



HAL
open science

Les mots de la négritude : Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor

Edoardo Cagnan

► To cite this version:

Edoardo Cagnan. Les mots de la négritude : Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor. Le "mot poétique" dans les espaces francophones, *Fabula / Les Colloques* [En ligne], 2024, "Auteurs, œuvres, périodes", 10.58282/colloques.12404 . hal-04634628

HAL Id: hal-04634628

<https://hal.science/hal-04634628>

Submitted on 4 Jul 2024

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

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

EDOARDO CAGNAN

Les mots de la négritude : Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor

Words of Negritude: Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, and Léopold Sédar Senghor

DOI: <https://doi.org/10.58282/colloques.12404>

- 1 Encouragée tantôt par l'imposante théorisation senghorienne tantôt par des besoins pédagogiques, une certaine doxa a tendance à considérer la négritude comme un mouvement assez uniforme. Toutefois, la délimitation même de ce groupe intellectuel n'est pas si aisée : d'une part, on sait désormais que plusieurs femmes telles que Suzanne Roussi Césaire et les sœurs Nardal ont été quelque peu éclipsées et, de l'autre, on a pu compter dans les rangs de la négritude aussi bien des poètes qui se sont associés au mouvement par affinité ou convenance personnelle sans en partager tout à fait l'esthétique que des poètes qui ont été cooptés malgré eux, comme Tchicaya U Tam'si. Au vu de ces incertitudes, notre réflexion se concentrera sur le triumvirat que composent Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor.
- 2 Malgré cette appréhension étroite de la négritude, entre ces trois poètes, subsistent des différences de taille, tant biographiques et sociologiques qu'esthétiques. Si Césaire et Senghor ont fait des études d'excellence et ont mené en parallèle une double carrière littéraire et politique, Damas « a fait des études de Droit, à bâtons rompus » (Senghor, [1948] 2015, p. 5), et sa carrière politique s'est avérée limitée dans le temps comme dans ses réalisations. Le destin de leurs œuvres est aussi différent, car, tandis que Césaire et Senghor ont été reconnus par le centre parisien au point que leurs textes figurent désormais dans la plupart des anthologies de littérature française et ont été inscrits dans des concours nationaux (l'ENS et l'agrégation), Damas, qui meurt aux États-Unis, a une

diffusion plus confidentielle. Quand on entre dans les textes, on constate également des différences de genre, de ton et — ce qui nous intéressera particulièrement — de lexique.

- 3 En nous penchant sur les choix lexicaux et sur les phénomènes de création lexicale, nous tenterons d'illustrer une partie du style des trois poètes et de les comparer : à travers le prisme du lexique, nous constaterons que la négritude, dont la critique a déjà pu montrer des différences idéologiques et thématiques (voir Bâ, 2015), ne définit pas une poétique unitaire. S'il est certain que les trois poètes partagent le même désir d'affirmer « l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir » (Senghor, [1964] 1992, p. 256), qu'ils se lisent et qu'ils prennent en compte, au fur et à mesure, leurs productions littéraires respectives pour écrire leurs propres textes, Césaire, Damas et Senghor entretiennent des rapports différents à la langue, qui s'expliquent par des raisons esthétiques, mais aussi sociolinguistiques et politiques. En même temps qu'il faudrait inclure d'autres auteurs dans le corpus d'étude, l'analyse rapprochée des styles du triumvirat suffit à faire presque éclater la notion de négritude.

1. Les choix lexicaux

- 4 Quels sont les choix lexicaux qu'accomplissent les poètes parmi les mots présents dans les langues ? Parler des langues au pluriel semble incontournable pour le mouvement de la négritude, puisque, « déterritorialisé » (selon l'expression de Deleuze et Guattari), le français se trouve en contact avec les langues africaines pour Senghor ou avec le créole et les langues amérindiennes pour Césaire et Damas. Toutefois, l'emploi du pluriel s'explique aussi au vu des langues anciennes et des variations diastatiques, diachroniques et diatopiques du français, ainsi que des usages perçus comme littéraires qui relèvent d'une forme élargie d'intertextualité et qui, dans certains cas, comportaient autrefois cette marque lexicographique « poétique » dont Aurélie Frighetto, dans ce même ouvrage collectif, a montré l'évolution et la progressive disparition. Dès lors, le pluriel s'impose pour ces trois poètes de la négritude comme il s'impose pour tout poète : à ce sujet, Dominique Maingueneau considère que « l'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on appellera une *interlangue*. [...] C'est en jouant de cette hétéroglossie foncière, de cette forme de "dialogisme", que peut s'instituer une œuvre » (Maingueneau, 2004, p. 140).

1.1. Les jargons et les registres du

français

- 5 Si l'on s'intéresse aux mots présents dans les dictionnaires français, on constate des attitudes fort hétérogènes chez nos poètes. Césaire et Senghor semblent véritablement « pris [...] de lexicomanie », pour reprendre une formule de Baudelaire (Baudelaire, 1859, p. 45), au point que des érudits, mais aussi Senghor lui-même, ont compilé des glossaires pour faciliter la compréhension du sens littéral des textes poétiques. Césaire et Senghor n'hésitent pas à employer des termes peu communs de la botanique — ex. *filao* : conifère tropical — et de la zoologie — ex. *trigonocéphale* : crotale de la Martinique ; *cynocéphale* : plusieurs espèces de primates, dont le babouin. Ces trois mots apparaissent d'abord chez Césaire et reviennent surtout chez Senghor, notamment dans *Éthiopiennes* et *Nocturnes*. Dans *Black-Label*, Damas utilise à son tour *filao*, peut-être pour se réapproprié un terme d'origine créole, qui entre dans le *Dictionnaire universel* de Boiste [1] dès le début du XIX^e siècle et qui, comme le remarque Yann Mortelette dans ce même ouvrage collectif, figure dans le titre d'un poème de Léon Dierx paru dans *Le Parnasse contemporain* de 1966. De son côté, Senghor utilise *flamboyant* (arbre tropical à fleurs rouges) dès *Chants d'ombre*, et ce mot reviendra sous la plume de Césaire dans *Corps perdu*.
- 6 Qu'ils soient originellement empruntés comme *filao*, produits d'une composition savante comme *cynocéphale* ou encore tout à fait français mais rares comme *flamboyant*, ces mots permettent de désigner des référents spécifiques et contribuent, chez Senghor, à la nomination du « Royaume d'enfance » :

Et puisqu'il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que presque tous les êtres et choses qu'ils évoquent sont de mon canton : quelques villages *sérères* perdus parmi les *tanns*, les bois, les *bolongs* et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance — et le lecteur avec moi, je l'espère — « à travers des forêts de symboles. » (Senghor, [1956] 2007, p. 271)

- 7 Ces mots ne sont donc exotiques que pour le lecteur hexagonal, peu familier des réalités africaines et caribéennes, mais ils ne sont pas plus exotiques, à vrai dire, que *séquoia* [2]. Contrairement aux parnassiens, ces référents et les mots qui les désignent ne répondent pas à un goût pour l'exotisme, comme l'affirme Senghor dans sa postface au recueil *Éthiopiennes* :

Quand nous disons *kôra*, *balafong*, *tam-tam*, et non harpe, piano et tambour, nous n'entendons pas faire pittoresque ; nous appelons « un chat un chat ». Nous écrivons d'abord, je ne dis pas seulement, pour les Français d'Afrique, et, si les Français de France y trouvent du pittoresque, nous serons près de le regretter. (Senghor, [1956] 2007, p. 270)

