Document generated on 07/09/2025 3:02 a.m.

Études françaises

Qu'est-ce que la négritude?

Léopold S. Senghor

Volume 3, Number 1, février 1967

URI: https://id.erudit.org/iderudit/036251ar
DOI: https://doi.org/10.7202/036251ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Senghor, L. S. (1967). Qu'est-ce que la négritude? *Études françaises*, *3*(1), 3–20. https://doi.org/10.7202/036251ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1967

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

QU'EST-CE QUE LA NÉGRITUDE ?

Pourquoi ai-je choisi de vous parler de la *Négritude*, aujourd'hui ? Parce que cette idéologie, fondée sur des réalités physiques et spirituelles, a soutenu bien des peuples, je dis : toute une race depuis la fin de la première guerre mondiale. Parce que, depuis le début de ce siècle, s'élabore une civilisation planétaire, qui doit beaucoup, si paradoxal que cela puisse être, à la négritude.

Commençons par rendre, à Césaire, ce qui est à Césaire. Car c'est le poète et dramaturge martiniquais qui a forgé le mot dans les années 1932-1934. Mais la réalité recouverte par le mot existait bien avant, depuis 40 000 ans, depuis les statuettes stéatopyges des Négroïdes de Grimaldi. D'ailleurs, comment aurait-il pu en être autrement ? N'est-il pas normal, je ne dis pas en logique, mais en dialectique, que chaque groupe humain élabore ses moyens d'adaptation à la nature et d'adaptation de la nature à lui — pour tout dire, ses moyens d'expression, son langage ? C'est l'évidence, toute société humaine a sa civilisation, plus ou moins riche, plus ou moins originale, selon sa personnalité collective. Cette civilisation est constituée d'une somme de réponses devant les énigmes de la nature, de démarches devant les exigences de l'« énergie humaine ». Elle est fondée sur une métaphysique, sur une ontologie, sur un esprit, qui est la *culture*, et elle comprend les mœurs, les sciences et les techniques, les arts et les lettres, etc. Elle est fille de la race, de la géographie et de l'histoire, qui expliquent les façons de sentir, de penser et d'agir de chaque groupe humain.

Donc, les Négro-Africains, comme toutes les autres ethnies de la terre, ont un ensemble spécifique de qualités, dont l'esprit-culture, dans une situation donnée, a produit une civilisation originale, unique, irremplaçable. Sans doute certaines de ces qualités ont-elles pu se rencontrer chez d'autres peuples, mais certainement pas toutes en-

semble, certainement pas sous cet éclairage, dans cet équilibre et au même degré. La négritude est donc l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des Noirs.

Pourtant, malgré ces vérités d'évidence, la négritude n'a pas été tout de suite comprise. On l'a identifiée à un racisme, à un complexe d'infériorité, alors qu'elle n'est rien autre qu'une volonté d'être soi-même pour s'épanouir. Malgré la passion des débuts, il n'a pas été question, chez nous, de s'isoler des autres civilisations, de les ignorer, de les haïr ou mépriser, mais plutôt, en symbiose avec elles, d'aider à la construction d'un humanisme qui fût authentiquement parce que totalement humain. Totalement humain parce que formé de tous les apports de tous les peuples de la planète Terre.

D'aucuns ont été jusqu'à nier l'unité de la culture nègre, en proclamant qu'il n'y avait que des civilisations nègres. Comme si les civilisations française, anglaise, italienne, russe, suédoise, par exemple, n'étaient pas les faciès divers d'une culture occidentale, de tradition gréco-latine, dont nul n'a jamais songé à nier l'unité. Il existe, pareillement, un ensemble de valeurs fondamentales, communes à tous les peuples noirs et qui font l'unité de ces peuples.

Depuis plus de trente ans donc, nos idées ont été développées par les écrits de nombreux militants de la négritude. Sans doute, ces écrits, étaient-ils, au départ, polémiques, soulevés d'une certaine passion. Il fallait, d'abord, combattre avec vigueur, mordre d'une dent dure, pour se faire une place au soleil. Devant les préjugés des uns, les lâchetés des autres, les railleries, il fallait frapper fort pour faire admettre notre culture au banquet de l'Universel. C'était la condition *sine qua non* de notre participation à l'édification d'un nouvel humanisme. Au demeurant, cette lutte culturelle se doublait alors d'une lutte politique : la négritude était également arme de combat pour la *décolonisation.*

Mais nos idées gagnaient du terrain, les oppositions tombaient peu à peu, la compréhension s'élargissait. Même des Blancs européens firent, du combat pour notre iden-

tité culturelle, leur combat. Parce qu'ils en avaient saisi la portée humaine, attestée par les nouvelles tendances de la philosophie, de la science et de l'art en Occident.

