnable. Senghor est un homme de synthèse, profondément enraciné dans la réalité et le surnaturel africains, mais aussi pétri des valeurs de la civilisation occidentale. Il intègre en lui-même les valeurs et principes universels de tolérance, d'acceptation de l'Autre, d'ouverture à la différence, de rejet des extrémismes... La culture de Senghor est métissée en tant qu'elle est mâtinée de la pensée occidentale, des influences des poètes français classiques, des grecs et latins, toutes choses qui se confondent harmonieusement en lui avec les enseignements traditionnels reçus en terre africaine et les valeurs de la négritude.

L'oeuvre de Senghor repose en grande partie sur un lyrisme individuel où s'expriment tour à tour la solitude de l'exilé en Europe, le regret du pays natal, les "angoisses existentielles" mais aussi les "transcendances" du poète. Sa poésie part d'une expérience personnelle qui commence elle-même avec l'évocation du Royaume d'Enfance. Celui-ci est marqué par le raffinement et la richesse prodigieuse, celle d'un héritage culturel précieusement reçu dans la "villa - au sens romain du mot " nous précise le poète académicien -, de son père en pays sérère. Senghor s'y retrouve inconsciemment heureux et insoucieux, vivant en parfaite harmonie avec le Cosmos, mais dangereusement protégé de la vie. Le jeune Senghor passe une enfance idyllique, dans un milieu de commerçants aisés, catholiques. L'univers vertueux et euphorique de ce Royaume représente un espace que le poète n'aurait peut-être jamais dû quitter. Et, certains privilèges de naissance rendant l'individu généralement conformiste, replié et engoncé, il serait

intéressant de s'interroger à juste titre : si tel était le cas, Senghor aurait-il pu prôner la "Civilisation de l'Universel" ?

Mais l'initiation aux rites de la société sérère (l'entrée dans le bois sacré, l'angoisse éprouvée par le néophyte dans ce milieu hostile peuplé d'esprits, la confrontation avec la cruauté et les tribulations du milieu dans lequel il se trouve ainsi immergé, les brimades des aînés et surveillants, les ascèses ésotériques imposées à l'adolescent...) lui fait prendre conscience de ses faiblesses, en développant ses facultés perceptives pour saisir le mystère des choses :

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<sup>11</sup>.

L'initiation montre aussi que l'enfant est celui à qui il faut faire comprendre le monde, et non celui qui l'incarne, "l'enfant roi", l'enfant unique. Il a toujours un "frère", pas nécessairement des mêmes parents, ni du même sang, mais toutefois un égal, pour le chaperonner, un complice de jeux, un partenaire, quelqu'un qui représente aussi l'Autre, un camarade pour l'initiation et la vie.

---

<sup>11</sup> Senghor, "Elégie des circoncis", Nocturnes, p. 202.

En Afrique d'une manière générale, la fécondité est très valorisée et même considérée comme une exigence pour la femme, et la naissance multiple est souvent perçue comme une bénédiction. Chez les Yorubas par exemple, un peuple du sud-ouest du Nigéria qui compte un grand nombre de naissances gémellaires, on prête aux jumeaux un don et une mission salutaires - entre autres comme intercesseurs auprès des dieux -, si bien que lorsqu'un jumeau meurt, l'enfant unique est associé à une statuette appelée "ibeji", littéralement "deux sont nés". Celle-ci symbolise et remplace alors le défunt enfant ou pair, et est également pris en charge comme un vrai enfant: lavé, porté sur le dos, couché sur le lit... Le jumeau se trouve ainsi placé, dès la naissance, dans une situation qui le préserve de la solitude de l'enfant unique, qui n'est pas à proprement parler l'apanage de la civilisation négro-africaine, où l'égo est beaucoup moins importante que dans les autres civilisations.

L'itinéraire initiatique que suit le jeune Senghor représente un micro-cosme du monde, de la vie et ses vicissitudes. Et parce qu'elle relève de la tradition ancestrale séculaire, l'initiation représente un lien entre l'expérience et le sacré. Elle montre que dans certaines civilisations, les hommes peuvent dépasser les limites de la condition humaine, en accédant à des états extatiques, au moyen d'ascèse. C'est une irremplaçable expérience vécue, un rite que le jeune homme suit pour arriver au bout, purifié par l'épreuve. L'homme Africain est ainsi amené à récuser l'auto-destruction (par le suicide, mais aussi l'euthanasie par exemple, très présents dans la civilisation occidentale) à laquelle peuvent aboutir le refus de ces vicissitudes et la tentation du désespoir. De plus, en y frôlant la mort, l'homme prend une plus claire

conscience de l'insoutenable fragilité de la vie et, ainsi, de la nécessité de libérer son quant-à-soi : la mort étant l'instant ultime où l'Autre et le monde alentour interviennent - et entièrement - dans la vie de l'individu.

L'initiation renforce ainsi son expérience de la souffrance physique et morale. Celle-ci est d'autant plus importante que c'est à travers la souffrance que l'homme se réalise pleinement, en essayant d'atteindre à une maîtrise de soi. C'est aussi à travers elle que l'homme arrive à une quête de soi-même, de la vérité de ce monde et ses limites. En plus de sa valeur purificatrice, l'initiation forge également la personnalité du jeune homme en lui donnant un sens de la solidarité dans la souffrance, la nécessité de trouver une dimension humaine à une situation douloureuse, inhumaine, car le durcissement est toujours accompagné par l'hypocrisie; en d'autres termes, toute rigueur excessive cache une hypocrisie excessive. Ainsi, "l'initiation permet à l'être humain de prendre conscience de son humanité".<sup>12</sup> Son détachement à l'égard du dogmatisme dépend en partie du parcours sociologique qu'il a pris, de son itinéraire initiatique, et des valeurs que celui-ci vise à lui inculquer. Mais par-delà l'initiation, il importe de s'interroger pour savoir comment cependant résoudre les contradictions entre certaines pratiques culturelles encore vivaces, spécifiques à un groupe (les mutilations sexuelles chez les femmes par exemple, et le traumatisme qui en découle très souvent) d'une part et les droits fondamentaux de la personne humaine d'autre part.

---

<sup>12</sup> Dominique Zahan, Religion, Spiritualité et Pensée africaines, Paris : Payot, 1970, p. 89.

Senghor est aussi quasiment mutilé par le refus de l'ouverture et du dialogue de l'Occident inhospitalier. L'épreuve de la séparation est vécue comme une déchirure initiatique. Et sa quête de la nature pour l'atténuer est vaine. D'ailleurs celle-ci semble se soustraire à son regard, par la brume et la neige ("la mort blanche") ou par le "brouillard sale de la ville". Le poète a "peur de la foule de mes semblables au visage de pierre"<sup>13</sup> et l'hiver (et sa froideur et sa solitude) est ressenti en toute saison :

Le Printemps charriait des glaçons sur tous mes torrents débandés...  
Voilà cependant qu'au coeur de Juillet, je suis plus aveugle qu'Hiver  
au pôle<sup>14</sup>.

En Europe, Senghor se heurte ainsi à l'hostilité du monde alentour. C'est alors que commence l'apprentissage de la différence pour le Nègre exilé. L'acte d'accusation est lancé contre "l'Europe qui enterre le levain des nations et l'espoir des races nouvelles"<sup>15</sup>. Mais le poète parvient à transcender son désarroi, en se remémorant un passé révolu, auquel le subjonctif de souhait ajoute une charge émotionnelle :

Toi seigneur du Cosmos, fais que je repose sous Joal-l'Ombreuse  
Que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Senghor, "In Mémoriam", **Chants d'ombre**, p. 9.

<sup>14</sup> Senghor, "Ndessé ou "Blues"", **Chants d'ombre**, p. 24-25.

<sup>15</sup> Senghor, "Luxembourg 1939", **Hosties noires**, p. 66.

<sup>16</sup> Senghor, "Elégie de minuit", **Nocturnes**, p. 200.

L'amour et la nature constituent alors les "valeurs-refuges" du poète, présentes dans chacun des recueils. Senghor se réfugie en effet, particulièrement à travers **Chants d'ombre**, dans une thématique essentiellement lyrique, intime, amoureuse et souvent érotique :

Je les réciterais, ces mains qui bandent le regard de mon coeur  
 C'est bien la lenteur de tes mains et la douleur galbée de ta caresse qui  
 ne bouge.  
 Égyptienne ! Comment ne serait-elle pas mon guide, ton haleine longue<sup>17</sup>.

Mais la volonté d'ouverture de Senghor est constante; elle est exprimée dès le matin : le premier réflexe du poète est d'ouvrir la fenêtre. L'angoisse existentielle, plutôt métaphysique que morale, renvoie à celle de Mallarmé, véhiculée de la même manière, à travers le thème symbolique de la fenêtre fermée. En l'ouvrant, il contemple le jour naissant, jouissant du grand moment de paix où le monde est encore assoupi. Son regard se fixe sur l'horizon qui s'éclaire, et il s'enivre du large : "J'ouvre le ciel de ma fenêtre sur la mer"<sup>18</sup>, dit-il ; un verset qui renvoie encore à Baudelaire affirmant dans sa hantise : "Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres"<sup>19</sup>. Une image qui traduit l'Infini, la limite de l'expansion du poète et l'absence

---

<sup>17</sup> Senghor, "Par-delà Eros", **Chants d'ombre**, p. 44.

<sup>18</sup> Senghor, "Trompettes des grues couronnées", **Lettres d'hivernage**, p. 246.

<sup>19</sup> Baudelaire, "Le Gouffre", op. cit., p. 201.

de limite du Grand, une totalité étant par essence l'illimité : l'infini du ciel et de la mer.

D'une manière générale, une image dans un poème ou un récit dépasse toujours ce qu'elle représente dans ce contexte précis. "Poetry", de l'avis de Robert Frost,

provides the one permissible way of saying one thing and meaning another... We like to talk in parables and in hints and in indirections - whether from diffidence or some other instinct<sup>20</sup>.

Le sens de l'image se détermine à la profondeur de la pensée ou du sentiment de l'auteur. Ainsi en est-il par exemple de l'ours dans la fiction de Faulkner, symbole de l'espèce sauvage dans l'Amérique primitive, de la terre abordée et foulée telle "a fat-girl" dans la poésie de Stevens, ou encore de l'étoile dans les poèmes de Frost, révélatrice de l'intérêt du poète pour l'astronomie. Frost contemple les étoiles avec l'émerveillement du poète, mais aussi avec la curiosité du scientifique.

L'image peut être récurrente, avec des variations, des touches que l'auteur ajoute à la peinture qu'il nous fait de l'objet qui l'inspire et l'obsède. Celle du navire voguant sur les flots revient ainsi constamment dans la poésie de Whitman; l'aspiration du poète est :

---

<sup>20</sup> H. Coxe and E. C. Latham, Ed. "Education by Poetry", in Robert Frost, Selected Prose. New York, 1956, p. 36-37.

To leave you O you solid motionless land, and entering a ship,  
 To sail and sail and sail !<sup>21</sup>

Comme Baudelaire et Senghor, Whitman cherche lui aussi à se griser de grand air.

Par ailleurs, Whitman considérait la mer en elle-même comme un grand et long poème, composé avec des vers libres, pareils aux vagues, en perpétuel mouvement, se soulevant et s'abaissant inlassablement, irrésistiblement, et, par moments, volumineuses, violentes, furieuses, houleuses. Cette image est chère à Whitman, et justifie la place de la mer dans le registre d'images et de tropes du poète. Il convient de noter que le vers libre a toujours été associé à l'image de la mer. L'histoire littéraire révèle en effet que la mer, symbole de l'ouverture, de l'infinité, de la liberté et de l'enchantement, et le bord de la mer comme baigné de lumière, l'espace de l'illumination, ont toujours préoccupé et inspiré les poètes du dix-neuvième siècle, ainsi que ceux du vingtième. Il s'agit d'une tradition qui remonte à Whitman, présente en particulier dans le poème "Out of the Cradle Endlessly Rocking", que l'on retrouve dans le poème de Lawrence du même titre, "The Sea", et qu'il est possible de retracer aussi dans le poème "A Grave" de Marianne Moore. Chez Whitman, l'image du flux et du reflux de la mer, mouvement inlassable et immuable, renvoie à l'expérience quotidienne de l'homme, pris dans des activités simples, répétitives, cycliques, et qui peuvent être par moments extraordinaires.

---

<sup>21</sup> Whitman, "A Song of Joys", op. cit., p. 330.

Les éléments naturels occupent également une place centrale dans l'oeuvre du poète négro-africain et dans la vie de l'homme Noir. Dès lors que le poète se reconnaît l'âme paysanne ("Je me sens paysan" s'écrit-il, ou encore "Je ressuscite mes vertus terriennes !" <sup>22</sup>), on ne peut s'étonner de son attachement à la nature, de l'emprise du milieu naturel sur l'homme Noir et ainsi de la récurrence de ce thème dans l'oeuvre de Senghor et du lyrisme de ses poèmes. Qu'il soit d'Afrique ou de la diaspora (les Noirs d'Amérique en particulier), le Nègre est en effet homme de la nature, avec laquelle il communique par ses sens très éveillés, ce qui le préserve du prosaïsme de la civilisation occidentale, car, prévient Senghor :

Le Nègre a les sens ouverts à tous les contacts, voire aux sollicitations les plus légères. Il sent avant que de voir, il réagit immédiatement au contact de l'objet, aux ondes qu'émet l'invisible<sup>23</sup>.

Cette primauté du sensible se manifeste dans la spiritualité de l'homme Noir, à travers l'identification à un groupe social, ethnique, sa civilisation essentiellement agraire, les cérémonies d'initiation avec leurs rituels : les dons de prémices, les offrandes propitiatoires ou expiatoires et autres sacrifices... en Afrique, les "negro spirituals" et le Blues émis dans les plantations en Amérique... Comment en effet faire abstraction du fait que "la religion (...) est la sève même de la civilisation négro-africaine<sup>24</sup>"?

---

<sup>22</sup> Senghor, "Retour de l'enfant prodigue", Chants d'ombre, p. 51.

<sup>23</sup> Senghor, Liberté III, p. 92.

<sup>24</sup> Senghor, Liberté II, p. 106.

Comme Whitman, Senghor a un esprit très éclectique. Il aime à lire dans le texte les auteurs latins et grecs, en particulier Virgile, Pindare et Platon. Professeur agrégé de grammaire française, il enseigne dès 1935 dans des lycées français. Il fait également partie de divers groupes, les uns littéraires comme celui des samedis chez Robert Desnos, d'autres politiques puisqu'il devient militant SFIO à la suite des événements de 1936 et participe à l'expérience de culture populaire des "Collèges du Travail", en enseignant le soir, plusieurs fois par semaine, le français et la littérature aux ouvriers. Il s'inscrit également au groupe Esprit. Mobilisé comme soldat de deuxième classe au troisième régiment d'infanterie coloniale en 1939, il est fait prisonnier et ne sera libéré pour raisons de santé qu'en 1942.

Prisonnier de guerre parmi tant d'autres (de 1940 à 1942 au Front-Stalag 230), la douleur et l'avalissement de la personne humaine le marquent. Cette expérience de la captivité qui le retire de la vie ambiante constitue une manière épouvantable de connaître ses limites, en ce que l'hermétisme et les ténèbres du cadre dans lequel il se trouve enfermé attentent à l'intégrité de l'être humain et réduisent le champ de vision du poète, soucieux de liberté et d'expansion. Elle éteint en même temps son sens de l'homme, et le rend encore plus avide de présence au monde et de participation. C'est en effet en ce moment qu'il compose ses poèmes de guerre pour dire la nostalgie de son pays dont il chante la douceur de vivre, en même temps qu'il exprime sa grande commisération pour ses frères d'armes, les tirailleurs sénégalais.

Cette expérience ainsi que les "angoisses existentielles" nées du refus de "co-naissance" de l'Occident et de l'expérience de la prison permettent

au poète de faire face à lui-même et se mettre en perspective. L'homme réussit la transcendance de ses tribulations et est réconcilié avec la vie. En fait, Senghor est arrivé à se découvrir en se frottant à l'européen, malgré son refus. Il se trouve ainsi mûri par ce refus, image qui est la fidèle représentation de sa dualité culturelle qu'il vit totalement.

Toute l'oeuvre de Senghor est bien celle d'un "métis culturel", enraciné dans la terre africaine et bien nourri de la pensée occidentale à travers laquelle il s'exprime avec délices et magie. Ce qui n'est pas le cas de Whitman, quoiqu'issu d'une nation multiethnique et multiraciale. Mais le métissage biologique et culturel si cher à Senghor est parfaitement rendu à travers l'image d'un mariage entre un vrai "westerner" et une indienne, une vraie orientale. Whitman nous le rapporte dans "Song of Myself" :

I saw the marriage of the trapper in the open air in the far west, the  
bride was a red girl,

Her father and his friends sat near cross-legged and dumbly smoking,  
they had moccassins to their feet and large thick blankets hanging  
from their shoulders,

On a bank lounged the trapper, he was drest mostly in skins, his  
luxuriant beard and curls protected his neck, he held his bride by the  
hand,

She had long eyelashes, her head was bare, her coarse straight locks  
descended upon her voluptuous limbs and reached to her feet.

Le métissage culturel de Senghor est perceptible aussi à travers ses diverses influences culturelles et, en particulier, religieuses. L'homme est profondément religieux - il s'était cru une vocation sacerdotale à un moment donné -, mais dégagé de tout esprit sectaire ou extrémiste :

Les liens avec les ancêtres sont bien établis, en ce que, de l'avis du poète, ils sont "les plus vieilles expressions humaines de Dieu"<sup>25</sup>. Et leur présence est constamment affirmée par l'invocation du poète, dans sa quête de spiritualité. Instants de communion intense, où le poète implore leur protection, dans "In memoriam" :

Ô Morts, qui avez toujours refusé de mourir, qui avez su résister à la  
Mort

Jusqu'en Sine jusqu'en Seine, et dans mes veines fragiles, mon sang  
irréductible

Protégez mes rêves...<sup>26</sup>,

mais aussi et surtout en face des situations dans lesquelles l'homme engage sa liberté et son action : l'initiation, l'exil, la guerre et la captivité, le militantisme et la prise du pouvoir politique...

D'une manière générale, une relecture de Chants d'ombre permet de voir que l'ensemble du premier recueil du poète est construit sur le style de l'appel, de la sollicitation, de la prière aux Ancêtres. Le poète reprend

---

<sup>25</sup> Léopold Sédar Senghor, "Le dialogue des cultures", in Le Figaro, 3-4 Sept. 1977.

<sup>26</sup> Senghor, "In memoriam", Chants d'ombre, p. 9-10.

l'emploi du subjonctif de souhait (un procédé stylistique récurrent dans son oeuvre), en particulier dans "Nuit de Sine" :

Que je respire l'odeur de nos Morts, que je recueille et redise leur voix vivante, ...<sup>27</sup>

La prière est tout aussi emphatique dans "Le message" :

Et veillaient les Esprits sur la vie de mes narines<sup>28</sup>

et dans "Prière aux masques" :

Vous distillez cet air d'éternité où je respire l'air de mes Pères<sup>29</sup>.

En évoquant en lettres majuscules les Morts (qui ne sont pas morts), les Esprits de ses Pères, de ses Ancêtres, et en les implorant, le poète les invoque; il les somme, en même temps qu'il reconnaît l'impuissance de l'individu, dans l'ontologie négro-africaine, à construire sa vie sans faire appel à des forces extérieures, irrationnelles, occultes, à la force de l'invisible qui est partie intégrante de l'univers négro-africain, un univers où le visible et l'invisible se nourrissent. Aussi, avant de prendre des engagements, il convient, pour l'individu, de rechercher l'accord des Esprits des Ancêtres,

---

<sup>27</sup> Senghor, "Nuit de Sine", Chants d'ombre, p. 15.

<sup>28</sup> Senghor, "Le message", Chants d'ombre, p. 19.