- 8 Cependant, l'emploi de mots rares ne s'explique pas seulement en vertu d'une nécessité référentielle ou du souhait de s'adresser à des lecteurs francophones non hexagonaux. Il ne se limite pas, en effet, aux bestiaires et herbiers africains et caribéens : l'hysope et le jujubier sont, par exemple, des plantes méditerranéennes que l'on trouve d'abord dans le *Cahier d'un retour au pays natal* et que l'on retrouve ensuite chez Senghor. Il s'agit plutôt d'un véritable goût du mot rare qui, au-delà de la botanique et de la zoologie, convoque bien d'autres jargons, tels que la géologie (ex. les adjectifs *artésien*, chez Césaire, et *hyalin*, chez Senghor), la médecine (ex. *phymosis* ou *trémusement* chez Césaire), la navigation (ex. *bastingage* ou *portulan* chez le même) ou encore le droit (ex. le verbe *attirer* ou l'adjectif *fongible* chez Senghor).
- 9 Le recours aux différents jargons ne constitue pas, pour autant, un trait récurrent de la négritude, puisque la poésie de Damas frappe plutôt par sa simplicité. Son lexique ne manque pas, toutefois, de variété : si les mots techniques ou littéraires sont assez rares, le poète guyanais recourt volontiers aux mots vulgaires (ex. *putain*, *merde*, *s'emmerder*) ou argotiques (ex. *gourdin*, *chipper*, *s'en balancer*). Néanmoins, il arrive souvent que le mot vulgaire entre en conflit avec la structure syntaxique dans laquelle il prend place, comme c'est le cas de l'adjectif *foutu* :

IL ME SOUVIENT ENCORE

de l'année foutue

où j'eusse

pu tout aussi bien

sucer

et le pouce

et l'index

du sorcier en soutane (Damas, [1952] 2011, p. 86)

- 10 L'adjectif *foutu* se trouve dans une phrase comportant des tournures syntaxiques assez rares, voire particulièrement littéraires, pour son époque : un emploi impersonnel et transitif du verbe *souvenir*, dans le cotexte gauche, et l'emploi du subjonctif plus-que-parfait à valeur de conditionnel passé, ainsi que le redoublement de la conjonction *et* dans la coordination de deux éléments, dans le cotexte droit. Il nous semble qu'il s'agit moins, pour Damas, d'ennoblir le mot vulgaire par le biais de son environnement syntaxique que de rendre encore plus visible son emploi grâce à l'écart des registres de langue. Malgré ce travail stylistique, dans une notice de l'*Anthologie de la nouvelle poésie*

nègre et malgache de langue française, où l'on entend poindre une forme de reproche, Senghor affirme que « [l]a poésie de Damas est essentiellement non sophistiquée. Elle est faite de mots de tous les jours, nobles ou grossiers, le plus souvent des mots les plus simples et des expressions du peuple » (Senghor, [1948] 2015, p. 5). D'après cette notice, un tel lexique découle de l'expérience biographique du poète guyanais :

Il a fréquenté les quartiers et les milieux les plus divers, surtout les nègres, de tous les pays du monde, dont Paris est la capitale par excellence, parce que la ville blanche la plus fraternelle : Négro-américains, Sénégalais, Congolais, Malgaches, Papous, des écrivains, des artistes, des étudiants, des ouvriers et des tirailleurs. Étudiant pauvre, il a vécu avec intensité la tragédie intellectuelle et matérielle, la tragédie morale de sa race. (Senghor, [1948] 2015, p. 5)

- 11 Cependant, le lexique de Damas — qui, avec *Pigments* paru en 1937, est le premier poète du triumvirat à publier un recueil de poèmes — n'est pas seulement le reflet des fréquentations de l'auteur : il façonne une certaine image de la négritude, militante et populaire, tant par ses propos que par la langue qu'elle emploie. En ce sens, l'écriture de Damas peut rappeler celle d'autres poètes de *l'Anthologie*, tels que David Diop et Guy Tirolien, ainsi que celle de Césaire lui-même, qui accomplit un grand écart en faisant coexister des mots techniques, littéraires et vulgaires. Elle diffère, en revanche, profondément de l'écriture solennelle de Senghor, qui, pour faire œuvre, évite les termes familiers ou vulgaires et se soucie le plus souvent de poétiser les mots banals par le biais d'une expansion du substantif : « les abeilles d'or sur tes joues d'ombre » (Senghor, [1961] 2007, p. 337) ; « des villes détruites là-bas en blanche Russie » (Senghor, [1961] 2007, p. 341).

1.2. Les archaïsmes

- 12 La différence que nous avons repérée entre Césaire et Senghor d'une part et Damas de l'autre à propos des termes techniques peut être constatée pour les archaïsmes. Les deux lexicomanes se plaisent, en effet, à employer des mots que les dictionnaires contemporains qualifient de littéraires ou vieillis : dans *Hosties noires* et *Nocturnes*, on trouve « los » au lieu de « louanges » ou « éloges » (respectivement Senghor, [1948] 2007, p. 150 et [1961] 2007, p. 347), dans *Éthiopiennes*, au lieu de « à gauche », on trouve « à sénestre », un terme qui vient directement du latin *sinister* (Senghor, [1956] 2007, p. 225), tandis que dans *Ferrements* on lit le mot *glaiive* (du latin *gladius*) à la place du mot *épée* :

il y a cette verticale terrible dont le nom fidélité me fixe à vif

au pommeau tournoyant du glaive à double tranchant

dont je ne suis que la garde affable dans le temps et que

chaque goutte de mon sang en vain s'efforce de diviser (Césaire, [1960] 2006, p. 325)

- 13 L'emploi de *glaive* ne constitue pas une référence à l'Antiquité, mais, employé dans un contexte à la fois religieux et militaire, il permet à Césaire de s'inscrire dans une longue tradition littéraire qui perdure depuis le XVII^e siècle jusqu'aux poètes de la première moitié du XX^e siècle (voir Dürrenmatt, 2006, p. 34-35). Dans ce même champ lexical, le poète guyanais préfère *coutelas* (Damas, [1937] 2005, p. 49), un mot qui, comme *glaive*, désigne une épée courte, mais qui n'a pas d'ascendance noble, car il dérive de l'ancien français *coutel*, par ajout du suffixe *-asse*, et qui comporte aujourd'hui la marque lexicographique « vieux » (TLF) [3].
- 14 Chez Senghor, le recours à l'archaïsme relève d'un désir d'hermétisme qui permet à sa poésie de s'élever au-dessus de la langue ordinaire en même temps qu'elle élève son auteur au-dessus de la plupart des écrivains africains francophones : ces choix lexicaux contribuent donc à positionner le poète sénégalais comme une autorité dans le champ littéraire [4]. Il est difficile de ne pas percevoir une intention semblable chez Césaire, qu'André Breton, dans une préface qui a beaucoup compté dans la légitimation initiale du poète martiniquais, avait qualifié de « Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier » (Breton, [1947] 1983, p. 80). Nous pouvons, toutefois, repérer chez Césaire des emplois ironiques, voire retors, de l'archaïsme :

J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve...

ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés ne pourrait purifier

ma race rongée de macules

ma race raisin mûr pour pieds ivres

ma reine des crachats et des lèpres

ma reine des fouets et des scrofules

ma reine des squames et des chloasmes (Césaire, [1939] 2006, p. 46-47)

- 15 Dans cet extrait du *Cahier*, l'archaïsme et le jargon médical s'entremêlent. Le suffixe diminutif *-ule* dans *macule* et *scrofule* indique l'origine latine des mots, tandis que l'orthographe *chl-* dans *chloasme* affiche son origine grecque. Chaque mot pourrait être

remplacé par un terme vernaculaire et désigne une maladie de l'épiderme : respectivement « tache (cutanée) », « écrouelles » et « masque de grossesse ». Ce référent trivial, voire répugnant, que l'on peut tout de même envisager au vu de la proximité d'autres mots tels que *lèpres* et *squames*, est néanmoins dissimulé, en partie, par un état à la fois savant et ancien de la langue que le lecteur pourrait percevoir comme poétique. L'exemple le plus révélateur est celui du mot *scrofule*, qui s'avère trivial aussi bien par son référent que par son étymologie, puisqu'il est dérivé du latin *scofa* qui signifie « truie » [5].