Les œuvres de nombreux écrivains et artistes noirs d'Afrique comme d'Amérique, les congrès, les colloques, les séminaires, d'un mot, la pratique contribuait à l'approfondissement et à l'extension de la théorie. Enfin, en avril 1966, se tenait, à Dakar, le *Premier Festival mondial des Arts nègres,* inventaire et illustration magistrale des valeurs de la négritude. Désormais, on pouvait considérer le combat comme gagné : la négritude, consacrée, en Afrique, par André Malraux et, avec lui, par des écrivains, professeurs, chercheurs blancs parmi les plus célèbres, avait désormais droit de cité. Personne ne pourrait plus en nier l'originalité, ni prétendre faire, de nous, des *suivistes,* tout juste bons à exécuter de mauvaises copies. Cette victoire nous rendait, de ce fait, encore plus ouverts à tous les apports, à tous les dialogues fécondants.

*
* *

Mais, me direz-vous, qu'est-ce que la négritude, quel est son contenu réel ? Vous nous affirmez que c'est une culture originale. En quoi consiste son originalité ?

Je partirai de l'homme noir, du *Nègre.* J'essayerai d'expliquer sa psychologie, son âme. C'est cette explication qui nous donnera la clé de sa civilisation : plus précisément, de son ontologie, de sa philosophie et de son art.

Le Nègre est l'homme de la nature. L'environnement animal et végétal, foisonnant en Afrique depuis toujours, le climat chaud et humide lui ont donné une très grande sensibilité, que maints ethnologues ont mise en relief. 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'il émet de l'invisible. Il n'est pas œil, il est antenne. C'est sa puissance d'émotion, par quoi il prend connaissance de l'objet. Le Blanc européen tient l'objet à distance ; il le regarde, l'analyse, le tue — du moins le dompte — pour l'utiliser.

Le Négro-Africain sent l'objet, en épouse les ondes et les contours, puis, dans un acte d'amour, se l'assimile pour le connaître profondément. Là où la raison discursive, la *raison-œil* du Blanc s'arrête aux apparences de l'objet, la raison intuitive, la *raison-étreinte* du Nègre, par-delà le visible, va jusqu'à la *sous-réalité* de l'objet, pour, au-delà du signe, en saisir le sens. Ainsi, pour le Nègre, tout objet est symbole d'une réalité profonde, qui constitue la véritable signification du signe qui nous est, d'abord, livré. Bien sûr, je simplifie. Il reste que le Blanc européen est, d'abord, discursif; le Négro-Africain, d'abord, intuitif. Il reste que tous les deux sont des hommes de raison, des *homines sapientes,* mais pas de la même manière.

La raison intuitive est donc à la base de l'ontologie, de la conception nègre du monde. Les différentes apparences sensibles, constituées par les règnes animal, végétal, minéral, ne sont que les manifestations matérielles d'une seule réalité fondamentale: l'univers, réseau de forces diverses, mais complémentaires, qui sont l'expression des virtualités renfermées en DIEU, seul être véritable, seule force réelle. Car Dieu est la Force des forces. L'ontologie négro-africaine est *unitaire*: l'unité de l'univers se réalise, en Dieu, par la convergence des forces complémentaires issues de Dieu et ordonnées vers Dieu. C'est ce qui explique que le Nègre ait un sens si développé de la solidarité des hommes et de leur coopération.

C'est aussi ce qui explique l'esprit de *dialogue* qui anime les civilisations négro-africaines, et leur sens de la démocratie. Tout débat, toute discussion sont d'abord précédés d'un dialogue et la minorité se range à l'avis de la majorité pour faire le consensus populaire, pour faire l'*unanimité* au sens étymologique du mot. Pourquoi le dialogue ? Pour le Blanc européen de la raison discursive, toute chose est vraie ou fausse, bonne ou mauvaise. Pour les Américains, les Soviétiques ont tort, et ils sont mauvais; pour les Soviétiques, les Américains ont tort, et ils sont mauvais. C'est le *non* de la dichotomie et de l'opposition. Pour le Négro-Africain, toute chose, toute force, est elle-même un nœud de forces plus élémentaires, dont la réalisa-

tion personnelle ne peut provenir que de l'équilibre, de l'accord de ses éléments, de leur dialogue. Dialogue intérieur, *intra-personnel,* de soi avec soi, de l'élément mâle et de l'élément femelle ; mais aussi, dialogue *inter-personnel,* entre des êtres complémentaires.