<sup>29</sup> Senghor, "Prière aux masques", Chants d'ombre, p. 23.

auditeurs du monde des vivants, avec l'action qu'il veut entreprendre. Cette évocation fait ainsi ressortir l'importance des religions traditionnelles africaines comme sources de valeurs de civilisation : la déférence envers les Ancêtres et, par-delà eux, envers les personnes âgées et les sages, la sauvegarde d'une hiérarchie sociale sans heurts, et le respect des traditions qui, dans la spiritualité négro-africaine, peut amener la prospérité : par exemple le culte des ancêtres, la faveur des forces de la nature qui font, entre autres, mûrir les récoltes ; les offrandes pour apaiser les dieux et déesses...

Les autres prières s'adressent à Dieu, au Créateur lui-même. Elles sont aussi intenses que les prières aux Ancêtres, et cherchent appui sur le chemin de la vie. Le poète les fait dans tous ses recueils. A titre indicatif, le Seigneur est invoqué au moins à quatre reprises dans "Neige sur Paris". L'insistance est la même dans "D'autres chants" :

Seigneur laetare dans mon coeur, comme un dimanche d'Europe au réveil.

Je suis plein de ténèbres mon Dieu...

.....

L'Ave Maria dans le soir,...

Couleur de l'Ave Maria...

.....

L'Ave Maria de Joal...<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Senghor, "D'autres chants", Ethiopiennes, p. 153.

Par ailleurs, l'énumération a toujours joué un rôle important dans l'invocation religieuse: le nom du Créateur est scandé et répété, comme une façon de le louer, de lui rendre grâce. Senghor continue ainsi la prière dans ses "Chants pour Signare" : Seigneur... Mon Dieu ! Mon Dieu ! ...<sup>31</sup>

En effet, c'est dans sa foi chrétienne qu'il va se ressourcer, dans les moments difficiles. L'Africain fait même le parallèle entre les souffrances du Christ et celles de son continent :

L'Afrique depuis siècles, comme le Christ, crucifiée par la Traite des Nègres et la colonisation, mais l'Afrique rédimée et, par ses souffrances, rachetant le monde, ressuscitant pour apporter sa contribution à la germination d'une civilisation panhumaine.

C'est dans la foi chrétienne que l'Afrique trouve donc un baume lénifiant contre le passé douloureux, et en même temps des raisons d'espérer pour le futur. Il convient de souligner aussi que l'évocation du Seigneur a été pour l'homme Noir en général, et celui de la diaspora en particulier, (renié de son identité et réduit à une formule de sous-homme) un moyen de rechercher le message authentique du Christianisme et de l'égalité implicite dans la notion "enfants de Dieu".

Ses réflexions qui jaillissent quelques fois de la Bible attestent aussi du catholicisme du poète. Celui-ci constitue, avec sa spiritualité traditionnelle africaine qui s'accorde bien avec la mystique chrétienne, mais aussi son

---

<sup>31</sup> Senghor, "Chants pour Signare", Nocturnes, p.189.

évolution en milieu fortement islamique, divers courants qui élèvent son sens de l'Homme et de la tolérance. L'universalisme est, du reste, consubstantiel aux grandes religions, monothéistes, révélées, qui se distinguent par leur diversité culturelle et raciale, et qui sont, par essence, antinationalistes. Et s'il est indissociable de l'impérialisme, la propagation des grandes religions à l'échelle de la planète a également été une forme d'impérialisme, à travers croisades, guerres saintes, évangélisation...

De plus, l'expérience du pouvoir politique ne l'a point grisé : Senghor est élu à la présidence de la République sénégalaise dès l'Indépendance, en 1960, et en assume les fonctions jusqu'en 1980, date à laquelle il décide de se retirer, dans un contexte africain où peu de potentats de notre temps résistent à la griserie du pouvoir. L'idée d'Hélène Cixous selon laquelle un poète ne sera jamais le chef d'un grand état... qu'un état n'acceptera jamais un poète à sa tête, et qu'un poète n'acceptera jamais d'être à la tête d'un état, en raison de "la guerre qui oppose l'état au citoyen du langage", ne trouve pas de sens ici<sup>32</sup>. La poésie transcende le politique; l'engagement politique naît de la démarche poétique et s'en inspire. Et l'on comprend à juste raison le choix de Senghor à ce sujet : Senghor nous confie qu'on lui a souvent posé la question: "S'il fallait choisir, que voudriez-vous sauver de votre triple vie d'homme politique, de professeur et de poète ?" et sa réponse est restée la même : "J'ai toujours répondu : Mes poèmes. C'est, là, l'essentiel."<sup>33</sup> Aucune sujétion ne parvient en effet à l'éloigner de la poésie.

---

<sup>32</sup> Hélène Cixous, "We Who Are Free, Are We Free ?" in **Freedom and Interpretation** (The Oxford Amnesty Lectures 1992) ed. Barbara Johnson. New York : Basic Books, 1993, p. 22.

<sup>33</sup> Senghor, **Dialogue sur la poésie francophone**, p. 353-354.

De plus, l'élection politique n'a pas pour autant interrompu sa production poétique. Ses nombreuses publications pendant sa présidence témoignent que la veine poétique de Senghor reste encore très féconde.

Cette expérience a aussi permis au poète de restituer à la culture ses lettres de noblesse en ce qu'elle libère l'homme, et, en ce qu'aussi, "l'indépendance de l'esprit, *l'indépendance culturelle*, est le préalable nécessaire aux autres indépendances : politique, économique et sociale"<sup>34</sup>. Elle permet aussi à l'homme de lettres de se rapprocher de son peuple, de ses préoccupations, de ses aspirations: en plus de la langue française qu'il maîtrise tout à fait, le politique (ou peut-être le politicien rusé) pratique toutes les langues locales de son pays ; une manière, et non des moindres, de servir de garant à l'unité nationale dans la diversité, fondée sur la parenté génétique des ethnies : une symbiose culturelle entre Malinkés et Sérères, et un cousinage entre ces derniers et les Peuls. Par ailleurs, dès 1950 déjà, dans son rapport de méthode lors du II<sup>e</sup> Congrès du Bloc démocratique sénégalais, Senghor s'insurgeait contre "les éléments de la bourgeoisie sénégalaise qui incarnent le népotisme"<sup>35</sup>. Le pouvoir politique a, par conséquent, permis au poète et à l'homme d'affirmer le caractère profondément humaniste de sa pensée.

Toutefois, il convient de préciser que malgré son penchant pour le parti communiste, Senghor se distingue par sa liberté d'esprit ; il ne se laissa jamais emporter par l'idéologie marxiste. Le poète fuit les appartenances

---

<sup>34</sup> Senghor, **liberté II**, p. 283-285.

<sup>35</sup> Senghor, **Liberté II**, p. 66.

comme un piège ; l'Africain oppose une résistance spirituelle aux idéologies. Par ailleurs, après l'indépendance des colonies françaises d'Afrique noire, de nombreux intellectuels du continent s'étaient voués au communisme, dans leur lutte contre le colonialisme. En Occident aussi, toute la fine fleur de l'intelligentsia européenne se réclamait du marxisme.

La pensée politique du poète semble plutôt être la résultante de diverses influences intellectuelles et idéologiques, et de l'éthique négro-africaine. C'est la grandeur du poète d'avoir surmonté ces contradictions, et d'avoir dégagé de ce flot d'idéologies un esprit indépendant et éclectique. Senghor nous traduit cette synthèse en ces termes :

(La révolution sociale) est l'ordre de l'homme intégral, celle où l'antériorité de la nature sera reconnue, c'est-à-dire la vie matérielle, mais où sera proclamé en même temps le primat de la vie spirituelle, qui, en Afrique noire, repose sur les valeurs culturelles<sup>36</sup>.

Il précise que "pour vivre, matériellement et spirituellement, l'Homme doit démêler cet ordre"<sup>37</sup>. Dès lors, quand les engagements inhérents à la politique et les exigences matérielles de la vie se révèlent conflictuels avec ses valeurs intrinsèques de civilisation, sa démarche s'infléchit. Cette attitude de principe s'explique par son enracinement profond dans la civilisation négro-africaine fondamentalement spiritualiste.

---

<sup>36</sup> Senghor, Liberté II, p. 67.

<sup>37</sup> Senghor, Liberté I, p. 341-342.

Léopold S. Senghor est un homme de conciliation et de synthèse. Dès l'âge de sept ans déjà, lorsqu'il fut confié aux Pères missionnaires, Senghor pouvait dire : "les esprits de l'animisme et le Dieu catholique, avec ses Anges et ses Saints, vivaient en bonne intelligence chez moi".<sup>38</sup> Le Christianisme, comme L'Islam, est monothéiste en son principe, mais l'animisme est inné au coeur de l'Africain : celui-ci rend un culte régulier aux forces de la Nature : à l'arbre qui abrite les Esprits des Ancêtres, comme à l'eau des fleuves et du ciel.

Ainsi, aux carrefours de la spiritualité traditionnelle africaine, du Christianisme et de l'Islam, mais aussi, des splendeurs de la civilisation du monde Noir (Négritude) et de la pensée occidentale, des valeurs intrinsèques de sa civilisation spiritualiste (la déférence, l'organisation sociale...) et des valeurs républicaines de laïcité et de tolérance, des conflits sociaux (le socialisme africain..) et politiques (la décolonisation et les luttes d'indépendance), de la poésie et de la politique, il incarne un humanisme optimiste fondé sur la foi en l'Homme et en Dieu. Cet humanisme, en animisme (l'une des influences religieuses de Senghor), est perceptible, par exemple, à travers la pratique du sacrifice de l'animal, victime innocente, immolée pour que survive un être humain ; tout comme, dans le Christianisme, Jésus Christ fut crucifié pour sauver l'humanité; et, en Islam, Isaac le fils d'Abraham fut épargné du sacrifice pour sauver l'Homme. Il pourrait nourrir le dialogue oecuménique.

---

<sup>38</sup> Senghor, Poésie de l'action, p. 39.

L'analyse des sources vives de l'inspiration des deux poètes a permis de constater les mouvements de deux vies ponctuées par des épreuves et tribulations, cependant suivies par le dépassement et l'enrichissement, et marquées par la volonté d'espérer et de marquer son appartenance et sa participation à la vie et au mouvement cosmiques.

## **2- Un discours catalogue énumératif :**

Dans leur tendance à se nommer et à nommer les êtres et les objets, Senghor et Whitman en viennent à brasser dans un mouvement large et un ordre dispersé, toutes les images de la réalité quotidienne mais aussi tous les espoirs que porte celle-ci. L'énumération et la juxtaposition sont des procédés stylistiques dominants dans les oeuvres des deux poètes en tant qu'ils leur permettent d'énoncer, de révéler, de faire émerger en déployant en éventail d'impressionnants catalogues de gens et d'occupations, de lieux, d'êtres et d'objets. Les choses sont nommées pour et comme elles sont ; c'est-à-dire sans être transfigurées par la métaphore.

Ce catalogage apparaît comme un moyen de s'enraciner en affirmant sa présence au monde (his "being-in-the-world") en même temps qu'il fait participer le poète et son lecteur-auditeur au mouvement de l'Autre et des choses. Il n'existe pas sous le simple aspect évocatoire, mais est hymne à la vie, "exigence d'une fidélité à la vie"<sup>1</sup>, consentement et coopération au mouvement cosmique. Les deux poètes sont ainsi chantres de l'esprit cosmique. Leur poésie est née de l'expérience personnelle. Le monde semble être un vaste spectacle qu'ils nous présentent.

Senghor affirme :

---

<sup>1</sup> Josiane Nespoulous-Neuville, Léopold S. Senghor, de la tradition à l'universalisme, Paris : Seuil, 1988, p. 127.

Puisqu'il me faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que presque tous les êtres et choses qu'ils évoquent sont de nos cantons. Il m'a donc suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser la cité de demain...

Il s'agit pour lui de recréer cet "univers enfantin" en évoquant les hommes, les êtres, les objets mais aussi les animaux qui le peuplaient et faisaient sa splendeur. Car, comme le précise si bien Stanley Kunitz, l'antériorité du langage du geste au langage oral fait que

certains gestes chargés de symboles nous lient au royaume animal, par exemple lorsque nous détournons les yeux et que le cou s'offre en même temps dans une attitude de soumission, ou lorsque nous trépigons de rage, ou inclinons la tête en signe d'accueil<sup>2</sup>.

Saint John-Perse parle ainsi de "l'obscur naissance du langage." A la source du langage se trouve une gesticulation porteuse de signes et de sens. Il s'agit aussi pour le poète, en évoquant "les choses, les éléments de [son] univers enfantin," de participer intimement à la réalité matérielle de la vie.

Dans cette évocation, la place du corps féminin - sa beauté sculpturale, l'émotion intense dont s'accompagne cette évocation - est imposante, par la qualité descriptive et suggestive de ses éléments (la bouche, les lèvres, les reins, les seins, les hanches, les cuisses...), en ce que celui-ci constitue chez

---

<sup>2</sup> Stanley Kunitz, "La sagesse du corps", Topic n° 175, p. 64.

le poète un langage de communion sensuelle et de complémentarité pour atteindre la plénitude de l'homme. Sur tous les tons, le poète aborde, exalte, célèbre la femme par sa beauté, sa grâce (la splendeur de ses lignes, la douceur de ses parfums...) qui, selon la formule de Stendhal, est promesse de bonheur, d'une exquise jouissance. Il décrit par exemple, "l'aube laiteuse de ta bouche", "tes lèvres soleil de l'éternel été", "la musique subtile de ses hanches", mais aussi "la jeune fille nubile au ventre de douceur *n'deïssane* ! à la croupe de colline à la poitrine de fruits de rônier", ou encore : "Je remonterai le ventre doux des dunes et les cuisses rutilantes du jour"... Aussi, Senghor en arrive-t-il à s'abandonner à la femme : "Ma tête sur ton sein chaud..."<sup>3</sup> (un verset qui renvoie à celui de Baudelaire, disant en des termes similaires : "Je respire l'odeur de ton sein chaleureux.") Et Senghor ajoute par la suite :

A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains  
de tes yeux<sup>4</sup>

En fait, comme le précise Kunitz,

pour une conversation entre les corps, il n'est nul besoin d'interprète. Ainsi que le raconte l'histoire de la tour de Babel, les peuples de la Terre sont séparés par leurs idiomes, mais la langue universelle du geste les unit en une commune compréhension<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Senghor, "Nuit de Sine", Chants d'ombre, p. 15.

<sup>4</sup> Senghor, "Femme Noire", Chants d'ombre, p. 17.

<sup>5</sup> Kunitz, op. cit., p. 64.

Senghor nomme l'Autre tout en lui retirant toute autonomie (à travers l'absence de virgules, un procédé stylistique récurrent dans son oeuvre. Le poète a, en effet, tendance à supprimer les mots de liaison et à juxtaposer les substantifs) comme une façon de mieux exprimer cette complémentarité; ce que le poète nous rend à travers cette énumération :

Le Cafre le Kabyle le Somali le Maure, le Fân le Fôn le Bambara le Bobo  
le Mandiogo

Le nomade le mineur le prestataire, le paysan et l'artisan le boursier et  
le tirailleur

Et tous les travailleurs blancs dans la lutte fraternelle.

Voici le mineur des Asturies le docker de Liverpool le Juif chassé  
d'Allemagne, et Dupont et Dupuis et tous les gars de Saint-Denis<sup>6</sup>

Le poète établit le lien entre les différents éléments de son discours énumératif par des forces solides : l'univers poétique de Senghor est ainsi nourri par les fluides de vie que sont le sang qui irrigue les veines, le liquide séminal qui féconde (et que Whitman assimile à "an electric nucleus" dans "The Body Electric", selon Harold Aspiz)<sup>7</sup>, la sève nourricière..., ces liquides qui assurent la transmission et le maintien de la vie dans "l'édification de la "Civilisation de l'Universel" ". La langue du poète est hantée par le sexe ; son langage est prodigieux; Senghor fait référence à la "tornade séminale", au

---

<sup>6</sup> Senghor, "A l'appel de la Race de Saba" **Hosties noires**, p. 61.

<sup>7</sup> Harold Aspiz, **Walt Whitman and the Body Electric**. Chicago : U of Illinois Press, 1980, p. 145.

"surgissement de la sève qui gonfle les bourgeons à l'aine des jeunes hommes", et ordonne : "Ecoutez jeunes filles, le chant de la sève qui monte à vos gorges debout". Pour tout cela, le poète dit clairement, "et point cyniquement" que : "Sans la Femme, la vie ne vaudrait pas la peine d'être vécue"<sup>8</sup>.

On retrouve la même sensualité vigoureuse chez Whitman. Ce dernier est tout aussi voyeur dans sa description; il va même plus loin, parlant de la procréation :

Unfolded out of the folds of the woman man comes unfolded, and is  
always to come unfolded,

Unfolded only out of the superbest woman of the earth is to come the  
superbest man of the earth...

Unfolded out of the folds of the woman's brain come all the folds of  
the man's brain, duly obedient...

First the man is shaped in the woman, he can then be shaped in  
himself<sup>9</sup>.

Le poète nous enseigne que c'est l'homme qui en apporte "the body electric", l'électricité, à savoir l'énergie procréatrice et vivifiante.

Mais Senghor prévient et revient en maintes occasions sur les contresens de l'Occident :

---

<sup>8</sup> Senghor, La Poésie de l'action, p. 152.

<sup>9</sup> Whitman, "I Sing the Body Electric", Leaves of Grass. L 391.

Surtout ne nous effrayons pas de la sensualité africaine. Toute spiritualité est enracinement *dans*, sublimation *de* la sensualité, dont l'érotisme de l'Europe et de l'Amérique du Nord est la déviation morbide<sup>10</sup>.

Ainsi en témoignent, par exemple, la pratique du "strip-tease" comme spécificité occidentale, ainsi que l'érotisme et la pornographie au cinéma. Car, pour Senghor, si la sensualité

anime les arts nègres, voire toutes les valeurs de la Négritude, c'est essentiellement le mouvement qui porte le moi au *Toi*, la communion du sujet et de l'objet dans l'accomplissement de l'*être* par complémentarité. Loin qu'elle s'oppose au spirituel, elle l'enracine. Elle est *amour*"<sup>11</sup>.

... Les Albo-Européens ont toujours parlé de la sensualité des Noirs. La sensualité, oui, pas l'érotisme, qui procède de la séparation du corps et de l'esprit, de l'intelligence et du sentiment. La sensualité, c'est le don de saisir les qualités sensibles du monde extérieur... La sensualité, c'est d'un mot, pour les Négro-africains, enracinés qu'ils

---

<sup>10</sup> Senghor, Liberté III, p. 144.

<sup>11</sup> Senghor, Liberté I, p. 310.

sont dans le concret, vivre par-delà le plaisir des sens, s'identifier à l'Autre, personne ou objet, dans la joie de l'union : de la co-munion<sup>12</sup>.

Ainsi, la recherche sensuelle de l'intimité, de la communication totale par le langage du corps et des sens éveillés qui se rejoignent, vise à la plénitude de l'homme. La sensualité du corps féminin et la spiritualité de la Négritude se rejoignent en tant qu'elles permettent, par conséquent, à l'homme d'atteindre à son plein épanouissement. On se rend compte que

la parole de Senghor est charnelle certes, mais loin d'être un abandon à la sensualité, elle est exigence de ne rien renier des facultés cognitives - de vivre de tout son corps, oui, mais de toute son âme, de tout son être et cela sans couture, sans dichotomie<sup>13</sup>.

La volupté charnelle est ainsi donc indissociable de l'élévation mystique. Il s'agit, pour les deux poètes, par-delà l'aspect descriptif de l'évocation de la femme, de rendre hommage à sa fécondité, qui permet la perpétuation de l'espèce, dans "l'édification de la "Civilisation de l'Universel"". Senghor vise aussi à élever la femme Noire "Par-delà Eros".

<sup>12</sup> "La parole chez Claudel et chez les Négro-africains", Congrès International de Brangues - 27 Juillet 1972 - Exemplaire dactylographié, p. 35-36 ; cité par Papa Guèye Ndiaye, op.cit., p. 98.

<sup>13</sup> Josiane Nespoulous-Neuvillle, op. cit. p. 156.