- 16 En raison d'un principe de cohésion textuelle, la proximité de mots plus communs tels que *crachats*, *lèpres*, *fouets* et *squames* invite, néanmoins, le lecteur à percevoir derrière les mots apparemment poétiques le référent déplaisant. Dès lors, l'emploi des archaïsmes peut servir, chez Césaire, à déjouer une habitude du langage poétique puisque, en dépit du prestige que l'on accorde aux langues anciennes, les mots désignent un référent qui ne l'est guère. C'est un procédé qui s'inscrit plus largement dans le projet du *Cahier*, où l'affirmation de la négritude va de pair avec la déconstruction d'un imaginaire exotique occidental à propos des Antilles : un tel usage de l'archaïsme contribue à révéler une vérité alternative et, à bien des égards, incommode. En détournant la langue poétique, il réalise cette dynamique révolutionnaire de la poésie « nègre » de langue française qui s'érige contre l'aliénation langagière (dont parleront aussi Frantz Fanon et Albert Memmi) et que Sartre avait perçue dans son « Orphée noir » : « Le révolutionnaire nègre est négation parce qu'il se veut pur dénuement : pour construire sa Vérité, il faut d'abord qu'il ruine celle des autres » (Sartre, [1948] 2015, p. XXIII).

1.3. Les emprunts et les régionalismes

- 17 On admet communément que l'objectif de la négritude consiste à affirmer l'identité des hommes noirs et à représenter la réalité qu'ils vivent tout en utilisant la langue coloniale. L'une des solutions les plus évidentes pour montrer ce choc culturel serait de contaminer la langue française avec les langues qu'elle côtoie dans les « territoires d'outre-mer ». Toutefois, c'est sur ce point que l'attitude de nos poètes semble diverger le plus, et peut-être pour des raisons qui découlent, en partie, du contexte socioculturel dans lequel ils s'expriment.
- 18 Depuis son premier recueil, *Chants d'ombre*, Senghor recourt au *code-switching* (l'alternance codique ou linguistique), c'est-à-dire à l'emprunt aux langues africaines, en particulier au sérère et au wolof, mais également au peul, au mandingue et au bantou. Son

choix initial consiste à ne pas traduire ces mots empruntés et à ne pas les signaler comme tels par le biais de l'italique, ce qui s'apparente à une forme de « langage », pour reprendre le néologisme de Lise Gauvin. L'attitude de Senghor semble changer, du moins en apparence, dès l'année 1949, avec la publication de *Chants pour Naëtt*, puisqu'il ajoute un *Appendice* que l'on retrouvera à la fin de *Nocturnes* en 1961 et, sous le titre de *Lexique*, dans les différentes éditions des *Poèmes* à partir de 1964 : ce glossaire est censé faciliter la lecture du lecteur hexagonal puisqu'il traduit des mots d'origine étrangère et, depuis la réédition de 1984, renseigne sur des éléments topographiques (les entrées *Almadies*, *Mamelles*, *Médina* et *Tondibi*) et culturels (l'entrée *Kaya-Magan*). Il surprend, toutefois, par son aridité tant quantitative que qualitative : non seulement comporte-t-il peu d'entrées (entre 27 et 43 selon l'édition), mais celles-ci s'avèrent particulièrement lapidaires. En effet, dans le court texte qui introduit le *Lexique*, Senghor ne cache pas ses réticences, en affirmant que, si certains lecteurs ne comprennent pas les « mots d'origine africaine », c'est moins à cause de la barrière linguistique que de leur *forma mentis*, plus rationnelle qu'émotionnelle. On l'aura compris, bien que le *Lexique* apparaisse comme une concession faite au lecteur hexagonal, sa fonction est moins métalinguistique que métapoétique. Senghor poursuit le texte d'introduction en resituant son entreprise littéraire au regard d'un public africain :

J'ajouterai que j'écris, d'abord, pour mon peuple. Et celui-ci sait qu'une kora n'est pas une harpe, non plus qu'un balafon un piano. Au reste, c'est en touchant les Africains de langue française que nous toucherons le mieux les Français et, par-delà mers et frontières, les autres hommes.

Cependant, mon intention n'est pas de faire de l'exotisme pour l'exotisme, encore moins de l'hermétisme à bon marché. C'est pourquoi, ai-je pensé, il n'était peut-être pas inutile de donner une brève explication des mots d'origine africaine employés dans ce recueil. (Senghor, [1984] 2007, p. 889)

- 19 Alors que la génération des jeunes romanciers africains des années 1950 et 1960 considérera ce refus de traduction comme une forme d'exotisme, par ce procédé, Senghor souhaitait plutôt se différencier des habitudes des romans dits coloniaux de la première moitié du XX^e siècle, tels que *Karim* d'Ousmane Socé (1935), qui, grouillant de traductions et d'explications ethnographiques, assouvissaient le désir d'exotisme du lectorat occidental [6]. Toutefois, la notion amphibologique de peuple nous interroge particulièrement. D'une part, sans même prendre en compte le facteur de l'analphabétisme, la langue savante et archaïque que Senghor emploie par ailleurs n'est pas comprise de la majorité de son peuple — ce public qu'il semble viser en

priorité —, mais seulement d'une élite africaine, antillaise ou occidentale. De l'autre, sous la plume de Senghor, il n'y a pas de solution de continuité entre le peuple sérère, la nation sénégalaise et les « Africains de langue française », alors que seule une minorité de Sénégalais parle sérère et que ni le wolof ni le sérère ne sont parlés dans d'autres pays africains. La traduction des emprunts aurait donc témoigné d'un effort d'intelligibilité dont auraient bénéficié la plupart des lecteurs africains, en même temps que les lecteurs hexagonaux. Il s'ensuit que ce refus de traduction ne peut pas être justifié par des raisons pragmatiques et qu'il faut le considérer comme une prise de position idéologique qui consiste à ne pas établir de hiérarchie entre la langue française et les langues africaines maîtrisées par le poète, un choix que, dans le contexte anglophone, les auteurs de *The Empire writes back* décrivent comme un acte fortement politique :

Plus que tout autre phénomène, l'abandon progressif de la glose dans le texte postcolonial a libéré la langue du mythe de l'authenticité culturelle et a démontré l'importance fondamentale du contexte dans l'attribution du sens. [...] En fin de compte, le choix de laisser des mots non traduits dans le texte postcolonial est un acte politique car, si la traduction n'est pas inadmissible en soi, la glose confère un statut supérieur au mot traduit, et partant à la culture « réceptrice ». (nous traduisons : Ashcroft, Griffiths et Tiffin, [1989] 2002, p. 66)

- 20 Au-delà de cette raison symbolique, le choix de l'emprunt lexical s'avère politique, chez Senghor, pour une raison supplémentaire, susceptible d'avoir des conséquences plus concrètes. Figurant dans un verset qui, par sa forme même, rappelle les textes sacrés et renvoie aux œuvres de Claudel, Péguy ou Saint-John Perse, et se situant à côté de termes savants ou d'archaïsmes, l'emprunt est l'un des éléments du lexique poétique soutenu qui est censé ennoblir les langues africaines, lesquelles accèdent à la grande littérature française par le biais de cette même œuvre dont Senghor est l'auteur. Pour le poète-président, il s'agit de créer les conditions d'une véritable poésie sénégalaise de langue française et, en même temps, d'adapter la langue française aux différentes aires de la francophonie, comme il l'affirmera après son élection à l'Académie française :

Il faut, naturellement, procéder à un examen sélectif des différents dictionnaires de la francophonie pour savoir s'il y a à retenir « gréver » pour « faire grève » ou, pourquoi pas, « essencerie ». Et je pense justement que mon rôle à l'Académie est de faire entrer dans le dictionnaire le plus grand nombre de mots possible des divers français de la francophonie : du français canadien, du français sénégalais, ivoirien, etc... (Bourjea, 1985, p. 103)

- 21 Certes, ce travail se situe dans une tension entre une langue dominante et des langues dominées à cause du contexte colonial et postcolonial, mais Senghor est fier des cultures africaines et de leurs langues, qu'il a étudiées en contribuant à normaliser leur orthographe et leur grammaire, aussi bien en tant qu'enseignant-chercheur à l'École nationale de la France d'outre-mer que pendant sa présidence [7].
- 22 Le contexte linguistique du Sénégal, où l'on compte six langues nationales à côté du français, langue officielle, est très différent de celui de la Guyane et de la Martinique, où le créole a longtemps été considéré comme une langue essentiellement orale dans un contexte de diglossie et comme un patois. C'est ce que l'on peut lire encore dans *Black-Label*:

Les vacances toujours proches à Rémire

où les Cousins parlaient si librement patois (Damas, [1956] 2011, p. 63)

- 23 Il n'est donc pas étonnant que Césaire et Damas aient eu quelques réticences à employer cette langue créole qu'ils ne savaient pas tout à fait écrire et que personne ne savait lire, mais qui deviendra un enjeu crucial pour le mouvement de la créolité de Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant à partir des années 1980 [8]. Si on ne compte guère de termes créoles à proprement parler dans l'œuvre de Césaire, à l'exception de quelques expressions dans *La Tragédie du Roi Christophe* (Prudent, 2010, p. 31), André Thibault a néanmoins pu relever une cinquantaine d'antillanismes : formés à partir de variations diastratiques ou diatopiques françaises, à partir des nombreuses langues d'adstrat (langues amérindiennes : ex. *anoli* ; espagnol : ex. *marron, marronne* ; langues africaines : ex. *hougan* ; anglais : ex. *mango*) ou encore par le biais d'innovations formelles (ex. *poteau-mitan*) et sémantiques (ex. *commandeur*), ces antillanismes témoignent du contexte multiculturel de la Martinique (voir Thibault, 2010).
- 24 Chez Damas, on compte également très peu d'emprunts créoles dans son premier recueil, *Pigments*, même si le mot *limbé* — que l'on pourrait traduire par d'autres emprunts, tels que *spleen* ou *saudade* — figure dans le titre d'un poème. Contrairement à Césaire, l'attitude du poète guyanais change, toutefois, à partir de la fin des années 1940, et il ne faut pas exclure que ce changement dépende, en plus de son expérience de terrain en tant qu'ethnologue, du modèle plurilingue de la poésie senghorienne. Dans *Black-Label*, on rencontre, en effet, de nombreux emprunts au créole, qui dépassent souvent le simple mot. Contrairement à Senghor, Damas signale l'emprunt par le biais de l'italique, mais, comme le poète sénégalais, il évite de le traduire entre parenthèses

ou en note tant qu'il s'agit de mots ou d'expressions et phrases somme toute compréhensibles :

la Fille à la Calebasse d'indifférence

implora par trois fois

Seigneur

Jézi

la Viège Marhi

Joseph (Damas, [1956] 2011, p. 39)

- 25 Quand le sens de la phrase créole est plus opaque, Damas propose des traductions :

Zié Békés brilé zié Nègues

Il est dit que le Blanc aura toujours le nègre à l'œil (Damas, [1956] 2011, p. 19)

- 26 Cette traduction n'est pas littérale, mais la licence de Damas traducteur efface la dimension métaphorique d'un adage créole qui dit plutôt « l'œil des Blancs brûle toujours l'œil des Noirs ». On trouve un écart semblable plus loin :

PIÈ PIÈ PIÈ

priè Bondjé

mon fi

priè Bondjé

Angou ka bouyi

Angou ké bouyi

Pierre Pierre

prie Dieu

mon fiston

prie Dieu

mon fiston

pour que soit fin prêt le maïs en crème à être savouré (Damas, [1956] 2011, p. 32-33)

- 27 Comme le remarquent Sandrine Bédouret-Larraburu et David Bédouret (Bédouret-Larraburu et Bédouret, 2020, p. 38), la traduction française de cette prière ne correspond pas tout à fait au texte créole : « Pierre » n'est répété que deux fois, tandis que « mon

fiston » est répété une seconde fois, et les deux derniers vers s'écartent fortement d'une traduction littérale (« la crème de maïs bout / la crème de maïs bouillira »). Si la traduction des emprunts s'avère un processus problématique en ce qu'il n'y a pas d'automatisme, Damas ne semble pas faire preuve de cette réticence qui caractérise le *Lexique* Senghor : tout en maintenant une part de secret dans le texte source, il semble plutôt concevoir la traduction comme un acte de création poétique, chaque langue donnant lieu à un texte spécifique.

2. Les créations lexicales et conceptuelles

- 28 Il va sans dire que le travail poétique ne se limite pas à ces choix lexicaux que nous venons de décrire, en français, dans ses différences diachroniques, diastratiques et diatopiques, et dans d'autres langues. Bien que les trois poètes n'assument pas au même titre le potentiel démiurgique de l'écriture, on constate une véritable part de création lexicale qui repose sur cette variété linguistique et ne cesse de se réappropriier certains procédés de la tradition littéraire.

2.1. La néologie par affixation et conversion

- 29 Les néologismes constituent sans doute l'acte de création poétique le plus ostensible, notamment par le biais des mécanismes de dérivation affixale et de conversion. Il n'est guère étonnant de constater que Damas, le poète qui se veut compréhensible en utilisant les « mots les plus simples et des expressions du peuple » (Senghor, [1948] 2015, p. 5), ne recourt guère à la néologie, si ce n'est peut-être pour le substantif *hyperassimilé* (Damas, [1937] 2005, p. 23), construit par préfixation, et l'adjectif *enrhumé* dans :

J'ai l'impression d'être ridicule

avec tout ce qu'ils racontent

jusqu'à ce qu'ils vous servent l'après-midi

un peu d'eau chaude

et des gâteaux enrhumés (Damas, [1937] 2005, p. 42)

- 30 Dérivation parasynthétique construite sur la base *rhum*, avec le sens de « embibé de rhum » et prononcé [ãRɔme], ce néologisme relève d'une forme d'humour : il crée, en effet, un homographe de

enrhumé — construit sur la base *rhume* et prononcé [ãryme] — et, partant, une syllepse qui s'ajoute à l'humour des périphrases désignant le thé et les pâtisseries, et plus largement l'heure du thé. Cet humour déstabilise la langue française en même temps qu'il déconstruit les habitudes culturelles occidentales à travers le regard (faussement) naïf de l'étranger, sur le modèle des *Lettres persanes* que l'on retrouve dans de nombreux textes francophones et, notamment, dans *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié (1959).