Dans un article intitulé "Teilhard de Chardin and Whitman's "A Noiseless Patient Spider""<sup>14</sup>, Arnold Mersch trace une parallèle entre le poète américain et le mystique chrétien et savant évolutionniste, en affirmant que tous les deux, Whitman, comme Teilhard de Chardin, croient en une interdépendance organique du monde, car il n'y a pas pour eux de dichotomie entre l'ordre naturel et l'ordre surnaturel. Par ailleurs, Senghor s'est largement inspiré de la pensée du philosophe et paléontologue français, dans sa tentative de concilier la conception scientifique de l'évolution avec la foi catholique : la théorie de ce dernier sur la continuité du monde, du commencement à la fin, à la fusion en Dieu, a davantage enraciné Senghor dans l'ontologie négro-africaine, profondément spiritualiste. L'attraction de Senghor pour le Père Teilhard de Chardin s'explique par sa recherche de "la réalisation de l'harmonie de l'univers"<sup>15</sup>, en quelque sorte l'accord entre l'ordre naturel et l'ordre surnaturel que Mersch retrouve aussi chez Teilhard de Chardin et Whitman.

Dans leur énumération, Senghor comme Whitman, parle aussi des progrès scientifiques et techniques comme moyens d'accéder à l'Universel. Whitman nous rappelle que ceux-ci s'étendent après la guerre de Sécession, à travers tout son pays : en 1869 est achevé le chemin de fer transcontinental; puis le téléphone est inventé en 1876, le phonographe en 1878 ainsi que l'ampoule électrique en 1879. Le chemin de fer se développe très rapidement au cours des années 1840 et 1850. Le tramway électrique fait son

---

<sup>14</sup> Arnold Mersch, "Teilhard de Chardin and Whitman's "A Noiseless Patient Spider"", Walt Whitman Review, 17 (1971), 99-100.

<sup>15</sup> Josiane Nespoulous-Neuville, Léopold Sédar Senghor : de la tradition à l'universalisme. Paris : Seuil, 1988, p.179.

apparition à Baltimore en 1885, et la voiture à essence, seulement un an après la mort du poète, en 1893. C'est aussi une occasion pour lui de laisser apparaître son chauvinisme.

La conception de Whitman de la poésie est, par ailleurs, celle d'une écriture qui s'inspire de la réalité matérielle de la vie, de la science et de ses réalisations. Whitman admet que la science est source d'images pour le poète. Elle lui apporte les moyens d'idéaliser, de poétiser le monde autour de lui, tout comme l'imagination embellit la réalité. Aussi, dans des passages de "Song of Myself" et "Passage to India", le poète trouve-t-il des raisons de s'extasier des réalisations scientifiques de l'homme moderne (les navires, les voies ferrées, et d'autres instruments et symboles du progrès humain...) qui contribuent à améliorer l'existence de l'individu et que le poète exalte ; ce sont des réalisations qu'il salue et magnifie.

Ainsi, contrairement à Poe qui voyait la science comme une sorte de vautour essayant de se saisir du poète, en en faisant sa proie, Whitman a embrassé la connaissance scientifique, comme une sorte de source d'inspiration poétique. Le poète l'admet dès la préface de son recueil :

Exact science and its practical movements are no checks on the greatest poet but always his encouragement and support... The sailor and traveler... the anatomist chemist astronomer geologist phrenologist spiritualist mathematician historian and lexicographer are not

poets, but they are the lawgivers of poets and their construction underlies the structure of every perfect poem<sup>16</sup>.

Senghor, quant à lui, parle des réalisations scientifiques surtout - en témoin de notre temps - pour relever les effets pervers d'un progrès vertigineux et terrifiant. L'humaniste est révolté par les arsenaux militaires mis au point et développés par la haine de l'homme contre l'homme. Il s'insurge contre ce progrès non maîtrisé qui viole le principe de vie. Et sa vision est celle d'un monde mené par la technique et soumis à la fission nucléaire

... en ce siècle de la haine et de l'atome

Quand tout pouvoir est poussière toute force faiblesse, que les Sur-Grands

Tremblent la nuit sur leurs silos profonds de bombes et de tombes...<sup>17</sup>

La structure de ces versets montre un rythme sec, un aspect terrifiant, comme l'est l'une des sonorités dominantes : t (atome, tout(e), tremble, tombe). Le lecteur-auditeur est également impressionné par la force actualisante des versets : ils mettent en évidence les forces qui participent à "l'édification de la "Civilisation de l'Universel"" et en même temps à l'anéantissement de l'homme par l'homme. Les découvertes scientifiques et

---

<sup>16</sup> Walt Whitman, op. cit. p. 15.

<sup>17</sup> Senghor, "Elégie pour Martin Luther King", Elégies majeures, p. 295.

leurs applications techniques sont, en définitive, à l'origine d'un monde livré à la frénésie de la puissance et aux convoitises humaines, incompatibles avec la liberté et l'épanouissement de l'homme. Mais Senghor nous appelle à nous incorporer au monde, à en vivre les principes de vie.

Quant à Whitman, il nous plonge dans de longs catalogues à couper le souffle au lecteur. Le catalogue, telle une litanie, est moins une information qu'une invocation. Les poèmes les plus longs ne sont que des listes, des litanies de diverses choses, des noms d'états, de races, d'époques, de travaux... Le poème devient ainsi le prototype de l'union transcendante, telle que recherchée dans la notion "e pluribus unum". On comprend dès lors pourquoi

... Whitman admits no grounds for excluding any item his imagination may want to merge into the flow of instances that constitute the United States as poem<sup>18</sup>.

Le poète laisse en effet librement aller son imagination. Il serait prêtre en même temps, aux yeux de Baudelaire qui fond en une même vocation le poète et le prêtre, comme tous deux "serviteurs et [...] sectaires de l'imagination." Il façonne toute matière au gré de son imagination. Et sa poésie parle ainsi moins à l'intelligence qu'aux sens et à l'imagination.

---

<sup>18</sup> John G. Blair, Modular America : Cross-Cultural Perspectives on the Emergence of an American Way. Westport Conn.: Greenwood P. 1988, p.64.

Dans "The Noble Rider and the Sound of Words", Stevens affirme :

It is not only that imagination adheres to reality, but also, that reality adheres to the imagination and that the interdependence is essential<sup>19</sup>.

L'imagination agit sur la réalité au même titre que la réalité agit sur l'imagination. L'imagination, enseigne Stevens, est un terme très étendu utilisé pour faire référence aux activités de l'esprit qui transforment la réalité matérielle, tangible, celle de l'expérience des individus. Vécue dans l'imagination, la réalité devient oeuvre d'art, de fiction par exemple, "supreme fiction" synonyme de poésie selon l'expression de Stevens. L'état des choses ne varie pas, seule l'expérience métaphysique que le poète-esthète en a, et qu'il nous invite à partager, varie. En dehors de sa valeur esthétique, l'imagination permet aussi d'échapper à la réalité tangible de la vie. Celle-ci n'est pas statique ou permanente. Elle est plutôt décrite comme un mouvement dans le temps, dont l'élément central et en même temps le symbole est le soleil, en tant qu'il brille dans le ciel, symbole de l'idéal, de l'idéalisme, au centre de l'univers qu'il illumine et réchauffe, également symbole du mouvement circulaire du temps, source de toute énergie, et aussi d'inspiration pour le poète-esthète. C'est une poésie qui s'enracine dans la subjectivité qui, par ailleurs, constitue le lieu réel de la liberté intérieure.

---

<sup>19</sup> Wallace Stevens, The Necessary Angel: Essays on Reality and Imagination. New York : Random House, Vintage Books, 1951, p.33.

Le déploiement de catalogues est le résultat de la contemplation du poète, qui n'a, à aucun moment, déserté le pavé de la cité. Et la contemplation est elle-même un dialogue avec les êtres et les objets. Elle marque la présence du poète au monde, et sa participation au mouvement cosmique. La parole poétique possède une énergie débordante et une étonnante capacité de voir et d'être toutes choses, de chanter tous lieux. Elle est obsédée de la totalité. Rien n'est à l'abandon dans son énumération, et le plus négligeable des êtres et des choses participe de la vie du Cosmos, dont le "moi" est le centre : "canal boy", "conductor", baptized child", "pedlar", "bride"... Ce que chante ici Whitman, c'est le pouvoir d'observation d'un "moi" qui porte témoignage, oeil vigilant et omniprésent, ouïe particulièrement réceptive aux signaux et actions instantanées du monde alentour. Il s'agit pour le poète de saisir l'homme dans ses rapports naturels avec l'Autre et avec l'univers. Whitman nous montre en particulier :

The little one sleeps in its cradle,

.....

The suicide sprawls on the bloody floor of the bedroom,

.....

The dried grass of the harvest-time loads the slow-drawn wagon,

.....

I am there, I help, I came stretch'd atop of the load,

.....

The boatmen and clam-diggers arose early and stop for me,

.....

The runaway slave came to my house and stopt outside,

.....

I had him sit next me at table, my fire-lock lean'd in the corner<sup>20</sup>.

Cette attitude du poète désincarné, méprisant les contingences matérielles, mais ne négligeant personne, cherchant et trouvant facilement la familiarité avec le moissonneur, les bateliers et l'esclave pourchassé, émane de ses propres origines prolétaires, en même temps qu'elle rappelle la tradition du conte populaire, cherchant à impliquer le lecteur-auditeur dans le récit, en somme une double familiarité : avec les personnages et également avec le lecteur-auditeur. Elle est aussi faite de participation à la vie de l'univers, régie par le dynamisme et la correspondance. Octavio Paz parle d'"analogie", dans **Point de convergence**, une notion qu'il reprend dans **L'Autre voix, Poésie et fin de siècle**, tout en la définissant, en ces termes : "J'entends par analogie la vision de l'univers comme un système de correspondances, et la vision du langage comme double de l'univers". Et c'est par le biais de l'image que le poète établit cette analogie entre l'homme et l'univers, comme une communication entre les êtres et les objets.

Paz précise qu'il s'agit de "similitudes" et de "correspondances" entre "le macrocosme et le microcosme, entre les astres, les hommes et les insectes"<sup>21</sup>, en somme une chaîne de correspondances. C'est cela même qui constitue l'idée des "Correspondances" de Baudelaire. Le corps s'articule sur un tissu de correspondances qui montre que l'homme fait partie de

---

<sup>20</sup> Whitman, "Song of Myself", Sections : 8-10, p. 195-197.

<sup>21</sup> Octavio Paz, op. cit., p.46-47.

l'univers, que les mêmes éléments entrent dans la composition de l'homme et du monde. L'univers est ainsi présenté - à la manière de Senghor et Whitman - comme une trame incessante où tout se croise, se répercute, se combine, un réseau de correspondances d'êtres et d'objets, fonctionnant dans une dynamique interne, avec lesquels l'homme vit en osmose parfaite.

Tout comme Aragon parlait de "faire roman de tout", en s'inspirant de la réalité matérielle de la vie, il n'y a pas pour Whitman le poète, de sujet noble ni de sujet de circonstance : tout est matière à poésie, et la poésie doit pouvoir tout assimiler. C'est une "all-inclusiveness poetry". Car elle doit être nourrie par le désir, celui d'incorporer les présences au mouvement de la totalité. Ainsi, en brassant toutes les activités humaines et toutes leurs images, Whitman entend restituer à la poésie son caractère démocratique et universaliste; ce qui le fait proclamer que " The United States themselves are essentially the greatest poem", pour la démocratie et la multiplicité qu'on y trouve.

Il s'agit aussi pour le poète de rendre la réalité de l'Amérique, d'autant que dès 1844, Emerson cherchait un poète capable de rendre l'infinie richesse de cette réalité multiple :

Our log-rolling, our stumps and our politics, our fisheries, our Negroes and Indians, our boats and our repudiations, the wrath of rogues and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes ; its ample geography dazzles the

imagination, and it will not wait long for meters. (Emerson, "The Poet", 1844).

En évoquant l'Amérique, un ensemble hétéroclite, creuset des différences universelles, terre de synthèse, c'est l'univers entier que le poète embrasse. Dans ce "reality-show" américain, le poète est vagabond; il erre et touche-à-tout. Et, au bout de son énumération exubérante et bavarde, tous les objets viennent grossir l'objet de son poème. Whitman nous demande de voir :

See, steamers steaming through my poems

See, in my poems immigrants continually coming and landing,

See, in arriere, the wigwam, the trail, the hunter's hut, the flat-boat,  
the maize-leaf, the claim, the rude fence, and the backwoods village,

See, on the one side the Western Sea and on the other the Eastern  
Sea, how they advance and retreat upon my poems as upon their own  
shores,

See, pastures and forests in my poems - see, animals wild and tame -  
see, beyond the kaw, countless herds of buffalo feeding on short  
curly grass,

See, in my poems, cities, solid, vast, inland, with paved streets, with  
iron and stone edifices, ceaseless vehicles, and commerce,

.....

See, mechanics busy at their benches with tools - see from among them superior judges, philosophers, Presidents, emerge, drest in working dresses<sup>22</sup>,

La poésie de Whitman s'inspire de la réalité ambiante de l'Amérique, et la reflète fidèlement. C'est en cela que le poète est représentatif de la nation américaine, dans sa diversité, son universalité : "a teeming nation of nations"<sup>23</sup>, selon ses propres termes ("une nation grouillante de nations"). Le monde est à l'image de l'Amérique et l'Amérique doit tendre vers l'universalité du monde, en faisant la synthèse de ses diversités. En incarnant le monde en miniature, le Nouveau Monde ne peut en exclure aucune partie, étant donné que les éléments constitutifs de l'un et de l'autre sont les mêmes ; ils se confondent harmonieusement. Les autres continents sont des parties du continent américain, en ce que la nation américaine, dans sa pluralité ethnique et raciale, est le résultat d'un processus d'expansion territoriale, de construction culturelle, mais aussi celui de courants migratoires continus : traite des esclaves, immigrations massives sur une longue période, réfugiés politiques, contingences, hiérarchisation, domination, brassage de races, de cultures, assimilation, globalisme, universalisme...

L'Amérique se distingue ainsi par son héritage multiculturel. Et ainsi que l'affirme Edward Sapir dans un essai devenu classique,

---

<sup>22</sup> Whitman, "Starting from Paumanok", Section 18, p.187.

<sup>23</sup> Whitman, op. cit., p. 5.

genuine culture... is inherently harmonious, balanced, and self-satisfactory. It is the expression of a richly varied and yet somehow unified and consistent attitude toward life, an attitude which sees the significance of any one element of civilization in its relation to all others. It is, ideally speaking, a culture in which nothing is spiritually meaningless.... It must be looked upon as a sturdy plant growth, each remotest leaf and twig of which is organically fed by the sap at the core<sup>24</sup>.

La culture peut en réalité, selon Sapir, être définie comme un ensemble de ressources surtout spirituelles et de pratiques diverses et variées, mais unifiées et cohérentes qui permettent de pallier et même de neutraliser les contingences sociales, matérielles, économiques et politiques, ainsi que les effets dévastateurs d'une civilisation urbaine, moderne, brutale, dominée par la logique marchande sur les arts et méthodes de description, de représentation et de communication communs à un groupe, à une collectivité. En cela, la culture est une source d'identité, et peut servir de rempart. Elle doit ainsi être fortifiée, afin de défendre, tel un bouclier, le groupe ou la communauté, contre les menaces extérieures, notamment l'impérialisme. L'image de la culture comme rempart ou bouclier est aussi valable que celle (non technologique mais plutôt organique) véhiculée par Sapir, faisant de la culture un végétal ligneux dont toutes les parties et ramifications (racines, tige...), jusqu'aux feuilles les plus éloignées du tronc, élément commun et central, doivent subsister et persister grâce à la sève nutritive tirée du sol par

---

<sup>24</sup> Edward Sapir, "Culture, Genuine and Spurious", 1924, cité par James Buzard, "Eliot, Pound, and Expatriate Authority." *Raritan* 13.3(1994), p. 112.

les racines qui représentent aussi le socle sur lequel repose une culture, ainsi que les liens d'une communauté à ses ancêtres et pratiques traditionnelles.

Il est à noter que l'identité du peuple américain est celle d'une société d'immigrants venus de tous horizons, construite sur le génocide culturel et les ruines d'une population autochtone considérable, au nom de la civilisation et du progrès. Elle est ainsi trop complexe et hétérogène pour être unitaire. La réalité historique fait en effet de cette société un peuple dès le départ parti et condamné à être hybride, hétérogène et extraordinairement varié. Il demeure que le pluralisme est la règle ; l'homogénéité raciale et culturelle est l'exception et en même temps un idéal :

Growing among black folks as among white,  
 Kanuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give them the same, I receive  
 them the same<sup>25</sup>.

Les quatre noms qui ouvrent ce verset représentent quatre groupes de la nation américaine, dans sa diversité ethnique, raciale: le Kanuck est un Américain d'origine Franco-Canadienne ; le Tuckahoe, un membre d'une tribu indienne particulière; le "Congressman" est, comme son nom l'indique, un des cent membres du Sénat qui, à l'époque, avant que le droit de vote ne fut octroyé aux minorités, étaient élus par la seule communauté blanche pour représenter le peuple américain dans sa totalité; le dernier terme est un argot du Middle English devenu inusité, qui était un synonyme de "glove" (gant).

---

<sup>25</sup> Whitman, op. cit., p. 31.

Le poète, dans sa vocation universelle et universaliste, considère ces éléments comme interchangeables et non-irremplaçables : d'autres minorités ethniques, d'autres tribus indiennes, pouvaient être aussi bien évoquées. Les allusions du poète sont souvent impersonnelles. Aussi, même quand le poète déploie, comme il le fait souvent, ses catalogues, ces entités ne sont pas figées, des alternatives existent. Le poète ne laisse voir qu'une partie de la diversité américaine qu'il ne peut exhiber dans sa globalité en un seul endroit.

Dans divers passages, Whitman parle avec exubérance d'autres minorités (les Noirs, les Asiatiques, les Hispaniques...) à la place de la communauté blanche ou des tribus indiennes. Le souffle du poète n'est pas assez fort pour déclamer la totalité de sa nation. Aussi le poète évoque-t-il plus qu'il ne décrit. C'est une poésie de l'inventaire et de l'énumération. Mais au-delà des objets précisément énumérés, il y a dans le verbe whitmanien une volonté implicite de substitution des termes par leurs équivalents.

De plus, l'ordre des noms n'a pas de sens. Le poète pouvait aussi bien dire : "Cuff, Congressman, Tuckahoe, Kanuck", avec la même intention, celle de concilier des éléments antagonistes ou tout simplement différents. Du point de vue poétique cependant, l'ordre choisi par l'auteur révèle son intention de créer, dans ce passage précis par exemple, des "rimes dissimulés" selon l'expression de Mallarmé, des assonances et des allitérations, plutôt inhabituelles chez un poète qui s'est libéré de toutes conventions ou formalités.

De la même manière, on ne peut parler d'un développement logique dans la poésie de Whitman. Le poète laisse aller son imagination, et les sections sont très inégales, en particulier celles du poème "Song of Myself". Certains modules peuvent être aussi courts qu'un seul verset, qu'une simple énumération, alors que d'autres ont la longueur des sections 35 et 36, qui forment un court récit sur la fameuse bataille navale de John Paul Jones. De telles sections se succèdent néanmoins sans aucune progression. Privilégier certaines sections par rapport à d'autres serait violer le principe d'égalité, fondamental pour le poète.

Mais tout comme le diaphragme de la lentille d'un appareil photo s'ouvre pour laisser entrer plus de lumière ou se ferme pour en exclure, beaucoup de poèmes en vers libres élargissent la vision du lecteur-auditeur, à mesure que la parole poétique s'élève. Whitman aime bien à ouvrir un poème sous la forme d'un élan, par l'extension progressive des vers. Ainsi en est-il par exemple des trois premiers vers de "Crossing Brooklyn Ferry" qui font onze, dix-huit, et puis vingt deux syllabes :

FLOOD-TIDE below me! I see you face to face !

Clouds of the west - sun there half an hour high - I see you also face  
to face

Crowds of men and women attired in the usual costumes, how curious  
you are to me !<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Whitman, op.cit., p. 308.