- 31 Comme l'a souvent remarqué la critique, Césaire est, en revanche, un poète qui ne cesse de créer des néologismes, dont certains sont restés célèbres, comme c'est le cas de *négritude* [9]. En plus de confronter le lecteur à un mot nouveau dont le signifié est nécessairement incertain, les néologismes que l'on rencontre dans l'œuvre de Césaire comportent une difficulté supplémentaire en ce qu'ils reposent sur une connaissance des langues anciennes, des variations diachroniques et des termes techniques, comme l'adverbe *médullairement* (Césaire, [1946] 2006, p. 77), dérivé de l'adjectif *médullaire*, terme médical désignant ce « qui concerne la moelle épinière » (TLFi). Très souvent, ce travail sur la néologie qu'accomplit le poète martiniquais semble puiser dans le contexte de bouillonnement culturel et linguistique du XIX^e siècle, comme si les révolutions esthétiques et scientifiques de ce siècle annonçaient sa propre révolution poétique. Textuellement et morphologiquement proche du néologisme *arcaner*, le verbe *omphaler* — « et je pèse et je force et j'arcaner / j'omphaler », dans *Cadastre* (Césaire, [1961] 2006, p. 229) — est construit par conversion, mais il repose sur un principe poétique (non lexicalisé) d'antonomase qui révèle la culture classique de Césaire — Omphale est la reine de Lydie auprès de laquelle Hercule a été esclave pendant l'un de ses douze travaux —, ainsi que sa culture dix-neuviémiste, puisque ce personnage mythologique figure dans une nouvelle de Théophile Gautier, un poème de Victor Hugo, un tableau de Gustave Moreau et un poème symphonique de Camille Saint-Saëns. L'adjectif *flébilant* (Césaire, [1961] 2006, p. 239) est construit par dérivation sur l'adjectif *flébile*, signifiant « plaintif, larmoyant », et qualifié de rare et littéraire dans le TLFi : le terme est, en effet, attesté au XVI^e siècle chez Jeanne Flore et Montaigne, et ne revient qu'au XIX^e siècle avec Hugo et Huysmans. Le verbe *rhizuler* est construit par conversion à partir du substantif *rhizule* :

Les lumières flanchent. Les bruits rhizulent

la rhizule

fume

silence (Césaire, [1946] 2006, p. 73)

- 32 Or le substantif ne figure dans aucun dictionnaire contemporain,

mais il apparaît dans le dictionnaire spécialisé des sciences naturelles de Jourdan de 1834 [10]. Enfin, le *Cahier s'achève* sur le mot *verrition*, composé par dérivation française, mais sur une base latine, le verbe *verro* (balayer) :

monte lécheur de ciel

et le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre lune

c'est là que je veux pêcher maintenant la langue maléfique de la nuit en son immobile verrition ! (Césaire, [1939] 2006, p. 57-58)

- 33 Hapax de l'œuvre de Césaire, ce mot ne constitue pas un néologisme du poète : René Hénane a montré que *verrition* apparaît pour la première fois dans *La Physiologie du goût* Jean-Anthelme Brillant-Savarin de 1826 (Hénane, 2004, p. 138-139), où il désigne un mouvement de la langue propre aux humains [11]. Plus récemment, Doyle Calhoun a montré que le néologisme avait été repris dans plusieurs ouvrages du XIX^e siècle, dont le *Dictionnaire national* de Bescherelle de 1856, où le mot présente la marque « néologisme » et est défini dans les termes de Brillant-Savarin [12], et dans le *Dictionnaire analogique* de Boissière de 1862, où le terme est défini dans l'entrée « balai » [13] et dans l'entrée « langue » [14] (Calhoun, 2023, p. 312). Terme savant inventé au XIX^e siècle et non retenu par le siècle suivant, *verrition* relève à la fois du néologisme, de l'archaïsme et du jargon technique. Il a longtemps été perçu comme une création lexicale de Césaire, qui n'a jamais voulu dévoiler le sens du mot, ni ses sources, afin de maintenir l'opacité d'un terme qui se trouve, de surcroît, impliqué dans une phrase métaphorique et dans un syntagme oxymorique, une opposition sémantique que le lecteur peut deviner, même sans connaître le sens de *verrition*, puisque ce substantif construit avec le suffixe d'action *-tion* est associé à l'adjectif *immobile*.
- 34 En plus de l'opacité référentielle qu'ils comportent, ces cinq néologismes font l'objet d'une mise en page spécifique, qui nous oblige à les relever : *médullairement* est isolé entre deux blancs typographiques et semble constituer une phrase averbale ; « j'omphale » se trouve entre deux alinéas ; *flébilant* est le dernier mot d'une laisse ; le son [rizyl] est répété deux fois ; *verrition* conclut le *Cahier*. Largement inspiré de Mallarmé, dont il propose une définition du célèbre *ptyx* (Khalifa, 2014, § 27), Césaire souhaite confronter le lecteur à cette opacité référentielle insoluble ou presque. Toutefois, il faut également mentionner, à côté de ces néologismes savants, une pratique plus populaire de la néologie. L'adjectif *poumonneux*, dans l'expression « mémoire poumonneuse » (Césaire, [1961] 2006, p. 222), constitue un doublet non pas savant, mais populaire de l'adjectif *pulmonaire*, puisqu'il est construit sur la base française *poumon*. L'adjectif *mancenillière*

est, quant à lui, dérivé du nom d'un arbre typique de la Martinique, le mancenillier, qui est réputé pour la toxicité de ses fruits, de son feuillage, de son tronc et de sa sève. C'est donc sur la base d'un antillanisme que Césaire construit cette image poétique : « ma route mancenillière » (Césaire, [1961] 2006, p. 231) désigne à la fois une voie arborée et une vie qui conduit à la mort.

- 35 Les néologismes de Senghor sont moins nombreux et s'inscrivent dans une conception différente de la langue. Nous comptons deux néologismes construits sur une base française : hapax d'*Hosties noires*, le substantif *pullulance* est construit par suffixation sur le verbe *pulluler* (Senghor, [1948] 2007, p. 155), tandis que le substantif *prétemps*, au pluriel, est construit par préfixation, a un sens cosmogonique qui désigne le monde avant la création et Senghor lui accorde une importance particulière puisqu'on le retrouve dans trois recueils, *Hosties noires* (Senghor, [1948] 2007, p. 155), *Éthiopiennes* (Senghor, [1956] 2007, p. 267) et *Lettres d'hivernage* (Senghor, [1973] 2007, p. 489). Nous comptons surtout trois néologismes construits sur des bases empruntées : *viguelwâr* est construit à partir du mot sérère *guelwar* sur le modèle de *vicomte* et désigne un aristocrate sérère ; *lamarque* est construit à partir de la base sérère et peule *lam* (héritier) et du suffixe d'origine grecque *-arque* (maître, chef) ; enfin, crée par suffixation sur la base *kora* (comme l'italien *piano* a donné *pianiste*), *kôriste* est entré dans l'usage en Afrique et dans certains dictionnaires, contrairement aux deux néologismes précédents, mais avec une orthographe simplifiée, *koriste*, alors que pour Senghor l'accent circonflexe permettait probablement de distinguer la prononciation [kɔrist] de la prononciation [kɔrist] du mot *choriste*. Ces trois néologismes prolongent le travail de « métissage » du français et des langues africaines que nous avons constaté à propos des emprunts :

Dans le Lexique Français du Sénégal, vous trouverez des mots-images qui se substituent à des expressions ou qui complètent la langue [...]. Il y a également un apport de mots nouveaux à partir du vocabulaire africain : par exemple, le « tama », la « kora », le « koriste », etc... Et j'ai même inventé, parmi d'autres, le mot « lamarque » pour traduire le « maître de la terre ». (Bourjea, 1985, p. 102-103)

- 36 Les néologismes de Senghor ne relèvent pas seulement de la création poétique, mais d'un programme politique, son idéal étant de bâtir un Sénégal qui serait aussi francophone et une Francophonie qui accueille les différences régionales.

2.2. La décomposition

- 37 Si la dérivation par affixation et la conversion sont parmi les

procédés les plus fréquents de la néologie, notre corpus présente aussi un procédé contraire, que l'on pourrait qualifier de « décomposition ». Ce procédé consiste à décomposer le suffixe, généralement le préfixe, de sa base, non pas pour créer des mots véritablement nouveaux, mais plutôt pour les appréhender autrement. Il est très fréquent dans la prose de Senghor, qui décompose, entre autres, *sym-pathie*, *con-naissance*, *com-prendre* : il s'agit souvent des préfixes signifiants « avec » parce que le théoricien de la négritude souhaite légitimer l'approche qu'il considère émotionnelle et empathique de l'homme noir en fournissant une preuve étymologique en français. Dans sa poésie, ce procédé est plus rare, mais nous relevons trois occurrences d'une même décomposition, « Re-naissance », dans *Éthiopiennes* (Senghor, [1956] 2007, p. 248) et dans *Nocturnes* (Senghor, [1961] 2007, p. 350). La décomposition est pour Senghor une forme d'emphase, par le biais du signifiant graphique, qui nous interroge sur le signifié, car le lecteur doit prendre le mot non pas dans les sens ordinaires et quelque peu dégradés, mais au sens fort : ainsi, la renaissance d'une personne ne désigne pas « le fait de recouvrer la santé » ou « l'action de réapparaître », mais le fait de naître à nouveau dans le Royaume d'enfance, terme qui désigne à la fois un lieu géographique, le pays sérère où le poète sénégalais est né, et en même temps un lieu idéal, en-deçà et au-delà de la vie, où se réalise la communion avec les ancêtres (voir Lebaud-Kane, 2002).

- 38 Dans la poésie de Césaire, le procédé est également très rare, mais il ne semble pas souligner le sens profond du mot. Bien au contraire, la décomposition *mi-nuit* (Césaire, [1946] 2006, p. 69) empêche de déterminer si le poète se réfère au milieu de la nuit — mais le procédé semble alors superfétatoire — ou bien à ce moment à mi-chemin entre le jour et la nuit que l'on appelle communément « crépuscule ». Le recours à la décomposition apparaît, dans ce cas, comme une manière d'éviter un topos poétique qui risque d'être perçu comme un cliché.
- 39 Des trois poètes, Damas est le premier à se servir de la décomposition, et il le fait de la manière la plus radicale : il ne se limite pas à distinguer la base et les affixes, mais il sépare les syllabes. Le plus souvent, ce traitement lexical s'accompagne d'un choix particulier de mise en page qui s'apparente au calligramme :

C'est en vain que je cherche

le creux de l'épaule

où cacher mon visage

ma honte

de

la
 Ré
 a
 li
 té

(Damas, [1937] 2005, p. 71)

- 40 Le mot se décompose, le vers s'amenuise dans le blanc de la page et la voix du poète s'éteint, alors qu'on lit un mot des plus concrets, « réalité ». Plutôt qu'une manière de suggérer un sens étymologique ou non banalisé par l'usage, comme chez Senghor, ou de déjouer le cliché poétique, comme chez Césaire, la décomposition signale chez Damas son incapacité énonciative.

2.3. La composition et la contiguïté

- 41 La composition est, à bien des égards, un procédé contraire à la décomposition, mais qui exploite également le tiret. Ce procédé de création de nouvelles lexies repose en général sur une forme de consensus linguistique entre les locuteurs d'une même langue, mais les poètes peuvent créer des mots composés en faisant comme si ce consensus allait de soi. Chez Césaire, le procédé est assez fréquent dans le *Cahier* et se raréfie dans les recueils successifs. Comme le remarque Dominique Combe, la composition a, très souvent, une portée polémique :

(les nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis

les vices-tous-les-vices, c'est-moi-qui-vous-le-dis

l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne

rappelez-vous-le-vieux-dicton :

battre-un-nègre, c'est-le-nourrir) (Césaire, [1939] 2006, p. 32)

- 42 L'univerbation contribue ici à lexicaliser ces phrases du discours social raciste et esclavagiste, et elle les ridiculise en les montrant comme un enchaînement de stéréotypes (Combe, 2014, p. 15). Le procédé n'est pas présent dans les premiers recueils de Damas, qui préfère la décomposition et les listes, mais il apparaîtra à partir de *Black-Label*, toujours avec cette intention de parodier le discours social, généralement occidental : « PARIS-Nombril-du-Monde », « Madame-la-Directrice-de-l'École-des-Filles », « dix-sous-du-dimanche » (Damas, [1956] 2011, p. 50 et 64).
- 43 C'est chez Senghor que le procédé de composition revient le plus,

de manière constante et pour exprimer un autre type de réalités. On compte, certes, quelques emplois ironiques — « livreur-en-produits-pharmaceutiques » (Senghor, [1956] 2007, p. 120) — ou polémiques — « Bombe-atomique-orgueil de-l'Europe » (Senghor [1961] 2007, p. 344) —, mais ils restent assez rares. Le plus souvent, la composition contribue à créer un sens d'étrangeté, de dépaysement culturel pour le lecteur hexagonal, et suggère un usage rituel, voire mystique, du langage : *Grande-Rayée, Maîtres-de-science-et-de-langue, vieillards-devins, Maître-de-Saint-Louis, Diseur-de-choses-très-cachées...* Une fois de plus, il s'agit pour Senghor d'utiliser des procédés morphologiques français pour exprimer des réalités africaines à travers cet esprit synthétique qu'il considère comme propre au « Négro-Africain ».

- 44 Bien que toutes les formes de composition n'impliquent pas ou pas nécessairement l'emploi du tiret — *pomme de terre, produit(-)phare...* —, il nous semble pertinent de distinguer un procédé poétique à la frontière du lexique et de la syntaxe qu'on pourrait appeler « contiguïté ». En raison des tournures elliptiques et de la suppression généralisée de la ponctuation en poésie à partir du XX^e siècle (voir Thonnerieux, 2016), deux substantifs peuvent se trouver côte à côte sans présenter un mécanisme d'univerbation : « Donc picorez mon front bombé, oiseaux de mes cheveux serpents » (Senghor, [1956] 2007, p. 230). Penser la contiguïté comme un phénomène à part, et non comme un type de composition, permet de saisir la portée métaphorique et, en quelque sorte, la part de fiction langagière qu'elle injecte dans le texte. En effet, contrairement à une comparaison (« mes cheveux qui sont comme des serpents ») ou à une métaphore attributive (« mes cheveux qui sont des serpents »), l'absence de prédication explicite entre les substantifs *cheveux* et *serpents* permet d'appréhender les deux termes de manière synthétique et contribue à créer cette « image analogique » [15] théorisée par Senghor pour décrire le style négro-africain, fortement inspirée de la poésie surréaliste. Cependant, la contiguïté avait déjà été abondamment exploitée par Hugo dans *Les Contemplations* : refusant la virgule ajoutée par l'imprimeur dans « Sorte de héros[,] monstre aux cornes de taureau », le poète romantique évite l'apposition accessoire et « ce héros [...] est aussi monstre de façon consubstantielle » (Dürrenmatt, 2005, p. 171-172). La contiguïté est d'ailleurs assez courante dans la poésie du XX^e siècle : il suffit de penser au titre du recueil de Césaire *Soleil cou coupé* (1948), qui reprend le dernier vers de « Zone » d'Apollinaire (*Alcools*, 1913) pour le resémantiser, car le « cou coupé » ne fait pas seulement référence à la décapitation, mais aussi à un passereau originaire d'Afrique subsaharienne. C'est seulement au vu de l'imposante théorisation senghorienne qu'on est tenté de considérer la contiguïté comme un trait représentatif de la poétique de la

négritude, alors que le procédé est attesté dans la poésie française et qu'il ne l'est pas chez Damas, où la forme très fréquente du poème-liste permet de juxtaposer des éléments éclatés, mais sans les souder pour créer une image.