Dans "On the Beach at Night", le "poète-photographe" ouvre le diaphragme pour fixer la scène en cinq, sept, et puis huit syllabes:

On the beach at night,  
 Stands a child with her father,  
 Watching the east, the autumn sky<sup>27</sup>.

De la même manière, "When I Heard the Learn'd Astronomer" expose peu à peu la scène de la salle de conférences, en offrant d'abord un vers de neuf syllabes, puis un de quatorze, puis un troisième de dix-huit:

When I heard the learn'd astronomer,  
 When the proofs, the figures, were ranged in columns before me,  
 When I was shown the charts and diagrams, to add, divide, and  
 measure them<sup>28</sup>,

Cette technique, Whitman l'emprunte dès le début des Leaves : "Song of Myself" se déploie à mesure que le champ de la vision du poète s'élargit:

And I know I am deathless,  
 I know this orbit of mine cannot be swept by a carpenter's compass,

---

<sup>27</sup> Whitman, op. cit., p. 398.

<sup>28</sup> Whitman, "When I Heard the Learn'd Astronomer", op. cit., p. 409-410.

I know I shall not pass like a child's carlacue cut with a burnt stick at night<sup>29</sup>

Et comme les fermetures du diaphragme renvoient la lumière, le "poète-photographe" réduit la longueur des vers, vers la fin du poème. Ainsi de la fin de "Song of Myself" :

Failing to fetch me at first keep encouraged (onze syllabes)

Missing me one place search another (neuf)

I stop somewhere waiting for you (huit)

C'est une stratégie à laquelle Whitman a souvent recours dans son recueil.

Le poème dans son ensemble se développe suivant le processus par lequel Whitman affronte le monde dans une optique américaine: il est parfois exalté (surtout quand il fait preuve de son patriotisme), parfois impatient, accablé et découragé (preuve d'un optimisme malgré tout factice à certains égards) à l'image de son peuple, mais dans l'un et l'autre état, toujours témoin d'une liaison de toutes choses américaines, qu'il s'agit de prendre non comme des éléments isolés, mais comme des parties équivalentes d'un grand tout que représente sa nation. Ce passage de la première édition du recueil le démontre; le poète argue fièrement :

---

<sup>29</sup> Whitman, op. cit., p. 46.

The Americans of all nations at any time upon the earth have probably the fullest poetical nature. The United States themselves are essentially the greatest poem. In the history of the earth hitherto the largest and most stirring appear tame and orderly to their ampler largeness and stir. Here at last is something in the doings of man that corresponds with the broadcast doings of the day and night. Here is not merely a nation but a teeming nation of nations<sup>30</sup>.

Cette évocation nous montre le rapport évident entre le "self" ("moi") du poète et les "selves" ("moi") des autres "feuilles d'herbe". Ces "selves" s'uniformisent dans le poète, s'il n'est lui-même déjà une multiplicité de voix. Walt le "camerado" l'affirme dès le poème liminaire du recueil :

One's Self I sing, a single separate person,  
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse<sup>31</sup>.

La poésie de Whitman est parole dite; le rythme en est oral. "[Il] est aussi un cri animal", en ce que, affirme Allen Ginsberg "le poème est l'articulation rythmique d'une sensation. La sensation est analogue à une impulsion qui surgit de l'intérieur, comme les pulsions sexuelles", en somme

---

<sup>30</sup> Whitman, op. cit., p. 5.

<sup>31</sup> Whitman, "One's-Self I Sing", *Inscriptions*, op. cit, p. 165.

irrépressibles. Valéry n'identifiait-il pas par ailleurs la mise en acte de la parole poétique à une performance sexuelle<sup>32</sup> ?

Whitman fait abstraction de la rime mais démontre la puissance du verbe, qui articule cette sensation. Le portugais Fernando Pessoa, dans sa conviction que le poème n'est beau que dans l'oralité, ne déplorait-il pas : "...le poème dont je rêve n'a de défaut que lorsque je tente de l'écrire". Cette conviction se justifie d'autant que le poème écrit ne rend presque jamais entièrement et fidèlement l'imagination vagabonde, la pensée libre du poète, créatrice de mondes, "de monts et merveilles". Le pouvoir de la parole poétique, l'immédiateté du verbe, en est ainsi réduit; car, par son imagination, le poète agit sur le monde, sur la réalité ambiante qu'il façonne à son gré, sur l'imagination des hommes et d'une certaine manière sur leur comportement. Bachelard faisait ainsi référence à l'imagination comme "fonction de l'irréel"<sup>33</sup>. Car, "imaginer", selon sa définition, "c'est hausser le réel d'un ton". (C'est nous qui soulignons)<sup>34</sup>.

Aussi suffit-il au poète d'imaginer et de proférer par le verbe pour que tout un monde se crée et se meut sous sa puissance de nomination :

.....

Vous aussi Eaux impures, pour que pures soyez sous ma nomination

.....

---

<sup>32</sup> Lire à ce sujet l'oeuvre de Richard Poirier (voir bibliographie, ouvrages).

<sup>33</sup> Bachelard, La Poétique de l'Espace. Paris : PUF, 1964, p. 17.

<sup>34</sup> Bachelard, L'Air et les Songes. Paris : José Corti, 1962, p. 48.  
Lire aussi à ce sujet : Wallace Stevens, The Necessary Angel : Essays on Reality and Imagination. New York : Random House, Vintage Books, 1951.

Seigneur, vous m'avez fait Maître-de-langue

.....

Vous m'avez accordé puissance de parole en votre justice inégale

Seigneur, entendez bien ma voix. PLEUVE ! Il pleut<sup>35</sup>.

L'acte de nomination est essentielle dans la parole poétique, plus que dans le texte en prose. Les poètes sont, pourrait-on dire, ivres de mots, de noms surtout; ils nomment des "nouns" qui sont aussi des "names" (noms propres), des noms communs de choses. La nomination est proche de la confusion; elle est faite dans la langue parlée, orale.

L'oralité est une tradition typiquement africaine, que Senghor respecte fidèlement,

car la *parole parlée*, le *Verbe*, est l'expression par excellence de la Force vitale, de l'*être* dans sa plénitude [...]. Chez l'existant, la parole est le souffle animé et animant de l'*orant*, elle possède une vertu magique, elle réalise la loi de la participation et crée le *nommé* par sa vertu intrinsèque<sup>36</sup>.

L'un des poèmes de Senghor ne s'intitule-t-il pas tout simplement "Tu parles".

---

<sup>35</sup> Senghor, "Elégie des eaux", *Nocturnes*, p. 208.

<sup>36</sup> Senghor, *Liberté I*, p. 209.

C'est par la parole que le monde a été créé. Et c'est par la parole que le poète crée lui aussi son univers, en tant qu'elle lui permet de faire émerger les éléments intérieurs de cet univers, de leur donner forme, vie et force, et de les intégrer enfin à la totalité. Ainsi, en dotant l'homme de la faculté d'élocution, Dieu lui a cédé en même temps une parcelle de ses pouvoirs, celui de pouvoir créer, par la puissance magique du verbe. A titre d'exemple, c'est par des formules incantatoires, c'est-à-dire la parole insufflée, que l'animiste calme la morsure du serpent: le guérisseur, par la prière qu'il marmonne, assortie de signes qu'il trace sur le corps qui souffre, cristallise des forces qui soulagent la douleur. Il n'a aucune connaissance particulière du corps humain; il dispose plutôt d'un savoir-faire acquis comme un héritage ou un don. Seules importent ici la foi qu'il a en son action et la prière qu'il murmure, ainsi que l'efficacité de cette action.

La parole est ainsi mise en formules par le guérisseur, en incantations par l'artisan africain qui accompagne son travail d'un chant (ainsi en est-il par exemple du chant du forgeron dans L'Enfant Noir) ; tout comme elle est scandée par le poète. Ce dernier vient à créer une chose en la nommant, à accomplir une chose en l'évoquant; c'est une sorte d'action du verbe, telle l'oeuvre d'art accomplie, sortie de la main du forgeron ou tous les objets sortis de la main de l'artisan d'une manière générale, et qui ont pour objet d'améliorer la vie de leurs usagers. L'oralité qui est à la base de la poésie renvoie ainsi à la tradition pragmatiste dans l'histoire littéraire et philosophique américaine, qui remonte à Emerson, James, Stevens, Frost... La notion d'utilité et de serviabilité de l'action ou de l'objet produit sur la base de la parole est la même.

Car la parole formulée, déclamée, contribue à produire une oeuvre d'art, monnayable, "practical cash-value" selon l'expression de James, dans le chapitre de Pragmatism où il explique "What Pragmatism Means"<sup>37</sup>. Le pragmatisme dans la poésie de Frost est évidente dès le titre : le poète associe son oeuvre au travail manuel et aux tâches quotidiennes, en particulier dans "After Apple-Picking", "Putting in the Seed", "Mending Wall", "The Ax-Helve", "The Wood-Pile", "Mowing"..., comme autant de métaphores pour l'action, "symbolic actions" selon Kenneth Burke<sup>38</sup>.

L'opposition traditionnelle entre les valeurs poétiques et les valeurs économiques apparaissent désuètes à partir de ce moment: car la poésie en tant que langage, c'est-à-dire un "hors-prix" est aussi, comme le capital, un bien de consommation, c'est-à-dire un élément aussi utile par exemple à l'universitaire ou à l'homme de la rue que l'ustensile de cuisine dans la vie de tous les jours. Elle est également une ressource, un véhicule, une convention, une relation sociale, et un système d'échange.

La vision négro-africaine de la poésie est celle du poème scandé, assimilé au chant, au rythme (faisant ressortir les ressources sonores et rythmiques du verbe), à la danse, qui participe de la vie quotidienne ; la danse étant l'une des ressources les plus importantes de la culture négro-africaine, et en même temps l'un des liens entre l'Afrique et la Grèce Antique. Elle est exécutée au son du tam-tam, porteur de messages, tout

---

<sup>37</sup> William James, The Works of William James. Ed. Frederick Burkhardt, Fredson Bowers, et al. 16 vols. to date. Cambridge : Harvard University Press, 1975.

<sup>38</sup> Lire à ce sujet : Richard Poirier, Poetry & Pragmatism. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1992.

comme la poésie est faite de mots, de sons porteurs de sens. Aussi, en déduit Senghor, "le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps". Nous retrouvons cette conception du poème comme chant dans les titres mêmes des poèmes de Senghor : **Chants d'ombre**, "Chant de Printemps", "Chants pour Signare", "Chant de l'Initié", "D'autres chants",... **Elégies majeures** ...

Il va plus loin, parlant du poème "comme une partition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte". Le poème est cadence; danse et cadence ayant des rapports de sens qui dépassent les simples liens sonores, phoniques. La poésie négro-africaine est aussi, par sa puissance incantatoire, indissociable de la religion. Elle est ainsi destinée à satisfaire des besoins affectifs, moraux, spirituels.

L'assimilation du poème au chant pose la question du rapport de la musicalité du poème au message du poète, à savoir si la musique ou la musicalité ne l'emporte pas sur la poésie, l'aura du poème. Car, on ne peut penser de tout chant comme d'une interprétation ou d'une lecture musicale d'un poème, - en d'autres termes un chant ne vient pas toujours d'un poème; certains chants utilisant et adoptant souvent des textes poétiques qui sont des ressources culturelles de grande valeur, le chant peut ne pas avoir recours à la poésie, - mais si la poésie a recours au chant, le chant (les ressources sonores du poème) ne s'approprie-t-il pas le poème tout entier et l'assimile, dans sa composition phonétique, dramatique et sémantique, mais aussi dans son mouvement et son rythme, tel le musicien assimilant la substance poétique, et lui donnant une forme nouvelle, conforme à son

langage ? La musicalité du poème ne peut être prise en compte hors du poème, (on entend d'ailleurs presque toujours la musique du poème avant d'en saisir le sens), mais peut-elle seulement être secondaire dans ce dernier, à ses idées et images? Elle fait partie intégrante du poème; en quelque sorte la musique ne s'éloigne pas du poème, mais le poème assimilé ne devient-il pas un texte musical, non plus un poème?

Le langage des deux poètes est construit sur le style déclamatoire. Senghor, comme Whitman, veut tout dire, tout nommer. Ils le font avec enthousiasme : leurs poèmes sont ponctués de points d'exclamation. Valéry ne disait-il pas que le poème est le développement d'une exclamation? Et la répétition est l'une de leurs ressources. Élément distinctif de la tradition orale, la répétition ou itération est un phénomène phonique ou syntaxique très fréquent, une constante en particulier dans la poésie de Senghor : allitérations, anaphores, assonances... reviennent sans cesse, comme un leitmotiv, dans des poèmes entiers ou des fragments, ainsi de "L'Absente" par exemple:

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 est de charmer le charme de l'Absente, ma gloire  
 Est de chanter la mousse et l'élyme des sables  
 ....  
 Ma gloire est de chanter la beauté de l'Absente<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Senghor, "L'Absente", Ethiopiennes, p. 111.

La répétition est également l'élément majeur de "New York", "L'Ouragan", "Retour de l'enfant prodigue", "Désespoir d'un volontaire libre", "Taga de Mbaye Dyôb"...

Avec ce dernier poème, le poète exprime clairement son intention. Il fait ce qu'il dit en le disant. L'action précède même l'expression de l'intention. Le poème s'ouvre ainsi:

Mbaye Dyôb ! Je veux dire ton nom et ton honneur<sup>40</sup>

En disant qu'il veut le dire, il le dit, il l'a déjà dit. Le poète reprend la même "performance" dans "L'Ouragan" :

Je chante dans mon chant tous les travailleurs noirs

.....

O tous mes frères, que je chante votre sang rouge, vos labeurs blancs  
mais vos joies noires.

Que je chante pour qui je chante<sup>41</sup>.

Chez Whitman, les versets qui s'ouvrent sur des répétitions créent le même effet d'anaphore, ayant valeur de symétrie ou de renforcement, comme dans "Out of the Cradle Endlessly Rocking" :

---

<sup>40</sup> Senghor, "Taga de Mbaye Dyôb", Hosties noires, p. 79.

<sup>41</sup> Senghor, "Elégie des alizés", Elégies majeures, p. 268.

Out of the cradle endlessly rocking,  
 Out of the mocking-bird's throat, the musical shuttle,  
 Out of the Ninth-month midnight,...<sup>42</sup>

Il en est de même dans "Song of the Broad-Axe" :

Welcome are all earth's lands, each for its kind,  
 Welcome are lands of pine and oak,  
 Welcome are lands of the lemon and fig,  
 Welcome are lands of gold...<sup>43</sup>

Le poème comportant plusieurs anaphores est surtout composé pour être déclamé, scandé, martelé. Dans le poème "Tears"<sup>44</sup> par exemple, un ensemble de treize versets, le mot "tears" est répété pas moins de douze fois.

Les versets de Whitman sont longs et inégaux ; la rime est rare, presque inexistante ; les rythmes n'obéissent pas à la régularité métrique ; les strophes sont de simples "paragraphes de versets" d'inégale longueur. Il est à noter que de tous les poètes français par exemple, Paul Claudel ressemble le plus à Whitman, du point de vue de la forme du verset. André Gide, qui fut l'un des amis de Claudel durant la carrière littéraire de ce

---

<sup>42</sup> Whitman, "Out of the Cradle Endlessly Rocking", op. cit. p. 388.

<sup>43</sup> Whitman, "Song of the Broad-Axe", op. cit., p. 331.

<sup>44</sup> Whitman, "Tears", op. cit., p. 397.

dernier, parle notamment de la dette de Claudel envers Whitman et les Leaves<sup>45</sup>, un poète à qui Senghor est également très attaché.

Quant à la corrélation entre Whitman et Rimbaud, elle est particulièrement visible dans les Illuminations. Du point de vue technique, les poèmes en prose des Illuminations sont composés sur le style de Whitman, avec des énumérations, des répétitions, des catalogues, des identifications et parallélismes... ; et du point de vue thématique, l'usage des mêmes images et motifs que Whitman: le "je" constant, le "poète-enfant", le "poète-vagabond", dans la ville, dans la nature, sur la grand'route (une image très prisée de Whitman), le cosmos... Rimbaud est, tel Whitman, hanté par le mystère des rapports entre le moi et le cosmos. Ainsi en est-il de l'un des premiers poèmes du recueil, "Enfance" :

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent  
à la croisée de la bibliothèque

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des  
écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or  
du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le  
petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel.

---

<sup>45</sup> Lire à ce sujet : Betsy Erkkila, Walt Whitman Among the French : Poet and Myth, Princeton, NJ : Princeton UP, 1980.

Les deux poètes s'inspirent, dans une large mesure, de la philosophie politique du "Siècle des Lumières". La vision de Rimbaud d'une régénération spirituelle de l'homme était fondée, comme celle de Whitman, dans la foi des "Lumières" en la raison et la science. Comme Whitman, Rimbaud essayait, en donnant à la raison une dimension mystique et illuminée, d'élever le rationalisme politique et le matérialisme économique des "Lumières". Certains poèmes des Illuminations, tels "Conte", "A Une Raison"... révèlent à quel point Rimbaud s'inspire de cette philosophie. Les deux poètes s'inspirent aussi de Rousseau, Rabelais, et Hugo, qui essayèrent également de réconcilier le corps et l'âme, l'esprit et la matière, la politique et la religion, la raison et l'illumination...

Par ailleurs, Whitman est aussi très souvent associé à ce dernier poète, Victor Hugo. En effet, le chef de file des romantiques français et le poète américain abordent l'humanité de façon similaire, à bien des égards, en termes d'infinité et de plénitude ; une similitude qui se révèle dans leurs ressources lexicales : dans sa quête des espaces ouverts et infinis, et sa volonté constante d'expansion, Whitman a souvent recours aux noms et adjectifs qui renvoient à l'immensité, la profusion, la totalité ; et Hugo, en grand romantique, enclin à la rêverie et recherchant l'exaltation, puise dans un registre où l'immense, l'infini, le superbe, le magnifique... figurent en bonne place. L'océan, dans son immensité et sa profusion, est l'objet de méditation et de rêverie pour les deux poètes. Hugo transcrit sa méditation en ces termes:

Combien ont disparu, dure et triste fortune!

Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune...

....<sup>46</sup>

L'impression de Whitman est similaire; le poète nous fait part de ses sentiments ainsi:

As I wend the shores, I know not,

As I listen to the dirge, the voices of men and women wreck'd, As I

inhale the impalpable breezes that set in upon me,

As the ocean so mysterious rolls towards me closer ...

....<sup>47</sup>

Hugo est fasciné par les reflets des couleurs sur les nuages; ce qu'il décrit ainsi:

Ces nuages de plomb, d'or, de cuivre, de fer

Où l'ouragan, la trombe, et la foudre, et l'enfer

Dorment avec de sourds murmures<sup>48</sup>.

De la même manière, Whitman est frappé par les couleurs vives et multiples qu'il découvre ; le poète les énumère en même temps qu'il laisse apparaître son émerveillement :

---

<sup>46</sup> Victor Hugo, "Oceano Nox", Les rayons et les ombres Paris : Delloye, 1840, p. 660.

<sup>47</sup> Whitman, Leaves of Grass (Comprehensive Reader's Edition, ed. Harold W. Blodgett and Sculley Bradley) New York : N. Y. U. Press, 1965, "As I Ebb'd With the Ocean of Life", p.254.

<sup>48</sup> Victor Hugo, "Soleils Couchants", Les feuilles d'automne, Paris : Renduel, 1832, p. 100.

Shot gold, maroon and violent, dazzling silver, emerald, fawn, The earth's whole amplitude and Nature's multiform power consign'd for once to colors<sup>49</sup>.

D'autres passages de l'oeuvre des deux poètes pourraient aussi bien faire l'objet de comparaisons. Des parallèles auraient pu être tracées par exemple quant à leur vision de la nature d'une manière générale, et à leur conception de la mission du poète.