Conclusion

- 45 La négritude est certainement un mouvement culturel qui partage des lieux de sociabilité, comme le salon des sœurs Nardal pendant les années 1930 ou les Congrès des écrivains et artistes noirs de la Sorbonne en 1956 et de Rome en 1959, des journaux et des lieux d'édition (*L'Étudiant noir*, Présence Africaine, Les Éditions du Seuil...), ainsi que les grandes lignes d'un projet commun : l'affirmation de la culture de l'Afrique et de sa diaspora, avec la part de métissage que l'esclavage, la colonisation et la migration ont comportée. En dehors de ces aspects, l'unité idéologique du mouvement est fragile, comme l'ont déjà montré plusieurs critiques, ainsi que son unité stylistique, qui semble surtout le produit de la théorisation réalisée par Senghor dans ses articles, conférences et préfaces. Les trois poètes ont des affinités indéniables, puisqu'ils se lisent et semblent « se passer les mots » pour ainsi dire, mais ils élaborent des poétiques très différentes, ancrées dans des contextes politiques et sociolinguistiques difficilement comparables. Notre travail n'a abordé que le versant lexical de leurs différences, qui pourraient être perçues dans d'autres aspects de l'écriture tels que la syntaxe, les phénomènes rythmiques et la mise en page [16].

BIBLIOGRAPHIE

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures* (1989), London / New York, Routledge, coll. « New accents », 2002.

BÂ Mamadou, « Négritude senghorienne, négritude césairienne. Lieux d'énonciation et voix poétiques », *Bulletin de l'IFAN*, vol. 57, n° 1-2, 2015, p. 155-170.

BAUDELAIRE Charles, *Théophile Gautier : notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

BÉDOURET-LARRABURU Sandrine et BÉDOURET David, « L'imaginaire de Damas dans *Black-Label*, une matrice de l'enchevêtrement », dans *Dalhousie Franch Studies*, n° 116, 2020, p. 29-42.

BESCHERELLE Louis-Nicolas, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, t. 2, Paris, Garnier frères, 1856.

BOISSIÈRE Prudence, *Dictionnaire analogique de la langue française : répertoire complet des mots par les idées et les idées par les mots*, Paris, Auguste Boyer, 1862.

BOISTE Pierre-Claude-Victoire, *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin, et manuel d'orthographe et de néologie* (1800), 2^e édition, Paris, Desray, 1803.

BONHOMME Marc, « Figures analogiques et rhétorique de l'imaginaire chez Léopold Sédar Senghor », dans Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, PUB, coll. « Études africaines et créoles », 2011, p. 173-189.

BOURJEA Serge, « Léopold Sédar Senghor : poète et francophone » (Entretien), dans *Notre librairie : revue des littératures du Sud*, n° 81, 1985, p. 99-108.

BRETON André, « Un grand poète noir », dans Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 77-87.

BRILLANT-SAVARIN Jean-Anthelme, *Physiologie du goût, ou Méditation de gastronomie transcendante*, t. 1, Paris, A. Sautet et Cie librairies, 1826.

CALHOUN Doyle, « Variations on *Verrition* : (Re)turning to the Enigmatic Final Word of Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal* », dans *PMLA*, vol. 138, n° 2, 2023, p. 306-320.

CÉSAIRE Aimé, « Nègreries : Conscience Raciale et Révolution Sociale », dans *L'Étudiant noir : Journal Mensuel de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*, n° 3, mai-juin 1935, p. 1.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), dans *La Poésie*, éd. Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Les Éditions du Seuil, 2006, p. 7-58.

CÉSAIRE Aimé, *Les Armes miraculeuses* (1946), dans *La Poésie*, éd. Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Les Éditions du Seuil, 2006, p. 67-143.

CÉSAIRE Aimé, *Ferremets* (1960), dans *La Poésie*, éd. Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Les Éditions du Seuil, 2006, p. 299-379.

CÉSAIRE Aimé, *Cadastre* (1961), dans *La Poésie*, éd. Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Les Éditions du Seuil, 2006, p. 157-240.

COMBE Dominique, « "Le Noir et le langage" : Fanon et Césaire », dans *Rue Descartes*, n° 83, 2014, p. 11-21.

DAMAS Léon-Gontran, *Pigments* (1937) suivi de *Névralgies*, éd. Sandrine Poujols, Paris, Présence Africaine, 2005.

DAMAS Léon-Gontran, *Black-Label* (1956) suivi de *Graffiti* (1952) et de *Poèmes nègres sur des airs africains* (2011), éd. Sandrine Poujols, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2011.

DÜRRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, coll. « Atouts Lettres » 2005.

DÜRRENMATT Jacques, « Les dérives du lexique "poétique" », dans Françoise Berlan (dir.), *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de linguistique et de stylistique françaises », 2006, p. 33-43.

FRIGHETTO Aurélie, *Penser le « mot poétique » au XIX^e siècle : entre discours lexicographique et pratique littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Sorbonne Université, 09 décembre 2023.

HÉNANE René, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, préface de Jacqueline Leiner, Paris, Jean-Michel Place, 2004.

JOURDAN Antoine-Jacques-Louis, *Dictionnaire raisonné, étymologique, synonymique et polyglotte des termes usités dans les sciences naturelles*, t. 2, Paris, J.-B. Ballière, 1834, 628 p.

KHALFA Jean, « Deux néologismes de Césaire », dans *Fabula-LhT*, n° 12, La Langue française n'est pas la langue française, 2014 : <http://www.fabula.org/lht/12/khalfa.html>, consulté le 29 novembre 2022. DOI : 10.58282/lht.1156.

LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 5 « CONTRE-CZYZ », Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1869.

LEBAUD-KANE Geneviève, « Léopold Sédar Senghor, du paradis perdu au "Royaume d'enfance" », dans Jean-François Durand (dir.), *L'Écriture et le sacré : Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau, Montpellier*, PULM, coll. « Collection des littératures », 2002, p. 99-108.

LEINER Jacqueline, « Entretien avec Aimé Césaire », dans Aimé Césaire et René Ménil, *Tropiques (1941-1945) : dissidences et résonances*, vol. 1, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. V-XXIV.

MALELA Buata Bundu, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2008.

PRIVAT-DESCHANEL Augustin et FOCILLON Adolphe, *Dictionnaire général des sciences théoriques et appliquées* (1864-1867), 2^e édition, Paris, Charles Delagrave et Garnier Frères, 1877, 2 vol.

PRUDENT Lambert-Félix, « Aimé Césaire : contribution poétique à la construction de la langue martiniquaise », dans Marc Cheymol et Philippe Ollé-Laprune (dir.), *Aimé Césaire à l'œuvre*, Paris, AUF/Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 21-45.

SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, p. IX-XLIV).

SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté 1 : Négritude et humanisme* (1964), Paris, Éditions du Seuil, 1992.

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

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

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

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

SENGHOR Léopold Sédar, *Lettres d'hivernage* (1973), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 461-492.

SENGHOR Léopold Sédar, *Lexique* (1984), dans *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel (dir.), Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2007, p. 889-891.

SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015.

THIBAUT André, « L'œuvre d'Aimé Césaire et le "français régional antillais" », dans Marc Cheymol et Philippe Ollé-Laprune (dir.), *Aimé Césaire à l'œuvre*, Paris, AUF/Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 47-85.

THONNERIEUX Stéphanie, « La suppression de la ponctuation dans la poésie au tournant du XX^e siècle : infraction et renouvellement du langage poétique », dans Pierre Chiron et Charles Guérin (dir.), *L'Infraction stylistique et ses usages théoriques de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, PUR, coll. « Rivages linguistiques », 2016, p. 235-250.

NOTES

¹ « *Filao*, s. m., *Casaurina*, genre de plantes de la famille des conifères » (Boiste, 1803, p. 179).