Avec Rimbaud, la volonté de nommer le monde et de l'explorer dans sa diversité est la même que chez Whitman. Certains poèmes de Whitman renvoient et même correspondent à d'autres chez Rimbaud, en particulier. "Salut au Monde" révèle l'inspiration whitmanienne de Rimbaud dans le "Promontoire" :

Within me latitude widens, longitude lengthens, Asia, Africa, Europe,  
are to the east - America is provided for in the west,  
Banding the bulge of the earth winds the hot equator,  
.....  
Within me is the longest day, ...  
.....  
Within me zones, seas, cataracts, forests, volcanoes,  
groups,  
Malaysia, Polynesia, and the great west Indian islands<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Whitman, "A Prairie Sunset", op. cit. p. 530.

<sup>50</sup> Whitman, "Salut au Monde", op. cit. p. 287-288.

Rimbaud reprend les catalogues de Whitman à la fois du point de vue de la forme (longue) et du contenu (dense), en évoquant :

Des fanums qu'éclaire la rentrée des théories, d'immenses vues de la défense des côtes modernes ; des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales, de grands canaux de Carthage et des Embankments d'une Venise louche; de molles éruptions d'Etnas et des crevasses de fleurs et d'eaux des glaciers; des lavoirs entourés de peupliers d'Allemagne ; des talus de parcs singuliers des têtes d'Arbre du Japon<sup>51</sup>.

L'évocation de mers ("seas") et "d'eaux des glaciers", de volcans ("volcanoes") et "de molles éruptions", de forêts ("forests") et "de peupliers" respectivement chez Whitman et Rimbaud, ainsi que la diversité des régions du globe annoncées apparaissent comme une sorte d'"invitation au voyage" (pour reprendre l'expression de Baudelaire) faite au lecteur.

La ressemblance entre Claudel et Whitman apparaît surtout dans leur choix de la prose. Les poèmes en vers constituant une contrainte ; le poème en prose peut en réalité sembler représenter une extension, une amplification du poème en vers. Baudelaire l'admet ainsi, parlant de son recueil de poèmes en prose: "En somme, c'est encore **Les Fleurs du mal**, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie."<sup>52</sup> En un mot, la prose constitue,

---

<sup>51</sup> Rimbaud, "Promontoire", **Oeuvres**, p.299.

<sup>52</sup> Baudelaire, dans une lettre adressée à J. Troubat, 19 février 1866, **Correspondance**, Paris, Pléiade, 1973, t.II, p.615.

selon la formule de S. Bernard, une version plus développée de "la même idée poétique" que le poème versifié<sup>53</sup> ; car, ajoute-t-il, "tout ce qui était simplement suggéré ou en germe dans le poème en vers se trouve repris, détaillé, circonstancié dans la prose"<sup>54</sup> ; une poésie en quelque sorte amplifiée, élaborée, étoffée, par l'extension horizontale de la prose,

grâce au développement successif des éléments dont les principaux sont déjà fournis (mais pas plus!) par le poème en vers ; il suffisait d'explicitier une partie d'associations qu'ils portaient en eux<sup>55</sup>.

Ces formules ne peuvent tout de même être prises à la lettre, ni la conception mallarméenne selon laquelle "toute prose (...) vaut en tant qu'un vers rompu", une conception négligeante due à l'attention réservée à ses poèmes en prose, seulement mentionnés en marge de ses poèmes en vers, et qui avait amené Mallarmé lui-même à dévaluer ses poèmes en prose: dès 1864 en effet, il envisage de les publier sous le titre **Pages déchirées**<sup>56</sup> ; en 1867, quelques-uns apparaissent sous le titre **Pages oubliées** ; et, dans sa présentation du recueil **Divagations** (1896), Mallarmé les appelle "ces riens".

---

<sup>53</sup> S. Bernard, **Le poème en prose de Baudelaire à nos jours**. Paris : Nizet, 1959, p. 140.

<sup>54</sup> S. Bernard, op. cit., p. 144.

<sup>55</sup> J.-B. Ratermanis, **Étude sur le style de Baudelaire**, Bade, Editions Art et Science, 1949, p. 442.

<sup>56</sup> Lettre de Mallarmé à H. Cazalis, novembre 1864, **Correspondance** 1862-1871, Paris, Gallimard, 1959, p. 143.

Il demeure qu'on ne peut toutefois affirmer que le poème en prose est plus riche que le poème en vers. Car le passage de la forme versifiée à la forme prosaïque peut aussi être une soustraction de mots, d'éléments sonores et de leurs effets du poème en vers, une réduction de la profondeur de la pensée du poète. D'une manière générale, la poésie en vers comme celle en prose s'enrichit de l'image, instrument connotatif et substance même de la parole poétique, qui contribue à la dissocier de la prose, par sa force d'évocation et par l'élargissement du langage.

En plus de la forme du verset, le développement structurel de la parole poétique de Whitman ne suit pas le sens européen du discours articulé autour de trois axes : l'ouverture ou le commencement, le corps du poème, la fin ou l'achèvement. Le lecteur-auditeur retient l'audace qu'a le poète de débarrasser la poésie de tous les stéréotypes et conventions de la prosodie traditionnelle.

Senghor l'exprime à travers des verbes de perception (sentir, entendre, voir, toucher...) qui lient indissociablement l'homme à l'univers. Le poète vit son entente harmonieuse avec la nature et nous le traduit en ces termes :

J'entends la chanson du soleil sur mes volets mélodieux

Je sens comme une haleine et le souvenir de Naëtt sur ma nuque nue  
qui s'émeut

Et mon sang complice malgré moi chuchote dans mes veines

....

Ecoute le bruissement blanc et noir des cigognes (...)

Ecoute le message du printemps d'un autre âge d'un autre continent  
Ecoute le message de l'Afrique lointaine et le chant de ton sang !  
J'écoute la sève d'Avril qui dans tes veines chante<sup>57</sup>.

Cette vie avec la nature, le poète la partage avec l'Autre ; l'extrait ci-dessus se termine, comme on le voit, sur un appel impératif lancé sur un rythme ternaire ("Ecoute... Ecoute ... Ecoute...", puis, "J'écoute..."), qui vise à redonner tout son sens à sa poésie lyrique, à l'aide de procédés réceptifs, sur un air de mélodie. Senghor exprime cette vie avec la nature également à travers les organes sensoriels : en particulier les mains, la poignée de mains et la chaleur qui caractérise un tel échange... A titre indicatif, la main est nommée-donnée cent une fois dans ses poèmes, au lecteur-auditeur, à l'Autre, à la société, à tout le monde... Ces organes occupent une place de choix dans son vocabulaire poétique et expriment encore le besoin de relations et de communication.

L'irréductibilité des deux poètes aux règles classiques (rime, rythme, unité, vocabulaire noble...) exprime leur rejet du conformisme aussi bien dans l'entreprise poétique que dans leurs rapports avec le monde. Le déroulement de catalogues qui caractérise chacun de leurs poèmes montre leur volonté commune de donner vie à toutes choses en les nommant, mais aussi leur inspiration spontanée et impersonnelle.

---

<sup>57</sup> Senghor, "Chant de Printemps", Hosties noires, p. 85.

### 3 - Un souffle impersonnel :

C'est par une sorte de "réflexe vital", pourrait-on dire, que les deux poètes appellent l'Autre. Cela se traduit par une volonté de marquer leur présence au monde. Ainsi, Senghor, comme Whitman, parvient-il à dépasser ses expériences personnelles et à réussir son expansion et son achèvement dans l'Autre, et le monde qui l'inspire.

Chez Senghor, le style est celui du dialogue : à la manière des griots qui l'ont marqué, Senghor s'adresse visiblement à l'Europe malgré le refus d'ouverture de celle-ci, au lecteur qu'il interroge sans cesse, qu'il interpelle impérativement, en amplifiant le mouvement poétique, dans un souci de "connaissance" et de participation, et sa frayeur de ne pouvoir se faire entendre le fait s'écrier :

Wôï ! entendez ma voix aveugle, génies sourds-muets de la nuit<sup>1</sup>

Puis, il précise :

Je t'ai tissé une chanson, et tu ne m'as pas entendu<sup>2</sup>.

Les Blancs absents sont ainsi presque omniprésents, d'une certaine manière, dans les poèmes de Senghor.

---

<sup>1</sup> Senghor, "Tyaroye", Hosties noires, p. 90.

<sup>2</sup> Senghor, "Chants pour Signare", Nocturnes, p. 175.

L'impersonnalité du style du poète s'explique par les valeurs intrinsèques de la civilisation négro-africaine : on se rend compte que le Nègre se définit par rapport à un groupe, à une ethnie, une communauté, et recherche l'harmonie entre les valeurs du groupe et sa vie. Ce besoin de communion, il le ressent en recevant l'éducation initiatique : une série d'épreuves physiques et morales subies en groupe (et comprenant par exemple la circoncision, l'apprentissage des préceptes de la religion...) et ainsi destinées à combattre l'individualisme, l'égotisme, pour inculquer la solidarité, le sens de la vie en groupe. L'éducation initiatique reste le principal véhicule des valeurs de la civilisation négro-africaine. Cette transmission se fait pendant les cérémonies d'initiation avec leurs rituels : chants, danses, contes, etc... autant de ressources culturelles qui appartiennent à la mémoire collective et qui aspirent à être reprises par les générations futures. Ainsi, l'héritage culturel précède l'homme et lui survit. La transmission en est verticale. En le liant aux autres membres de sa communauté, il engage la liberté de l'individu.

Aussi, pour Senghor, l'individu n'est pas sa propre fin. Il doit idéalement chercher à vivre son appartenance au groupe. Toute individualité se place ainsi sous le signe de l'impersonnalité de la communauté, témoin sans complaisance de son comportement. C'est la soumission au code d'honneur du groupe: au "ngou" dans la communauté sérère par exemple; c'est aussi cette communauté qui ne laisse jamais la personne s'enfoncer dans la morosité. Cette soumission n'est pas assujettissement mais participation: on se rend compte que l'homme obéit d'autant mieux au code qu'il y participe. Il convient d'ajouter, cependant, que le repli de cette

communauté sur elle-même serait aussi dangereux que le repli individuel, dans les sociétés occidentales.

Cette appartenance à la communauté, au groupe ethnique est rendue par l'image du sang qui chez le Nègre

solidarise la personne humaine d'une part avec le Cosmos et de l'autre avec la communauté dont il fait partie, en proclamant directement aux yeux de chaque membre de la communauté son identité profonde<sup>3</sup>.

Cette valeur de civilisation explique la différence fondamentale dans les démarches des deux poètes. En effet, si pour atteindre l'Universel, Senghor le poète Nègre se définit d'abord en rapport avec une communauté ethnique et éthique et s'y enracine, Whitman l'Occidental part de lui-même, de l'individu, considéré comme la valeur suprême, et dont la conscience est placée au-dessus des dogmes, dans le transcendantalisme émersonien dont Whitman adopte toute la doctrine.

Cette différence culturelle fondamentale est la raison pour laquelle l'Amérique Blanche aurait plus tendance à produire des biographies, tandis que l'Amérique Noire produirait en particulier des autobiographies, de l'avis de Arnold Rampersad qui suggère que l'autobiographie (du moins dans sa forme la plus originale) énonce une vision morale, en tant que l'auteur, en relatant son histoire personnelle, au bout de ses tribulations, entend établir

---

<sup>3</sup> Mircea Eliade, Histoire des religions, p. 385, cité par Josiane Nespoulous-Neuville, Léopold. S. Senghor, de la tradition à l'universalisme, Paris : Seuil, 1988, p. 59.

une relation vibrante entre son moi personnel et sa communauté. Il aspire à donner un caractère communautaire à une expérience individuelle. L'autobiographie cesse ainsi d'être un simple récit où l'auteur s'épanche et s'exalte. Elle est plutôt le récit d'une vie individuelle où toute une collectivité se retrouve et se reconnaît. Ainsi en est-il par exemple des récits de captivité de Frédéric Douglass et ceux de Olaudah Equiano or Gustavus Vassa qui continuent d'inspirer les récits, recueils et romans de contemporains tels Ishmael Reed et Toni Morrison (en particulier dans **The Bluest Eye** et **Beloved**) entre autres auteurs de la communauté. Cela s'explique du fait que les héros de ces récits et romans se confondent dans une large mesure avec leurs auteurs, par ailleurs profondément enracinés dans une communauté dont ils partagent les angoisses existentielles, les craintes, les espoirs et déboires. En cela, l'autobiographie se réclame une certaine authenticité, en ce qu'elle entend donner des leçons à partir de l'expérience vécue (avec ses succès et ses échecs) par le sujet en question.

Les écrivains Blancs américains auraient cependant tendance à produire moins des autobiographies que des biographies, récits de réussite individuelle que l'auteur vise à donner en exemple, poème épique qui peut aussi être autobiographique, tel le recueil de Whitman où le poète américain Blanc s'épanche librement, exalte son corps et son âme, dans les poèmes les plus longs et les plus importants: "Song of Myself", "The Sleepers", "As I Ebb'd With the Ocean of Life"... Contrairement à Whitman, de ce point de vue, le caractère autobiographique de la poésie de Senghor, l'évocation du cadre euphorique du "Royaume d'enfance" et de la patrie n'est nullement une exaltation individuelle et du moi du poète, de la richesse de l'univers du jeune

Senghor, au mépris des principes de la morale et de la pudeur d'une communauté dans laquelle il s'enracine, et d'une civilisation qui plutôt récuse au plus haut point l'individualisme, le matérialisme et l'étalage des richesses, et s'affirme profondément spiritualiste. Il importe ainsi de noter que l'une des différences fondamentales entre les deux poètes s'explique du fait que Senghor s'attache fortement à une communauté qui par ailleurs n'existe presque pas chez le poète américain. Whitman s'exalte surtout individuellement et, dans un patriotisme exacerbé, qui frise le nationalisme et l'impérialisme, exalte au même titre la nation américaine ; il méprise les autres nations plus qu'il ne méprise les richesses et contingences matérielles.

Chez Senghor, la complémentarité au sein de la communauté est très nette lorsque le poète interpelle l'Autre. Elle est sous-tendue par la fraternité africaine. Le poète nous la démontre à travers la rencontre de deux Africains sur le pont d'un bateau :

Et je redis ton nom, Diallo !

Ta main et ma main qui s'attarde; et nos pensées se cherchèrent dans  
la mi-nuit de nos deux langues soeurs<sup>4</sup>

.....

L'emploi insistant de l'adjectif possessif (ta main, ma main, nos pensées, nos deux langues soeurs,...) montre la réversion du "je" dans le "tu" qui aboutit au "nous" commun et fraternel. Enfin, "Méditerranée" qui commence et

---

<sup>4</sup> Senghor, "Méditerranée", Hosties noires, p. 62.

s'achève par la nomination du frère : "Et je redis ton nom, Diallo!" figure comme une mise en valeur de l'Autre et de la fraternité humaine.

La complémentarité est également très nette au sein du couple, et en amour. La vision du poète dépasse, là aussi, l'aspect purement descriptif et érotique. C'est celle de Teilhard de Chardin :

Je vous renvoie [dit-il dans ses conversations avec Mohamed Aziza], aux pages admirables que le père Teilhard de Chardin a écrites sur le couple et l'amour. Dans l'amour, nous dit-il, il s'agit, pour chacun des deux êtres, de répondre à l'appel de l'Autre, d'aller sur les ondes de l'Autre, de s'identifier à l'Autre, de se perdre dans l'Autre, et, ce faisant, d'assimiler l'*être* de l'Autre. C'est ainsi que deux êtres se complètent, en s'enrichissant, se développant réciproquement.

Senghor adopte entièrement cette vision : "C'est ce que j'essaie d'exprimer dans mes poèmes"<sup>5</sup>. C'est la recherche sensuelle de l'intimité, de la communication totale avec l'Autre, par le langage du corps et des sens éveillés qui se répondent. Mais l'Autre ne fait pas seulement allusion à la femme. Il représente plutôt, par-delà elle, l'Homme, les hommes, qui doivent s'enrichir mutuellement de leurs différences.

L'ensemble de l'oeuvre de Senghor se présente ainsi comme une interpellation, comme sollicitation et dialogue. La parole poétique est construite sur le rythme spontané et impersonnel de l'interpellation et est

---

<sup>5</sup> Senghor, La Poésie de l'action. (Conversations avec Mohamed Aziza), p. 152.

nourrie par le désir d'invitation à la "co-naissance" si chère au poète, et à la participation totale. Le monologue des discours des quatre volumes de **Liberté** vise lui-même à atteindre l'auditeur et à le faire entrer dans les propos de l'auteur. Avec le poète, c'est le dialogue constant : il s'agit de nommer, de créer, de faire exister ce que l'on nomme, par la puissance du verbe, celui des griots qui déclament des versets à haute voix et accompagnés d'instruments de musique ("kôras", "balafong", "gorong"...), autant de ressources que Senghor utilise lui aussi pour attirer le lecteur-auditeur. Ainsi, suivant la coutume des griots, la communication est vite établie ; sa poésie est interpellation, où l'interlocuteur se présente à travers la force entraînant du ton, bref où la société trouve finalement sa place.

Senghor nous appelle à vivre en société, à nous incorporer au monde, à le vivre, à nous enraciner dans le Cosmos car, estime-t-il, la mission de l'art est de :

nous faire dépasser les apparences des êtres et des choses pour pénétrer dans leur réalité profonde et nous y identifier. Elle est de substituer, à notre vision factuelle et fragmentaire, une vision cosmique, c'est-à-dire totale, de l'univers. Elle est d'intégrer notre monde dans l'univers (...). C'est notre sens cosmique, par quoi nous vivons heureux, qu'il s'agit de nourrir et de développer par l'oeuvre d'art<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Senghor, **Liberté II**, p. 187-188.

Il existe ainsi une symbiose et une communion quasi-organique de l'homme avec la nature. Senghor l'exprime en affirmant que

la raison nègre (...) se coule dans les artères des choses, elle en éprouve tous les contours pour se loger au coeur vivant du réel<sup>7</sup>.

L'impersonnalité de son style, Senghor le poète Nègre le doit aussi à la nature qui l'inspire et avec laquelle il communique par ses sens éveillés, avec les ancêtres, la mort... L'affectivité, l'émotivité, l'imagination, la raison intuitive, mais aussi l'harmonie quasi-rythmique du Nègre avec le Cosmos, constituent ainsi les thèmes récurrents des poèmes de Senghor. L'ontologie négro-africaine définit en effet l'homme comme étant au centre de l'univers et uni au monde par des liens invisibles. Car dans les traditions populaires, le corps humain est toujours en prise sur le monde; il est une parcelle dans l'univers. Le corps n'est pas détaché, isolé du cosmos. Ce souffle impersonnel est essentiellement un hymne à la vie, un certain "vitalisme", pour reprendre l'expression de Roger Asselineau, qui inclut une coopération à la vie des êtres et des choses.

Ainsi, bien que le "moi" ("self") de l'individu soit au coeur du recueil, et que "Song of Myself", qui expose l'individualisme comme philosophie de vie du poète, représente de loin le plus important poème, Whitman n'en intitule pas moins son recueil du nom collectif de Leaves of Grass. Les "feuilles d'herbe" en tant qu'elles représentent aux yeux du poète les

---

<sup>7</sup> Senghor, Liberté I, p. 203.

individus symbolise l'universalité de l'homme et du monde dans lequel il vit. Car pour Whitman, le même courant de vie parcourt et anime tout l'univers, des individus aux plantes, aux herbes et aux animaux, jusqu'aux objets matériels les plus inertes.

Whitman décrit ainsi l'immanence de Dieu dans le monde : pour lui Dieu est essentiellement synonyme de vie et de force, animant l'univers tout entier, et reliant tout ce qui existe. Ce lien est à l'origine d'une dynamique entre les êtres et les objets, qui évoluent ainsi dans une harmonie parfaite au sein de l'univers. Le poète est épris de tout ce qui existe. Il vise à unir l'homme et la divinité, et, dans cette vision, chercher en même temps, à réconcilier toutes choses universelles, apparemment opposées et inconciliables: l'esprit et la matière, le corps et l'âme, le bien et le mal... L'immanence de Dieu est aussi indissociable du monisme dans sa philosophie: il s'agit pour le poète de refuser la dualité, l'opposition marquée et irréductible de principes et d'éléments tels l'esprit et la matière, mais aussi le bien et le mal "je" et le "tu", le "moi" ("self") des feuilles d'herbe, et en même temps "le mot Démocratique, le mot En-Masse"... Cette attitude explique également le refus chez le poète de ne jamais rien envisager sans tenir compte du principe antagoniste, et de ne jamais rien percevoir hors du contexte cosmique, de l'infinité, de l'illimité de l'espace et du temps qui entoure toutes choses, dans leur diversité et leur opposition, et au centre duquel il faut replacer l'être humain.

L'esprit cosmique, l'esprit de la totalité de l'univers, est ainsi presque constamment véhiculé dans Leaves of Grass, que ce soit dans de longs

poèmes du type de "Song of Myself" dans lequel le poète fait d'une certaine manière l'inventaire du monde, de l'univers dans son ensemble, un lieu, où pourrait-on dire, Whitman déballe le monde (un ensemble de choses, d'êtres, d'objets, de lieux...) ou dans de courts poèmes comme "A Sight in Camp in the Daybreak Gray and Dim" où le poète décrit un jeune soldat mort à qui il donne peu à peu les traits du Christ lui-même. L'esprit cosmique est une constante dans la poésie de Whitman, et également dans sa philosophie de vie.

Le cosmos est tout aussi présent dans la poésie de Senghor. A la manière du poète américain, le poète négro-africain aborde et présente lui aussi l'univers comme un espace bien ordonné, au coeur duquel il place l'être humain, vivant en osmose parfaite avec les éléments naturels. Chez Senghor cependant, cette vision est indissociable de la culture négro-africaine qui inclut les forces invisibles au même titre que les forces visibles, les êtres vivants au même titre que les esprits des Ancêtres, la réalité matérielle tout comme la "sous-réalité", autant de choses et d'éléments de sa vie que le poète évoque sans les opposer les uns aux autres. A ce titre, il récuse aussi, comme Whitman, la dualité corps/âme, esprit/matière, ou encore vie/mort...

Senghor, comme Whitman, est chantre du Cosmos, de l'esprit de la totalité cosmique. Leur recherche à marquer l'immanence de l'homme dans le Cosmos, et la volonté de celui-ci à vivre le monde, se manifeste par un amour quasi-obsessionnel de la liberté et de l'expansion.

Cet amour, Senghor le manifeste en s'identifiant à l'oiseau, comme une façon de révéler ses aspirations, sa volonté de jouir de la vitalité de l'air qui porte celui-ci, de vivre la plénitude (the "wholeness") de l'espace, l'absence de frontières qui permet de découvrir l'ailleurs et l'Autre qui le peuple. Le poète nous rend cette identification ainsi :

Mes ailes battent et se blessent aux barreaux du ciel bas<sup>8</sup>.

Il désire en même temps se laisser mouvoir - tout comme l'oiseau - par le vent qui pénètre toutes choses sans pouvoir être emmuré. Senghor chante l'oiseau et les grands espaces, dans son rejet des idéologies et sectarismes qui enferment l'Homme et la vie. La volonté de faire vivre à l'Homme ses dimensions cosmiques est au coeur de la pensée senghorienne.

L'agitation de l'oiseau de Senghor est analogue à celle de l'oiseau de Whitman dans "Out of the Cradle Endlessly Rocking".

Celui-ci se lamente de la disparition de sa femelle, et crie pour son retour :

Blow up sea-winds along Paumanok's shore

I wait and I wait till you blow my mate to me<sup>9</sup>.

Mais Whitman précise que le cri de l'oiseau véhicule un "lonesome love" (amour solitaire) qui exprime une volonté de vivre, avec l'Autre.

---

<sup>8</sup> Senghor, "Ndessé ou "Blues"", Chants d'ombre, p. 25.

<sup>9</sup> Whitman, op. cit. p. 389.

Cette imagerie de l'oiseau chez les deux poètes, qui désire se laisser mouvoir par le vent, et qui demande le retour de sa femelle, exprime nettement l'infini dans lequel l'imagination des deux poètes aime à se mouvoir, en même temps que leur sensibilité à la femme (au corps féminin, en particulier chez Senghor) et par-delà elle, à l'homme d'une manière générale, au prochain, à l'Autre. Cette sensibilité frise la vulnérabilité et presque la soumission à celui-ci. L'Homme et la foi en l'Homme sont ainsi au centre de l'univers des deux poètes.

Par-delà cette similarité avec Whitman, l'influence de Baudelaire aussi sur Senghor est très nette. Ce dernier trouve des expressions inspirées du style baudelairien, en particulier pour montrer l'image d'enfermement (dans la cage et la prison), et l'aspiration (de l'oiseau enfermé) à la liberté. Cette similarité est surtout visible entre "Spleen" et "Ndessé ou "Blues"". L'écho baudelairien des premiers vers de "Spleen":

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle

....

Quand la terre est changée en un cachot humide,

Où l'Espérance, comme une chauve-souris,

S'en va battant les murs de son aile timide

....

D'une vaste prison imite les barreaux...<sup>10</sup>

retentit dans "Ndessé..." en ces termes :

---

<sup>10</sup> Baudelaire, "Spleen", Les Fleurs du mal, Paris : Flammarion, 1964, p. 96.

Mes ailes battent et se blessent aux barreaux du ciel bas

La seule note discordante est entre le long développement du texte poétique baudelairien rimé et le verset senghorien bref et ramassé.

Senghor s'adresse au lecteur, à celui qui accepte de "co-naître" ensemble à l'immanence de toute chose. Whitman lui, se définit sans cesse en rapport avec lui (autre "feuille d'herbe") et l'appelle irrésistiblement, l'invite au dialogue. Sa foi en l'Homme se fonde sur la certitude américaine en la perfectibilité de celui-ci. Whitman ne dit-il pas en effet :

Henceforth I ask not good fortune, I myself am good fortune<sup>11</sup>.

En fait la véritable fortune est l'Homme. D'une manière générale, l'oeuvre des deux poètes est une interpellation incessante construite sur le rythme impersonnel de l'oralité et sur cette certitude.

De plus, tout comme l'individualisme whitmanien s'appuie sur un monisme, la vision du monde du Négro-africain repose sur un monisme spirituel qui exclut la notion d'inertie de la matière et récuse la dualité dans l'expérience humaine: bonheur/malheur, joies/peines, forces visibles/ forces invisibles... Il est courant de voir que dans certaines sociétés, africaines notamment, des occasions de peine (en raison d'une disparition ou mort par exemple) sont perçues et célébrées, non avec un sentiment de perte, mais plutôt de joie, qui donne lieu à des réjouissances, avec toutes les caractéristi-

---

<sup>11</sup> Constance Rourke, American Humor, A Study of the National Character. Florida : UP of Florida, 1931, p. 173.

ques du bonheur. La matière, dans ces sociétés, trouve sa force dans "l'Énergie première", "la Force suprême incréée" qui seraient "la Sur-âme" ("The Over-Soul") chez les transcendentalistes. En fait, pour le Négro-africain,

tout l'univers nous apparaît comme un infiniment petit et, en même temps, un infiniment grand réseau de forces, qui émanent de Dieu et aboutissent à Dieu considéré comme la Force des forces<sup>12</sup>.

Il résulte de ce monisme que toute chose et tout être sont aptes à être un microcosme qui résume Dieu et le monde. A ce niveau aussi, la pensée de Senghor est analogue à celle de Whitman : l'homme est à l'intérieur de l'univers

- comme partie intégrante, et à ce titre élément récepteur de l'être -, mais aussi à l'extérieur, au-delà d'elle, parce qu'il possède "une parcelle de puissance divine", laquelle fait de lui un continuateur de la création, un émetteur de l'être<sup>13</sup>.

Analysant les religions traditionnelles africaines, le malien Amadou Hampaté Ba va dans le même sens :

---

<sup>12</sup> Senghor, **Liberté III**, p. 73.

<sup>13</sup> Josiane Nespoulous-Neuville, op. cit., p. 135.

La conception du Monde y est basée sur l'unité fondamentale de toute chose. Le Tout est dans chaque brin, comme chaque brin est dans le Tout. Cette conjoncture existentielle lie et rend interdépendants tous les êtres, et cela à tous les niveaux: visibles et invisibles, sensibles et insensibles, du Cosmos. Il découle de cette même loi un fait capital: tout est vivant ; les formes visibles ne sont que la manifestation, sur un plan matériel, des forces vivantes et subtiles qui les animent<sup>14</sup>.

Ainsi, Senghor se représente Dieu comme "la Force des forces"; Hampaté Ba se Le représente, en majusculant lui aussi "le Tout", c'est-à-dire, la totalité indécomposable, l'unité qui le caractérise. Tout en appelant l'homme à mesurer sa propre force, à travers le "self-portrait" constant et l'individualisme euphorique qui caractérisent son recueil **Leaves of Grass** en général, et "Song of Myself" en particulier, Whitman l'Occidental ne s'éloigne pas de cette vision de Dieu comme Force supérieure unie et immanente à l'univers ("God within"), et l'univers, considéré comme un vaste réseau d'objets et d'êtres "interdépendants" (comme l'a ajouté Hampaté Ba), bref "un infiniment grand réseau de forces" (pour répéter Senghor) dont le "moi" serait le centre. Senghor résume cette interdépendance en affirmant que de "Dieu jusqu'au grain de sable, en passant par

---

<sup>14</sup> Amadou Hampaté Ba, (Actes du) colloque sur "Les religions africaines comme source de valeurs de civilisation" tenu à Cotonou du 16 au 22 Août 1970, Paris : Présence africaine, 1972, p. 80.

l'Homme"<sup>15</sup>, tout "ce monde de forces est un système de vases communicants"<sup>16</sup>.

Dans ce monde, les moindres objets, du simple fait de leur existence, ne sont pas pour autant négligeables, puisque porteurs de symboles susceptibles d'être décryptés. Il s'agit de transcender ces objets car "le visible n'a de sens que par l'invisible; et l'invisible, en retour, ne peut s'exprimer que par le biais du visible ". L'opposition du visible et de l'invisible est donc vaine. Ainsi, Whitman, le poète voyant, présentait déjà le symbolisme et annonçait ce que Claudel a appelé "la divine loi de l'expression détournée". Pour Senghor :

Le Négro-Africain sent l'objet ... par-delà le visible, va jusqu'à la sous-réalité (c'est nous qui soulignons) de l'objet, pour, au-delà du signe, en saisir le sens.

Il s'agit pour Senghor, comme pour Whitman, de transcender le visible pour décrypter le symbole de l'invisible; car, les choses visibles, les apparences, sont animées par des forces invisibles.

En parlant de "l'autre réalité", le mexicain Octavio Paz va dans le même sens. Il nous enseigne que "pour le symboliste, la réalité que nous voyons n'est pas entièrement réelle; c'est un symbole de l'autre réalité, la

---

<sup>15</sup> Senghor, Liberté I, p. 264.

<sup>16</sup> Senghor, Liberté III, p. 220.

vraie : l'idée, l'essence"<sup>17</sup>. Ce symbolisme est rendu par l'abondance des métaphores, des signes et des symboles. Le poème symboliste abandonne l'aspect narratif et descriptif : le poète ne nous y entretient pas de sa vie et ses vicissitudes, mais s'exhibe visiblement.

L'impersonnalité fait appel à la "camaraderie universelle" si chère à Whitman, à la "co-naissance" préconisée par Senghor, où l'être cesse d'exister à lui seul, isolé, pour n'être plus qu'un élément d'un grand ensemble, comme une étoile (par conséquent visible) parmi une constellation. Il est question de valoriser l'individu, de l'exalter, dans sa relation avec l'Autre, à qui il doit s'ouvrir, et dans lequel il doit se fondre. La "co-naissance" à l'Autre et la "camaraderie universelle" survivent à la mort. Elles ont pour but de réconcilier la vie et la mort. Dans la représentation de la mort, les deux poètes utilisent des images en rapport avec le plaisir. La rêverie poétique amène Whitman à affirmer que la mort devient ainsi aussi agréable que l'amour :

Death is beautiful from you, (what indeed is finally beautiful except death and love ?)

O I think it is not for life I am chanting here my chant of lovers, I think it must be for death,

For how calm, how solemn it grows to ascend to the atmosphere of lovers,

Death or life I am then indifferent, my soul declines to prefer,

---

<sup>17</sup> Octavio Paz, L'autre voix, Poésie et fin de siècle, Paris : Gallimard, coll. "Arcades", 1992, p. 24

(I am not sure but the high soul of lovers welcomes death most,)  
Indeed O death, I think now these leaves mean precisely the same as  
you mean,...<sup>18</sup>.

Qu'elle représente un retour à Dieu, une fusion du présent et de l'avenir dans l'infini, ou une dissolution de l'individu comme atome dans un ensemble matériel ou spirituel, la mort implique en même temps chez Whitman la perte de l'autonomie individuelle. Elle est aussi vécue comme délivrance, comme ultime réconfort des épreuves de la vie, et comme élément purificateur du monde.

Elle représente également un puissant stimulant pour l'imagination: sans elle en effet, il pourrait ne pas y avoir de désir, et ainsi donc pas d'immortalité de la beauté. Car en quelque sorte, l'individu nourrit des désirs, convoite par exemple le beau, l'agréable, recherche le plaisir, le vrai, l'idéal,... et s'acharne à y arriver, parce qu'il est conscient que la mort, qui représente d'une certaine manière la fin, est comme une sorte d'horizon, de moment ultime voire d'ultimatum, se pose et peut arriver avant l'atteinte de cet idéal. Cette situation serait à l'origine d'une sorte de courses aux convoitises qui correspond à ce qui pourrait être représenté comme "la course de l'imagination" pour les convoitises et contingences, surtout matérielles. Pour tout cela, le poète loue la mort. C'est beau, écrit-il:

---

<sup>18</sup> Whitman, "Calamus", p. 269.

That the hands of the sisters Death and Night incessantly softly wash  
again, and ever again, this soil'd world<sup>19</sup> ;

Plus loin, il chante :

A song I make of the One form'd out of all,  
The fang'd and glittering One whose head is over all,  
Resolute warlike One including and over all<sup>20</sup>.

Les ponts sont ainsi jetés entre la vie et la mort :

What do you think has become of the young and old men ?  
And what do you think has become of the women and children ?  
They are alive and well somewhere,  
The smallest sprout shows there is really no death,  
And if ever there was it left forward life, and does not wait at the end  
to arrest it,  
And ceas'd the moment life appear'd  
All goes onward and outward, nothing collapses,  
And to die is different from what any one supposed, and luckier.  
Has any one supposed it lucky to be born ?  
I hasten to inform him or her it is just as lucky to die, and I know it<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Whitman, "Reconciliation", p. 453.

<sup>20</sup> Whitman, "Starting From Paumanok", p. 179.

<sup>21</sup> Whitman, "Song of Myself", p. 194.

Ainsi que le pense Floyd Stovall:

Death is the consoler, the clue to man's destiny, because it is the divine complement of human imperfection, through which love is made complete and immortal<sup>22</sup>.

Dans l'ontologie négro-africaine, qui nourrit la pensée de Senghor, la mort n'est jamais vécue comme un sommeil éternel. Elle est plutôt ressentie comme un passage dans l'autre monde. En cela elle représente une "porte de sortie", mais en même temps une "porte d'entrée", dans l'au-delà. Les Esprits des Ancêtres défunts reviennent à travers les actes de mémoire, les souvenirs de la communauté:

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<sup>23</sup>...

La communauté des vivants se doit de demeurer fidèle à la mémoire des Ancêtres, notamment par le respect du code d'honneur de la collectivité. Ceux qui ne le font pas en sont excommuniés, et n'appartiennent plus ni à la communauté des vivants ni au monde des Ancêtres défunts : ils subissent

---

<sup>22</sup> Floyd Stovall, "Main Drifts in Whitman's Poetry" in Cady H. Edwin & Louis J. Budds, eds. **On Whitman : The Best from American Literature**. Durham : Duke University Press, 1987, p. 8.

<sup>23</sup> Senghor, "Chant de l'initié", **Nocturnes**, p. 194.

l'ostracisme du groupe social auxquels ils appartiennent. La vie de l'homme Noir tend, à partir de ce moment, à épouser les valeurs de la communauté qui ne sont autres que celles de leurs Ancêtres trépassés, mais dont l'âme est présente dans les descendants : Birago Diop n'en déduisait-il pas que "les morts ne sont pas morts" ? là où Whitman affirme que : "there is really no death". (voir citation entière plus haut). L'attitude des deux poètes face à la mort renvoie à celle de Heidegger faisant de la mort la grande certitude et la condition même de l'existence humaine, dont le but est d'atteindre, face à elle, la liberté. Dans son rejet des dichotomies kantienne entre le sujet et l'objet, le philosophe revendique "le droit de mourir" ("Freiheit zum Tode") en proclamant la permanence de l'Être sur la précarité du Devenir<sup>24</sup> ; car, et Senghor le pense, l'âme est le lieu réel de la liberté. Par ailleurs, les freudiens ont beaucoup disserté sur cette relation mort-renaissance.

L'impersonnalité du souffle des deux poètes apparaît à travers leur inspiration spontanée qui fonde leur authenticité, et leur capacité à se dépasser, à transcender leur individualisme pour se fondre dans l'Universel. De plus, Whitman récuse tout esthétisme et toute rhétorique (ne précise-t-il pas en effet : "No one will get at my verses who insists upon viewing them as literary performances"). Le style de Senghor est tout aussi indifférent à la rime et à la structure métrique, mais contrairement à celui de Whitman, il est marqué par son académisme et son ésotérisme. L'organisation poétique de leurs oeuvres emploie ainsi un langage libéré de toutes les contraintes usuelles de la forme, et un rythme apparenté au souffle, l'expression singulière d'un élan spontané et impersonnel.

---

<sup>24</sup> Martin Heidegger, **An Introduction to Metaphysics**. New Haven, Conn. : 1959, p. 202.

## **CONCLUSION**

Cette tentative de rapprochement nous a permis tant soit peu de mettre en évidence les identités remarquables du point de vue du style, mais aussi les différences fondamentales entre les deux poètes, qui remontent aux sources vives de leur inspiration, aux influences reçues des poètes français classiques, et à leur démarche pour arriver à prôner l'universalisme. La fusion qui s'opère à maints égards entre les voix de Senghor et de Whitman nous laisse entendre une parole qui transcende un cadre limité, qu'il soit géographique, national, racial, culturel, temporel, celle du multiculturalisme, qui exprime la nécessaire complémentarité pour résoudre l'imperfection fondamentale de notre condition d'être humain.

L'exigence de participation à la vie de l'Autre, des hommes - que suppose le multiculturalisme - implique à son tour un refus, par principe, d'assister à l'exclusion de cet Autre et de son Altérité, un refus des pulsions et susceptibilités racistes, ethniques, impuissantes à accepter, à faire "connaître" et à aimer l'Autre. Il demeure, malheureusement, que le racisme (par ailleurs un sujet tabou, presque entièrement évacué des débats publics et au sein de l'académie) se porte bien, a de beaux jours devant lui, comme du reste il l'était au "Siècle des Lumières". La capacité d'accepter l'Autre et sa différence est ainsi l'un des défis les plus sérieux à notre humanité. Mais la menace sur celle-ci peut aussi constituer une chance pour elle de se renouveler: il s'agit d'accueillir l'Autre sans l'assimiler, de l'accepter sans détruire sa différence, et sans qu'il ne la cultive pour autant. C'est donc au-delà de l'assimilation qu'il s'agit de réinventer l'humanisme. Cette exigence implique aussi un rejet des carcans idéologiques qui enferment l'Homme et la vie.