² Le mot désignant ce conifère gigantesque de Californie vient du nom de l'orfèvre cherokee Sequoyah et n'entre dans la langue française que pendant la seconde moitié du XIX^e siècle : voir la notice « Séquoia » dans le *Dictionnaire général des sciences théoriques et appliquées* (Privat-Deschanel et Focillon, [1864-1867] 1877, p. 2287).

³ Contrairement aux autres dictionnaires du XIX^e siècle, le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse indique un emploi poétique quand *coutelas* a le sens de « baïonnette » (Larousse, 1869, p. 410). À partir de la différence entre l'origine latine de *glaive* et l'origine vernaculaire de *coutelas*, on perçoit l'opposition entre la marque lexicographique « archaïque » et la marque « vieux » qu'étudie Aurélie Frighetto (voir Frighetto, 2023, p. 149-150).

⁴ Pour une approche de sociologie de la littérature, voir le chapitre « Senghor nomothète » (Malela, 2008, p. 225-273).

⁵ Au demeurant, c'est peut-être en raison de l'intertexte césairien et de la double trivialité, référentielle et étymologique, du substantif *scrofule* que son dérivé adjectival *scrofuleux* se retrouve ensuite dans *Graffiti* de Damas (Damas, [1952] 2011, p. 92).

⁶ Précisons que, pour ces romans, l'impression d'exotisme dépend moins des intentions des auteurs que d'un contexte éditorial.

⁷ Entre 1944 et 1958, Senghor occupe la chaire des langues et civilisations négro-africaines de l'École nationale de la France d'outre-mer : il publie notamment trois articles dans le *Journal des Africanistes*. Pendant sa présidence, Senghor se souciait de la normalisation des langues nationales du Sénégal, jusqu'à une dérive quelque peu autoritaire en 1975 avec le décret « relatif à l'orthographe et à la séparation des mots en wolof », qui interdit la gémination des consonnes à l'écrit, alors que le phénomène est

phonétiquement attesté.

8 Avec un regard rétrospectif, Césaire affirme : « [J]e me demande si une telle œuvre était concevable en créole. Et puis, pour la rédiger en créole, il aurait fallu que les questions de base soient résolues. D'abord la question de la légitimité de la langue. Ensuite, qu'il y ait une grammaire, une orthographe. Le créole restait uniquement une langue orale qui d'ailleurs n'est toujours pas fixée. La jeune génération y réfléchit. Mais, en ce temps-là, on n'y réfléchissait même pas » (Leiner, 1978, p. X-XI).

9 Le poète martiniquais utilise *négritude* pour la première fois en 1935, dans un article du troisième numéro de *L'Étudiant noir* — « [...] rompre la mécanique identification des races, déchirer les superficielles valeurs, saisir en nous le nègre immédiat, planter notre négritude comme un bel arbre jusqu'à ce qu'il porte ses fruits les plus authentiques » (Césaire, 1935, p. 1) —, puis à plusieurs reprises dans le *Cahier*. Chez Senghor, on compte une occurrence de *négritude* dans « Que m'accompagnent kôras et balafong », où le mot se réfère à la nuit (Senghor, [1945] 2007, p. 38), et une autre dans « Lettre à un prisonnier », rédigé en 1942 (Senghor, [1948] 2007, p. 160). Il faudra attendre la fin des années 1940 pour que le mot devienne un véritable concept philosophique, d'abord avec « Orphée noir » de Sartre et ensuite dans de nombreux textes théoriques du poète sénégalais, alors que le créateur du néologisme préférera s'en dissocier progressivement.

10 « RHIZULE, s. f., *rhizula*. Link désigne sous ce nom les racines très-déliées des champignons » (Jourdan, 1834, p. 375).

11 « J'ai, en outre, découvert au moins trois mouvements inconnus aux animaux, et que je nomme mouvements de *spication*, de *rotation*, et de *verrition* (à *verro*, lat., je balaye). [...] le troisième, quand la langue, se recourbant en dessus ou en dessous, ramasse les portions qui peuvent rester dans le canal demi-circulaire, formé par les lèvres et les gencives » (Jean-Anthelme Brillant-Savarin, 1826, p. 85-86).

12 « VERRITION. s. f. (pr. *vèr-ri-ci-on* ; du lat. *verro*, je balaye). Néol. Mouvement de la langue quand en se recourbant en dessus ou en dessous, elle ramène les portions qui peuvent rester dans le canal demi-circulaire formé par les lèvres et les gencives. Mouvement de *verrition*. (Brill.-Sav.) » (Bescherelle, 1856, p. 1613)

13 « Verrition, action de balayer : la langue fait quelquefois dans la bouche un mouvement de verrition » (Boissière, 1862, p. 100).

14 « Verrition (mouvement de), par lequel la langue ramasse les aliments » (Boissière, 1862, p. 806).

15 Voir, entre autres, la postface à *Éthiopiennes* (Senghor, [1956] 2007, p. 271). Pour une analyse plus détaillée de la notion, voir « Figures analogiques et rhétorique de l'imaginaire chez Léopold Sédar Senghor » (Bonhomme, 2011).

16 L'auteur de cet article souhaite remercier la Fondation des Treilles, créée par Anne Gruner Schlumberger, de son soutien.

RÉSUMÉS

Fondée à Paris pendant les années 1930 par de jeunes écrivains africains et antillais de langue française, la négritude a l'objectif d'affirmer « l'ensemble des valeurs culturelles d'Afrique noire ». La théorisation senghorienne a réussi à imposer une vision unitaire de ce mouvement, dont la critique a toutefois déjà montré les profondes différences idéologiques. En adoptant comme postes d'analyse les choix lexicaux et les créations lexicales, et en les examinant dans les œuvres poétiques de Césaire, Damas et Senghor, cet article souhaite montrer en quoi les différences au sein de la négritude sont aussi stylistiques. Au-delà de les expliquer en raison des poétiques différentes que chaque poète détermine dans son œuvre, l'article souhaite réfléchir aux différences politiques et sociolinguistiques des lieux d'où ces poètes s'expriment.

Founded in Paris in the 1930s by young French-speaking writers from Africa and the West Indies, negritude was to affirm "all the cultural values of Black Africa". Senghor's theorization succeeded in imposing a unified vision of this movement, although critics have already shown its profound ideological differences. By examining lexical choices and lexical creations in the poetic works of Césaire, Damas, and Senghor, this article aims to show how differences within negritude are also stylistic. In addition to explain them because of the different poetics that each poet determines in his work, the article wishes to reflect in the political and sociolinguistic differences of the places from which these poets express themselves.

PLAN

1. Les choix lexicaux

1.1. Les jargons et les registres du français

1.2. Les archaïsmes

1.3. Les emprunts et les régionalismes

2. Les créations lexicales et conceptuelles

2.1. La néologie par affixation et conversion

2.2. La décomposition

2.3. La composition et la contiguïté

Conclusion

MOTS CLÉS

Négritude ; Aimé Césaire ; Léon-Gontran Damas ; Léopold Sédar Senghor ; stylistics ; discourse analysis,

MOTS CLÉS

Négritude ; Aimé Césaire ; Léon-Gontran Damas ; Léopold Sédar Senghor ; stylistique ; analyse du discours,

AUTEUR

EDOARDO CAGNAN

[Voir ses autres contributions](#)

ENS-BnF ; edoardo.cagnan@ens.psl.eu

POUR CITER CET ARTICLE

Edoardo CAGNAN, « Les mots de la négritude : Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor », *Fabula / Les colloques*, Poétiques francophones du XXe siècle, Le "mot poétique" dans les espaces francophones (dir. Edoardo Cagnan, Jacques Dürrenmatt, Aurélie Frighetto), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document12404.php>, page consultée le 01 July 2024.