Comment promouvoir cependant un humanisme fondé sur le métissage culturel, face à "la barbarie des civilisés"<sup>1</sup> dans un Occident aujourd'hui de retour au fondamentalisme, de réveil de susceptibilités et ardeurs nationalistes, une Afrique qui cède trop facilement au piège de l'ethnicité et du clanisme, et une Europe orientale encore en plein morcellement ? Car paradoxalement, l'universalisme se développe en même temps que le nationalisme; un phénomène qui renvoie à la querelle des "Lumières" contre le Romantisme : à chaque pas en avant de l'un, par compensation, l'autre ressurgit... Ou plutôt l'échec des internationalismes (y compris l'universalisme) marque le retour des nationalismes. Car la dynamique de la globalisation a déclenché un autre mouvement antagoniste, celui de la revanche des particularismes et l'exclusion, la tension entre d'une part le pluralisme culturel ou multiculturalisme et, d'autre part, les forces centrifuges de l'universalisme. Et parce que le moment d'effritement d'une réalité est particulièrement propice à en saisir les conséquences, il est à noter que l'humanité n'est ainsi toujours pas sortie des grandes déroutes de l'esprit humain: l'esclavage et la colonisation, les grandes guerres de l'Histoire contemporaine, les égarements nés d'un progrès scientifique non maîtrisé, le capitalisme global de fin de siècle et l'exclusion sociale et économique, dans un monde où la sécurité sera définie plus en termes sociaux, économiques et culturels que militaires.

Face aux murs d'incompréhension auxquels se heurtent les humanistes comme Senghor et Whitman, l'universalisme reste un idéal irréalisable, un idéalisme, que l'on ne peut chanter que dans la poésie fondée sur des rêves

---

<sup>1</sup> Senghor, *Au guélowar*, Hosties noires, p. 72.

et des utopies, des idéaux qui peuvent tout de même être le ressort de l'action; la poésie étant un acte inaugural et transcendant. La vraie universalité semble même être la singularité, celle d'une communauté qui s'observe et exacerbe ses différences, en particulier culturelles: les particularismes ethniques, les religions et leurs divisions issues des trois Révélations, le fondamentalisme religieux, les conflits confessionnels... Mais l'universalisme, en cherchant à nier les différences raciales, culturelles, et les tensions nées de l'Histoire, représente en lui-même un acte racial, car un monde où la race n'importe pas, un monde libre et libéré de toute hiérarchie raciale, de toute domination et soumission fondées sur les distinctions raciales et culturelles, est un rêve utopique, si lointain. Et l'homogénéité raciale et culturelle entraîne ou ramène toujours l'hégémonie d'une race, d'une culture.

Il nous reste donc, comme le recommande Claude Lévi-Strauss, à "étendre l'humanisme à la mesure de l'humanité", d'autant que celui-ci peut aussi se poser comme une réponse à la crise existentielle qui affecte l'homme aujourd'hui. Car quand bien même nous serions incapables de nous aimer en tant qu'êtres humains, il n'en reste pas moins que l'amour et l'humanisme sont des idéaux. Quand bien même il n'y aurait jamais eu de fidélité, il n'en reste pas moins que l'exigence de fidélité à l'Homme et à la vie demeure. L'aspiration à l'universalité participe de l'idéal humaniste, et doit être universelle. Sommes-nous prêts cependant à concéder la part d'identité que suppose cet humanisme, ce mouvement vers l'Autre ? Notre identité culturelle n'est-elle pas menacée ? Encore faudrait-il savoir de quelle identité il s'agit exactement./.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## I. OEUVRES DE BASE

1. Walt Whitman, Complete Poetry and Collected Prose, New York : The Library of America, 1982.

**Rappel :** Toutes les références au recueil Leaves of Grass sont tirées de cette édition.

### 2. Oeuvre de Léopold Sédar Senghor :

\* Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française préface ("Orphée Noir") de J.-P. Sartre, Paris : PUF, 1948.

\* Oeuvre Poétique, Paris : Seuil 1990. Comprend :

- Chants d'ombre (1945)

- Hosties noires (1948)

- Ethiopiennes (1956)

- Nocturnes (1961)

- Poèmes divers (1961)

- Lettres d'hivernage (1973)
  
- Elégies majeures (1979 et 1984).
  
- La Poésie de l'action, Conversations avec Mohamed Aziza, Paris : Stock, 1980
  
- Liberté I, Négritude et Humanisme, Paris : Seuil, 1977.
  
- Liberté II, Nation et Voie africaine du socialisme, Paris : Seuil, 1971.
  
- Liberté III, Négritude et Civilisation de l'Universel, Paris : Seuil, 1977.
  
- Liberté IV, Socialisme et Planification, Paris : Seuil, 1983.
  
- Ce que je crois, (Négritude, Francité et "Civilisation de l'Universel") Paris : Grasset, 1988.

## II. OEUVRES CRITIQUES

### 1. Ouvrages :

- Agger, Ben. Cultural Studies as Critical Theory. London : Palmer Press, 1992.
- Allen, Gay Wilson. The New Walt Whitman Handbook. N.Y. U P, 1975.
- Anderson, Benedict, Ed. Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, 1991 (1<sup>st</sup> ed. London : Verso, 1983).
- Appiah, Kwamé Anthony. In My Father's House : Africa in the Philosophy of Culture. New York, Oxford : Oxford UP, 1992.
- Arnold, A. James. Modernism and Negritude. Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1981.
- Art Nègre et Civilisation de l'Universel, Ed. Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1975.
- Aspiz, Harold. Walt Whitman and the Body Beautiful. Chicago : U. of Illinois P., 1980.
- Asselineau, Roger. The Transcendentalist Constant in American Literature. N.Y. UP, 1980.
- Ba, Sylvia Washington. The Concept of Negritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor. Princeton, New Jersey: Princeton U P, 1973.
- Bachelard, Gaston. L'Air et les Songes. Paris : José Corti, 1943.
- ----- La Poétique de l'Espace. Paris: P U F, 1964.
- ----- La Poétique de la rêverie. Paris: P U F, 1965.

- Bahoken, Jean-Calvin. Clairières métaphysiques africaines. Paris : Présence africaine, 1967.
- Bailyn, Bernard. Voyagers to the West: A Passage in the Peopling of America on the Eve of the Revolution. New York: Knopf, 1986.
- Bancquart, Marie-Claire, Pierre Cahné. Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Paris : PUF, 1992.
- Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal. (1857) Paris : Flammarion, 1964.
- ----- Le Spleen de Paris, La Fanfarlo (Petits Poèmes en prose). Paris : Flammarion, 1987.
- Baudrillard, Jean. La Tranparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes. Paris: Galilée, 1990.
- Baugh, Edward. Derek Walcott. London: Longman, 1978.
- Benjamin, Walter. Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. N.Y.: Verso, 1989.
- Bercovitch, Sacvan. The American Jeremiad. Madison, Wis. : U of Wisconsin P, 1978.
- ----- The Puritan Origins of the American Self. New Haven, Conn. : Yale UP, 1975.
- ----- The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America. N.Y.: Routledge, 1993.
- Bernard, S. Le poème en prose : de Baudelaire à nos jours. Paris: Nizet, 1959.

- Blair, John G. **Modular America : Cross-Cultural Perspectives on the Emergence of an American Way.** Westport, Conn. : Greenwood P, 1988.
- Bloom, Allan. **The Closing of the American Mind.** New York : Simon & Schuster, 1987.
- Bloom, Harold. **Wallace Stevens: The Poems of Our Climate.** Ithaca & London : Cornell University Press, 1977.
- ----- Ed. **Walt Whitman.** New York : Chelsea, 1975.
- ----- **Pablo Neruda.** New York : Chelsea, 1989.
- Bosquet, Alain. **Whitman.** Paris : Gallimard, 1959.
- Boughali, Mohamed. **Introduction à la poétique de L.S.Senghor.** Casablanca : Afrique-Orient, 1986.
- Brasher, Thomas L. **Whitman as Editor of the "Brooklyn Daily Eagle".** Detroit : Wayne State University, 1970.
- Brown, Gillian. **Domestic Individualism: Imagining Self in Nineteenth Century America.** Berkeley, CA.: University of California Press, 1990.
- Buell, Lawrence. **Literary Transcendentalism : Style and Vision in the American Renaissance.** Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1973.
- Cather, Willa. **Sapphira and the Slave Girl.** New York: Knopf, 1940.
- Césaire, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal.** (préface d'André Breton), Paris : Présence africaine, 1983.
- ----- **Discours sur le colonialisme.** Paris : Présence africaine, 1956.
- Clifford, James, George E. Marcus. **Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography.** Berkeley : U of California Press, 1986.

- Connor, Steven. **Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary**. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1989.
- Cornevin, Marianne. **Histoire de l'Afrique, de la Deuxième Guerre mondiale à nos jours**. Paris : Payot, 1972.
- Crane, Hart. **The Complete Poems and Selected Letters and Prose**. Ed. Brom Weber N.Y.: Anchor, 1966.
- Crèvecoeur, J. Hector St. John de. **Letters from an American Farmer and Sketches of Eighteenth-Century America**. Ed. Albert E. Stone. New York: Penguin Books, 1981.
- D'Andrade Roy G., Claudia Strauss. Ed. **Human Motives and Cultural Models**. Cambridge : Cambridge U P, 1992.
- De Heusch, Luc. **Le sacrifice dans les religions africaines**. Paris : Gallimard, 1986.
- Diakhaté, Lamine. **Lecture libre de "Lettres d'hivernage" et d'"Hosties noires" de L.S.Senghor**. Dakar : les Nouvelles Editions Africaines, 1976.
- Eagleton, Terry, Fredric Jameson (and Edward Said). **Nationalism, Colonialism and Literature**. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1990.
- Edwin Cady H. and Louis J. Budd, Eds. **On Whitman : The Best from American Literature**. Durham : Duke University Press, 1987.
- Ellmann, Richard and Robert O'Clair. Ed. **The Norton Anthology of Modern Poetry**. 2nd Ed. N.Y.: W.W. Norton & Co. Inc., 1988.
- Erkkila, Betsy. **Walt Whitman Among the French: Poet and Myth**. Princeton, New Jersey: Princeton U P, 1980.
- ----- **Whitman the Political Poet**. Oxford U P, 1989.

- Frye, Northrop. **Anatomy of Criticism**. Princeton, NJ: Princeton U P, 1957.
- Fussell, Paul. **Poetic Meter & Poetic Form**. (revised edition) New York: Random House, 1979.
- Geertz, Clifford. **The Interpretation of Cultures**. N.Y. : Basic Books, 1973.
- Gelpi, Albert. **The Tenth Muse : The Psyche of the American Poet**. Cambridge, Mass.: Harvard U P, 1975.
- Gilroy, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double - Consciousness**. Cambridge, MA: Harvard U P, 1993.
- ----- **There Ain't No Black in the Union Jack : The Cultural Politics of Race and Nation**. Chicago, Illinois: U of Chicago Press, 1991.
- ----- **Small Acts : Thoughts on the Politics of Black Cultures**. London, NY : Serpent's Tail, 1993.
- Gray, Ann, Jim Mc Guigan, Ed. **Studying Cultures**. London : Edward Arnold, 1993.
- Grossberg, Lawrence, Ed. **Cultural Studies**. N Y: Routledge, 1992.
- Guibert, Armand. **Léopold Sédar Senghor**. Paris : Présence africaine, 1962.
- Guillory, John. **Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation**. Chicago & London: U of Chicago P, 1993.
- Harvey, David. **The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change**. Cambridge, MA & Oxford U.K.: Blackwell, 1992.
- Hausser, Michel. **Pour une Poétique de la négritude**. Tome I, Paris : Silex, 1988.

- Hawton, Hector. **The Humanist Revolution.** London, 1963.
- Heidegger, Martin. **An Introduction to Metaphysics.** New Haven, Conn. : 1959.
- ----- **Being and Time.** (Trans. Linda Russell) Oxford : Oxford U P, 1985.
- Hemingway, Ernest. **The Garden of Eden.** N.Y. : Charles Scribner's Sons, 1986.
- ----- **To Have and Have not.** New York: Grosset & Dunlap, 1937.
- Hugo, Victor. **Les feuilles d'automne.** Paris: Renduel, 1832.
- ----- **Les rayons et les ombres.** Paris: Delloye, 1840.
- James, Henry. **The Golden Bowl.** 1909.
- Jameson, Fredric. **Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.** Durham: Duke U P, 1991.
- Jehlen, Myra. **American Incarnation: The Individual, The Nation, and the Continent.** Cambridge, Mass.: Harvard U P, 1986.
- ----- & Sacvan Bercovitch. Ed. **Ideology & Classic American Literature.** Cambridge: Cambridge U P, 1986.
- Johnson, Barbara. **Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne.** Paris: Flammarion, 1979.
- ----- Ed. **Freedom & Interpretation. (The Oxford Amnesty Lectures 1992)** New York: Basic Books, 1993.
- Kalaidjian, Walter. **Languages of Liberation: The Social Text in Contemporary American Poetry.** N.Y.: Columbia U P, 1989.
- Kaplan, Justin. **Walt Whitman : A Life.** New York : Simon & Schuster, Inc., 1980.

- Keenan, Randall. **Walt Whitman's "Leaves of Grass"**. State U of N.Y.: Monarch Press, 1965.
- Kermode, Frank. **An Appetite for Poetry**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Kolodny, Annette. **The Lay of the Land : Metaphor as Experience and History in American Life and Letters**. Chapel Hill, NC : U of NC Press, 1975.
- Koster, Donald N. **Transcendentalism in America**. Boston : G.K. Hall & Co., 1975.
- LaCapra, Dominick, Ed. **The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance**. Ithaca & London: Cornell U P, 1991.
- Laclau E. and Chantal Mouffe. **Hegemony and Socialist Strategy : Towards a Radical Democratic Politics**. London : Verso, 1985.
- Lawrence, D.H. **Selected Essays**. Great Britain: Penguin, 1986.
- ----- **Studies in Classic American Literature**. Great Britain: Penguin, 1977.
- Lebaud, Geneviève. **Léopold Sédar Senghor ou la Poésie du Royaume d'Enfance**. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1976.
- Lentricchia, Frank. **Criticism and Social Change**. Chicago : U of Chicago P, 1983.
- Lévi-Strauss, Claude. **Race et Culture, le Regard éloigné**. Paris : Plon, 1971.
- ----- **Race et histoire**. Paris: Folio, 1987.
- ----- **Tristes Tropiques**. (Translated from the French by John and Doreen Weightman) New York : Atheneum, 1978.

- Lyotard, Jean-François. **Moralités Postmodernes.** Paris : Galilée, 1993.
- ----- **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.**  
(Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi, Foreword by Fredric Jameson) Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Marquet, Marie-Madeleine. **Le Métissage dans la poésie de L. S. Senghor.** Dakar : les N.E.A., 1983.
- Mathiessen, F.O. **American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman.** New York : Oxford UP, 1941.
- Mbiti, John S. **African Religions and Philosophy.** New York : Double day, 1970.
- Mezu, S. Okechukwu. **Léopold Sédar Senghor et la défense et illustration de la Civilisation Noire.** Paris : Didier, 1968.
- Miller, Christopher. **Blank Darkness : Africanist Discourse in French.** Chicago, Ill. : U of Chicago P. 1985.
- Miller, James E. Jr. **The American Quest for a Supreme Fiction.** Chicago, Illinois: U of Chicago P, 1979.
- Miller, Perry, ed. **The Transcendentalists.** Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1950.
- Moore, Gerald, & Ulli Beier, Eds. **Modern African Poetry** 3<sup>d</sup> ed. New York : Penguin, 1985.
- Moore, Harry T. Ed. **The Collected Letters of D. H. Lawrence;** vol. 2. New York, 1962.
- Morgan, Edmund. **American Slavery, American Freedom: The Ordeal of Colonial Virginia.** 1st Ed. New York: Norton, 1975.

- Morrison, Toni. Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination. Cambridge, Massachusetts: Harvard U P, 1992.
- Mudimbe, Valentin Y. The Invention of Africa. Bloomington : Indiana U P, 1988.
- Ndiaye, Papa Guèye. "Ethiopiennes", Poèmes de L.S. Senghor, édition critique et commentée. Dakar : les Nouvelles Editions Africaines, 1974.
- Neuville, Josiane Nespoulous. Léopold Sédar Senghor, de la tradition à l'universalisme. Paris : Seuil, 1988.
- Paz, Octavio. L'autre voix, Poésie et fin de siècle. Paris : Gallimard, (coll. "Arcades"), 1992.
- ----- The Other Voice: Essays on Modern Poetry. (Translated from the Spanish by Helen Lane) New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
- Poirier, Richard. A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature. New York: Oxford University Press, 1966. Reissue, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- ----- Poetry and Pragmatism. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
- ----- The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1992.
- ----- The Renewal of Literature: Emersonian Reflections. New Haven, CT: Yale U P, 1987.
- ----- The Working of Knowing. New York: Oxford University Press, 1977. Reissue, Stanford: Stanford University Press, 1990.

- Preminger, Alex. Ed. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, New Jersey : Princeton U P, 1974.
- Ratermanis, J.-B. Etude sur le style de Baudelaire. Bade: Editions Art et Science, 1949.
- Ross, Andrew. Strange Weather: Culture, Science and Technology in the Age of Limits. London, New York: Verso, 1991.
- ----- Ed. Universal Abandon ?, The Politics of Postmodernism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Said, Edward. Culture and Imperialism. New York: Knopf, 1993.
- ----- The World, the Text, and the Critic. Cambridge, MA: Harvard U P, 1983.
- Seltzer, Mark. Henry James and the Art of Power. Ithaca, New York: Cornell UP, 1984.
- Sharpe, William C. Unreal Cities. Urban Figurations in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams. Baltimore & London: Johns Hopkins U P, 1990.
- Soyinka, Wole. Myth, Literature and the African World. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Spleth, Janice. Léopold Sédar Senghor. Ed. David O'Connell. U of Illinois, 1985.
- Steele, Jeffrey. The Representation of the Self in the American Renaissance. Chapel Hill : The U of N C Press, 1987.
- Stevens, Wallace. The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination. New York: Vintage Books, Random House, 1951.
- Stone, Robert L. Ed. Essays on "The Closing of the American Mind". Chicago, Illinois: Chicago Review Press, 1989.

- Sundquist, Eric. **Home as Found: Authority and Genealogy in Nineteenth Century American Literature.** Baltimore, MD.: Johns Hopkins University Press, 1979.
- Tempels, Placide R. P. **La Philosophie Bantoue.** (1947) Paris: Présence africaine, 1965 (trad. A. Rubbens).
- Thomas, Louis-Vincent. **La Mort africaine.** Paris : Payot, 1982.
- Tillot, Renée. **Le Rythme dans la Poésie de Léopold Sédar Senghor.** Dakar : N.E.A., 1979.
- Touraine, Alain. **Critique de la Modernité.** Paris: Fayard, 1992.
- ----- **Qu'est-ce-que la démocratie?** Paris: Fayard, 1994.
- Towa, Martien. **Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle.** Yaoundé : Clé, 1971.
- ----- **Léopold Senghor : Négritude ou Servitude ?** Yaoundé : Clé, 1971.
- Vaillant, Janet G. **Black, French, and African: A Life of Léopold Sédar Senghor.** Cambridge, Mass.: Harvard U P, 1990.
- Verlaine, Paul. **Oeuvres Poétiques Complètes.** Paris: Gallimard, 1951.
- West, Cornel. **Beyond Eurocentrism and Multiculturalism, (Vol.2) Prophetic Reflections: Notes on Race and Power in America.** Monroe, Maine: Common Courage Press, 1993.
- ----- **Beyond Eurocentrism and Multiculturalism, (Vol.1) Prophe-  
tic Thought in Postmodern Times.** Monroe, Maine: Common Courage Press, 1993.
- Whitman, Walt. **Specimen Days (Comme des baies de genévrier).** (Traduit de l'anglais par Julien Deleuze). Paris: Mercure de France, 1993.

- Williams, Patricia J. **The Alchemy of Race and Rights : Diary of a Law Professor.** Cambridge, Massachusetts: Harvard U P, 1991.
- Wright, Richard, ed. **African Philosophy : An Introduction.** 2<sup>nd</sup> ed. Washington D.C. : University Press of America, 1979.
- Wynn, Thomas M. **The Lunar Light of Whitman's Poetry.** Cambridge, MA. : Harvard U P, 1987.
- Zahan, Dominique. **Religion, Spiritualité et Pensée africaines.** Paris : Payot, 1970.
- Zweig, Paul. **Walt Whitman: The Making of the Poet.** New York : Basic Books, 1984.

## 2. Articles :

- (Actes du) Colloque sur "Les religions africaines comme source de valeurs de civilisation" tenu à Cotonou du 16 au 22 Août 1970, Paris : Présence africaine, 1972.
- Anyidoho, Kofi. "Kingdom of Childhood : Senghor and the Romantic Quest", French Review : Journal of the American Association of Teachers of French, Chapel Hill: North Carolina, mai 1982, 55 : 761-769.
- Appiah, Kwame Anthony. "Out of Africa: Topologies of Nativism." in The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance. Ithaca & London : Cornell U P, 1991: 134-163, and in Yale Journal of Criticism 2 (1988) 153-178.
- Benfey, Christopher. "'The Other Side of the Rug' : Cather's Narrative Underpinnings." American Literary History, Oxford UP, 6.1 (1994): 141-154.
- Blair, John G. "Three Models for Cultural Studies on The Teaching of British and American History and Civilization." Conference at University of Tunis, November 25-26, 1994.
- Burke, Kenneth. "Poetry as Symbolic Action." in What is a Poet ?. Ed. Hank Lazer. Tusc. Alabama : U of ALA. P, 1987, 157-173.
- Buzard, James. "Eliot, Pound, and Expatriate Authority." Raritan 13.3 (1994): 106-122.
- Cixous, Hélène. "We Who Are Free, Are We Free?" in Freedom & Interpretation (The Oxford Amnesty Lectures 1992) ed. Barbara Johnson. New York: Basic Books, 1993.

- Cliff, Michelle. "The Lover: June Jordan's Revolution." **Village Voice Literary Supplement**. June 1994: 27-29.
- Clifford, James. "Traveling Cultures." in **Cultural Studies** N. Y.: Routledge, 1992: 96-112.
- Clunas, Alex. "Composing in Transit." **Raritan** 13.4 (1994) 92-101.
- Coxe, H & E. C. Latham. Ed. "Education by Poetry." in Robert Frost, **Selected Prose**. New York, 1956.
- De Graaf, Daniel. "Whitman et Rimbaud. " **Levende Talen** 31 (Novembre 1953): 360-371.
- Deleuze, Gilles. "Whitman" in **Critique et Clinique**. Paris: Minuit, 1993.
- De Looze, Lawrence N. "Poem as Process: Wallace Stevens's "Metamorphosis"." **Wallace Stevens Journal** 8 (1984): 18-21.
- DeRoche, Joseph. "Whitman and Dickinson : The Two American Sources." in **The Heath Collection of Poetry**. Ed. Lexington, MA : D.C. Heath & Co., 1992 : 463-540.
- Emerson, R. W. "The Poet" in **The Complete Essays and Other Writings**. Ed. Brooks Atkinson, New York, 1949.
- Fiedler, Leslie. "Images of Walt Whitman." in **Leaves of Grass One Hundred Years After**. Ed. Milton Hindus. Stanford : Stanford U P, 1955: 55-73.
- Gates, Henry Louis Jr. "Pluralism and Its Discontents." **Profession MLA** 1992: 35-38.
- ----- "The Master's Pieces: On Canon Formation and the Afro-American Tradition." in **The Bounds of Race: Perspectives on**

**Hegemony and Resistance.** Ed. Dominick LaCapra. Ithaca & London: Cornell U P, 1991 : 17-38.

- Goldfarb, Clare R. "The Poet's Role in "Passage to India"." **Walt Whitman Review**, 8.4 (1962): 75-79.

- Grossman, Allen. "The Poetics of Union in Whitman and Lincoln Toward the Relationship of Art and Policy." in **The American Renaissance Reconsidered.** Ed. Walter Benn Michaels and Donald E. Pease. Baltimore, MD : Johns Hopkins U P, 1985.

- Guillaume, Alfred J. Jr. "Conversation with Léopold Sédar Senghor on his Poetry and Baudelaire's", **French Review : Journal of the American Association of Teachers of French**, Chapel Hill, North Carolina, 52 (1979) : 839-847.

- Hall, Catherine. "Missionary Stories : Gender and Ethnicity in England in the 1830s and 1840s." in **Cultural Studies**, N.Y. : Routledge, 1992: 240-270.

- Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." **Socialist Review** 15 (1985): 65-108.

- Howarth, William L. "Some Principles of Autobiography." in **Autobiography : Essays Theoretical and Critical.** Ed. James Olney. Princeton, N.J. : Princeton UP, 1980 : 84-114.

- Johnson, Richard. "What is Cultural Studies Anyway." **Social Text**, 1986-87, n° 16 : 38-80.

- Johnson, Ellwood. "Wallace Stevens's Transforming Imagination." **Wallace Stevens Journal** 8(1984): 28-38.

- Kateb, Georges. "Thinking of Human Extinction (II): Emerson and Whitman." **Raritan**, 6.3 (1987): 1-22.
- Kunitz, Stanley. "La sagesse du corps." **Topic** N° 175 : 64-65.
- Lombard, Charles M. "Image of George Sand in America." **Revue de littérature comparée** 40 (March 1967): 177-186.
- ----- "Whitman & French Romanticism." **Walt Whitman Review** 12 (March 1966): 41-43.
- Maslan, Mark. "Whitman and His Doubles: Division and Union in **Leaves of Grass** and Its Critics." **American Literary History**, Oxford University Press, 6.1(1994): 119-139.
- Mathew, V. John. "Self in "Song of Myself": A Defense of Whitman's Egoism." **Walt Whitman Review**, 15 (1969): 102-107.
- Mersch, Arnold. "Teilhard de Chardin and Whitman's "A Noiseless Spider"." **Walt Whitman Review**, 17 (1971): 99-100.
- Molesworth, Charles. "On Walt Whitman." **Raritan** 11.1 (1992) : 98-112.
- Murphy, Francis. "Whitman's Wanderings". **Humanities** Philadelphia: U Penn., 13.2 (1992).
- Norton, Anne. "Whitman and the Race of the Conquering March." in **Alternative Americas: A Reading of Antebellum Political Culture**. Chicago: The U of Chicago P, 1986:315-329.
- Owen, Stephen. "One of These More or Less." **The Literary Review** New Jersey : Fairleigh Dickinson University, Spring 1989 : 400-408.
- Peyser, Thomas G. "James, Race and the Imperial Museum." **American Literary History**, Oxford University Press, 6.1(1994): 48-70.

- Radway, Janice. "Mail-Order Culture & Its Critics: The Book-of-the-Month Club, Commodification and Consumption, and the Problem of Cultural Authority." in **Cultural Studies**. New York: Routledge, 1992: 502-530.
- Ramirez, Jan Seidler. "Whitman and the Bohemians". **Humanities** Philadelphia : U Penn, 13.2(1992).
- Ransby, Barbara. "Afrocentrism, Cultural Nationalism, and the Problem with Essentialist Definitions of Race, Gender, And Sexuality." **Race & Reason**, 1.1(1994): 31-34.
- Rhodes, S. A. "The Influence of Walt Whitman on André Gide." **Romantic Review**, 31 (April 1940): 156-171.
- Rosenblatt, Louise M. "Whitman's Democratic Vistas and the New "Ethnicity"". **Yale Review**, 67 (1978): 187-204.
- Rosenfeld, Alvin H. "Whitman's Open Road Philosophy." **Walt Whitman Review**, 14 (1968): 3-16.
- Sangari, Kum Kum. "The Politics of the Possible." **Cultural Critique**, 7 (1987) : 157-186.
- Sayre, Robert F. "Autobiography and the Making of America." in **Autobiography : Essays Theoretical and Critical**. Ed. James Olney. Princeton, N.J. : Princeton U P, 1980 : 146-168.
- Schmitz, Neil. "Refiguring Lincoln : Speeches and Writings, 1832-1865." **American Literary History**, Oxford UP, 6.1(1994): 103-118.
- Senghor, Léopold Sédar. Allocution. Forum Culturel Afro-arabe, Asilah, Maroc, 12, 13, 14 Août 1990, **Ethiopiennes**, (1<sup>er</sup> semestre 1991) : 7-8.

- Senghor, Léopold Sédar. Discours. Inauguration de l'"Université Senghor d'Alexandrie". Egypte, 4 Novembre 1990, Ethiopiennes. (1<sup>er</sup> semestre 1991): 63-65.
- ----- "Le dialogue des cultures." Le Figaro, 3-4 Septembre 1977.
- Sill, Geoffrey. "Whitman on "The Black Question" : A New Manuscript." Walt Whitman Review, 8-9 (1990-92): 69-75.
- Skipp, Francis E. "Whitman and Shelley: A Possible Source for "The Sleepers"." Walt Whitman Review, 11 (1965): 52-53.
- Smith, Henry Nash. "Walt Whitman and Manifest Destiny." in Virgin Land, The American West as Symbol and Myth. Cambridge, Massachusetts: Harvard U P, 1978: 44-48.
- Stevens, Wallace. "Imagination as Value." ed. English Institute, 1948.
- Todorov, Tzvetan. "'Race", Writing and Culture." in "Race", Writing and Difference. Ed. Henry Louis Gates, Jr. : 370-380, Chicago, Ill. : U of Chicago P, 1986.
- Turner, James S. "The American Renaissance". Humanities Philadelphia : U Penn., 13.2 (1992).
- Welty, Ward. "The Persona as Kosmos in "Song of Myself"." Walt Whitman Review, 25 (1979): 98-106.
- Wiredu, J.E. (Kwasi). "How Not to Compare African Thought With Western Thought." in African Philosophy : An Introduction, ed. Richard Wright, Washington DC : University Press of America, 1979 : 166-84.
- Wrobel, Arthur. "Whitman and the Phrenologists : the Divine Body and the Sensuous Soul", PMLA 79, 1974.

**THESES :**

- Berryhill, Michael K. "Walt Whitman and Postmodern Consciousness."  
Ph.D. Diss. U. of Minnesota, 1975.

- Kostar, Ron. "Walt Whitman and Charles Baudelaire." Ph. D. Diss.  
Rutgers University, NJ, 1994.

**SUGGESTIONS DE LECTURE :**

- Gilroy, Paul. **The Black Atlantic : Modernity and Double-Consciousness**. Cambridge, MA : Harvard UP, 1994.
- Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, Paula A. Treichler. Ed. **Cultural Studies**. New York : Routledge, 1992.
- Guillory, John. **Cultural Capital : The Problem of Literary Canon Formation**. Chicago & London : U of Chicago P., 1993.
- Morrison, Toni. **Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination**. Cambridge, MA : Harvard UP, 1992.
- Vaillant, Janet G. **Black, French, and African: A Life of Léopold Sédar Senghor**. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1990.
- Said, Edward W. **Culture and Imperialism**. New York : Knopf, 1993.
- Williams, Raymond. **Culture & Society, 1780-1950**. (New Edition) New York : Columbia UP, 1983.

**INDEX**

- Afrique, 35, 73, 79, 80, 142, 151
- Amérique, 19-20, 22, 25, 48, 65, 133, 168, 169, 170, 172, 176
- Angleterre, 34, 43
- Appiah, K. A., 74-75
- Aspiz, Harold, 157
- Austen, Jane, 42
- Autre, 30, 32-38, 41-42, 116, 134, 135, 137, 154, 157, 193, 194, 198-199, 210, 216
- Ba, Amadou Hampaté, 207, 208
- Bachelard, Gaston, 72, 178
- Baudelaire, Charles, 5, 14-19, 98, 105, 127, 139, 164, 190, 205
- Benjamin, Walter, 16, 127
- Bercovitch, Sacvan, 13
- Bergson, Henri, 100-101
- Bloom, Harold, 45
- Bosnie-Herzégovine, 35
- Brontë, Charlotte, 42, 44
- Burke, Edmund, 42, 43
- Burke, Kenneth, 181
- Calverton, V.F., 49
- Canon littéraire, 48-50
- Capitalisme, 133
- Cather, Willa, 42
- Césaire, Aimé, 35, 53-81
- Chaka, 84-86
- voir aussi Mandela et Savimbi : 86-87
- Claudel, Paul, 5, 99, 101-102, 160, 185, 186

- Clifford, James, 3, 35
- Conrad, Joseph, 42
- Cosmos, 196, 200-203
- Culture, 7, 33-34, 111, 150, 171, 195, 196  
(voir aussi Hybridité)
- Damas, Léon-Gontran, 81
- Décolonisation, 33
- Démocratie, 20-28, 133
- Descartes, René, 9, 37
- Dickens, Charles, 44
- Égalité, 24-25, 133  
voir aussi Démocratie: 23, 25, 133
- Emerson, Ralph Waldo, 24, 168, 180
- Erkkila, Betsy, 40-41, 186
- Essentialisme, 50
- Eurocentrisme, 4, 33, 49
- Faulkner, William, 42, 140
- Forster, E. M., 42
- Frobénius, Léo, 102
- Frost, Robert, 140, 180
- Gates, Henry Louis, 44, 48-49
- Gide, André, 5, 185
- Gilroy, Paul, 43
- Ginsberg, Allen, 177
- Greene, Graham, 44
- Guerre de Sécession, 21, 128-129, 161
- Guillory, John, 44
- Hawthorne, Nathaniel, 2

- Heidegger, Martin, 214
- Hemingway, Ernest, 42
- Hugo, Victor, 71, 187-188
- Humanisme, 4, 57, 116, 125, 133, 163, 218
- Hybridité, 43, 172
- Identité, 26, 27, 33-34, 79-80, 172
- Imagination, 81, 164-165, 174, 179, 201
- Impérialisme, 7, 19, 29-30, 133, 171, 198
- Individualisme, 9-10, 12-13, 17, 19, 24, 30, 195, 197, 198, 201, 206

voir aussi Whitman, 197, 198, 201

- Initiation, 135-137, 145, 195
- James, Henry, 45
- James, William, 180, 181
- Johnson, James Weldon, 49
- Jordan, June, 47-48
- King, Martin Luther, 83-84
- Kipling, Rudyard, 42
- Kunitz, Stanley, 155, 156
- Lamartine, A. de, 5, 104
- Langue et Langage, 122-123, 155, 156, 160, 181, 183, 192, 199
- Lawrence, D. H., 42, 63-65
- Laye, Camara, 73

voir aussi **L'Enfant Noir** : 180

- Le "Siècle des Lumières", 4, 36, 187, 216
- Lévi-Strauss, Claude, 111, 112, 218
- Lincoln, Abraham, 28, 38
- Locke, Alain, 49

- Mallarmé, Stéphane, 5, 173, 191
- Mandela et Savimbi, 86-87
- Mathiessen, F. O. 2
- Marx, Karl, 124
- Melville, Herman, 2
- Métissage, 34, 50, 93-97, 107-109, 112-113, 144-145
- Minorités, 27, 52, 79, 133, 173  
(voir aussi Autre)
- Modernité, 4, 32-33
- Montaigne, 36
- Morrison, Toni, 43, 48, 197
- Mort, 115-118, 136, 201, 210-214
- Multiculturalisme, 217  
(voir aussi Métissage)
- Nation, 20-21, 25, 173, 176, 177, 198
- Nationalisme, 19, 133, 198, 217
- Nature, 193, 201
- Négritude, 33, 134, 142, 159, 181, 182, 195, 201  
(voir aussi Senghor)
- Parole, 60, 66, 174, 178-185, 192, 199
- Paz, Octavio, 167, 209-210
- Péguy, Charles, 100
- Perse, Saint-John, 101, 155
- Pessoa, Fernando, 178
- Platon, 103, 143
- Pluralisme, 26, 133, 172, 217
- Poe, Edgar Allan et Whitman, 162-163

- Poésie, 7, 26, 53, 60, 122, 170, 174, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 191, 192, 193, 199, 200
  - voir aussi Pragmatisme, 181
- Postmodernisme, 4, 80, 130, 133
- Pragmatisme ("Poésie et Pragmatisme"), 181
- Price, Kenneth, 41
- Proust, Marcel, 89
- Race, 27, 37, 82, 218
  - voir aussi le "Siècle des Lumières": 218
- Raison, 4, 78, 187, 201
  - voir aussi le "Siècle des Lumières": 187
- Rimbaud, Arthur, 5, 38, 186, 189
- Sartre, Jean-Paul, 82
- Senghor, Léopold Sédar, 33, 53, 121, 130, 134-139, 143-153, 154, 156, 157, 183-184, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 200-201, 203, 204, 205, 206, 208
  - voir aussi Baudelaire: 99, 103, 139, 141, 156
  - voir aussi Claudel: 99-100
  - voir aussi Initiation: 135-137
  - voir aussi Négritude: 69-92, 207, 213
  - (voir aussi Universel)
- Spenser, Edmund, 43
- Spinoza, 9
- Stendhal, 156
- Stevens, Wallace, 140, 180
- Styron, William, 42
- Tagore, Rabindranath, 53
- Tchétchénie, 35

- Teilhard de Chardin, 100, 161, 199
- Tempels, Placide, R. P., 74
- Thoreau, D. H., 46
- Tirailleurs Sénégalais, 96
- Touareg, 35
- Tradition, 183, 201 (voir aussi Senghor)
- Transcendentalisme, 24, 196, 207  
(voir aussi Whitman)
- Universel, 26, 27, 50, 114-119, 133, 160, 196, 214  
voir aussi Senghor: 196
- Universalisme, 3, 7, 26, 37, 39, 79, 133, 170, 202, 217, 218  
voir aussi Race: 218
- Twain, Mark, 131
- Valéry, Paul, 5, 178, 183
- Verbe, 173, 178, 179, 180, 200
- Verlaine, Paul, 103-104
- Voltaire, 20
- Walcott, Derek, 50-54
- West, Cornel, 45-47
- Whitman, Walt, 9-28, 31, 37-41, 45-48, 53, 57-60, 61-67, 121-129, 131-133, 140, 143, 154, 158, 166, 170, 178, 183, 184, 185-190, 194, 196, 197, 201, 205  
voir aussi Baudelaire: 127, 205  
voir aussi Claudel: 185, 186, 190, 209,  
voir aussi Hugo: 187-188  
voir aussi Rimbaud: 186-187, 189-190  
voir aussi Universalisme: 133-134
- Yeats, William Butler, 33, 34, 53

**Lettre du 24 mars 1992 de L.S. Senghor à l'auteur.**

Mon cher Compatriote,

J'ai bien reçu votre lettre du 6 mars, que j'ai lue avec beaucoup de plaisir.

Elle prouve, en effet, que vous vous intéressez aux problèmes du XXème siècle auxquels nous sommes confrontés chaque jour.

Je vous adresse, ci-joint, la thèse que Madame Josiane NESPOULOUS-NEUVILLE a écrite sur mon oeuvre. Cette thèse a répondu, à l'avance, à toutes vos questions. Elle a été couronnée par l'Académie française, qui lui a donné son prix.

Croyez, mon cher Compatriote, à l'assurance de mes pensées fidèles.



Léopold Sédar SENGHOR

Monsieur Abou Bakr MOREAU  
BP 6098  
DAKAR  
SENEGAL

**Lettre du 21 août 1992 de L.S. Senghor à l'auteur.**

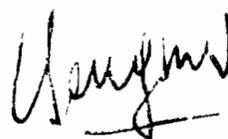
Cher Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre du 29 juillet ainsi que votre essai qui l'accompagnait et qui est intitulé : L'Universalité de Walt Whitman et la "Civilisation de l'Universel" de Léopold Sédar Senghor : Approche Comparative.

Si j'ai un conseil à vous donner, c'est de faire éditer cet essai. Alors, j'en ferai faire un compte rendu dans Ethiopiennes.

J'espère que, devant, maintenant, chercher un métier pour travailler, vous n'hésitez pas. Vous pourriez entrer dans l'enseignement, comme je l'ai fait, au demeurant. Cet enseignement aura un double avantage pour vous : vous aurez un métier, bien payé, et vous pourrez plus facilement continuer d'écrire.

En attendant le plaisir de vous rencontrer, je vous prie de croire, cher Monsieur, à l'assurance de mes pensées cordiales.



Léopold Sédar SENGHOR

M. Abou Bakr MOREAU  
BP 6098  
DAKAR  
Sénégal