L'ontologie négro-africaine est donc unitaire, faite d'un nœud de complémentarités. Mais elle est aussi *existentielle.* Tout le système est fondé sur la notion de force vitale, qui, préexistant à l'être, fonde l'être. Dieu a donné la force vitale aux animaux, aux végétaux, aux minéraux, aux hommes : par quoi ils *sont,* au sens absolu de ce mot. Mais cette force vitale est en équilibre instable, elle peut se renforcer ou se déforcer. Ainsi, l'existence se fonde sur l'existence, pour s'épanouir en existence, c'est-à-dire, plus précisément, en *plus-être.* D'où la place privilégiée qu'occupe l'homme dans le système, en sa qualité d'existant actif, capable de renforcer sa force, de se réaliser comme personne, c'est-à-dire en existant de plus en plus libre au sein d'une communauté solidaire ; de se réaliser, véritablement, en *être.* Tous les autres êtres ne sont que des instruments au service de ce but. Car le renforcement de l'*Homme,* centre de l'univers visible, aboutit, nécessairement, au renforcement de l'ensemble du réseau, au renforcement de Dieu, de qui émane et qui accomplit toute force. De telle sorte que toute la vie du Nègre consiste à travailler à la complémentarité des forces, car c'est la complémentarité des forces élémentaires — dialogue des hommes entre eux, dialogue des hommes, des animaux et des végétaux — qui, dans l'ordination de Dieu, renforce, pour ainsi dire, l'existence de Dieu et fait Dieu plus Dieu et fait l'être plus être.

C'est le lieu d'expliquer le sens que revêt la religion — au double sens de *religere* et de *religare* — dont le sacrifice est ici l'acte essentiel. Les Ancêtres sont morts, qui sont les plus vieilles expressions humaines de Dieu. Ils n'ont plus de corps, ni de souffle vital ; mais, sous peine d'être « parfaitement morts », ils doivent participer au renforcement de la force vitale des hommes vivants ou existants actifs. Le sacrificateur, qui sera le plus ancien de

la communauté, donc le plus proche des Ancêtres, participant, déjà, de leur état, offre, à l'Ancêtre, les aliments du sacrifice, et, en échange, celui-ci fait fluer sa force vitale, par le sacrificateur, dans toute la communauté. C'est ainsi que le sacrifice constitue le culte de la religion négro-africaine, dont le dogme réside dans une ontologie existentielle et unitaire.

Ce double caractère existentiel et unitaire se retrouve dans l'ensemble des activités sociales négro-africaines, qui sont toutes ordonnées vers la même fin. Ainsi en va-t-il des activités culturelles : de la littérature et de l'art, qui sont aussi, pour l'homme, des instruments d'essentialisation, qui, dans les temps très anciens, participaient de la religion. Il ne s'agit pas d'un « art pour l'art », poursuivant une fin autonome ; il s'agit d'un art engagé dans la vie de tous les jours, d'un art utilitaire. Je ne dis pas anti-esthétique, tout au contraire. Mais l'esthétique négro-africaine n'est pas l'esthétique gréco-latine. C'est un paradoxe, l'art nègre n'est réellement esthétique que dans la mesure de son utilité, de son caractère fonctionnel. On me comprendra mieux si j'ajoute que c'est un art collectif. Il n'est pas seulement l'affaire de quelques professionnels, mais l'affaire de tous, parce que fait par tous et pour tous. Les chants et les danses rythment le travail en l'accompagnant et aident à l'accomplissement de l'œuvre de l'homme. Tel masque sculpté aide à faire passer la force vitale du génie représenté dans le groupe, qui sera, ainsi, renforcé pour s'épanouir. Parce qu'elle est engagée, l'œuvre d'art est toujours d'actualité, encore qu'elle ne tombe jamais dans l'anecdote. L'artiste est de son époque : il ne travaille pas pour l'éternité, mais pour sa société, historiquement et géographiquement située. L'œuvre d'art est régulièrement désacralisée ou détruite. D'où, à côté de la permanence d'un style négro-africain, la variété dans le choix des thèmes et dans l'exécution des œuvres, selon les époques, selon les tempéraments.

Arrêtons-nous un instant à l'art négro-africain pour essayer d'en définir les caractères avec plus de précision.

L'œuvre d'art nègre exprime, par nature, une idée ou *sentiment-image* : un symbole. Alors que l'esthétique gréco-latine trouve le beau dans l'imitation, sans doute corrigée, idéalisée, de la nature, le Négro-Africain, lui, s'émeut du sens caché du signe qui lui apparaît. Il tourne le dos à la nature. Son émotion naît de sa participation à une réalité sous-jacente, qu'il perçoit par-delà les apparences sensibles. L'art nègre est explicatif, et non descriptif, comme l'art classique européen. Il participe du vitalisme qui anime l'ontologie négro-africaine. En ce sens, il est le plus opposé à l'art grec, qui est l'art exemplaire de l'Occident. Élie Faure écrit, dans son *Histoire de l'Art* :

> Il [l'art grec] est en contradiction radicale avec le principe profond de l'art même, qui est d'imaginer, pour nous, un monde intérieur vivant et s'enivrant d'une illusion toute-puissante, et d'en donner une image qui ne soit pas la représentation exacte de notre monde extérieur. *Tout symbolisme lui est étranger. Il est naturaliste.* Et si, dans son désir d'absolu réalisable, il fait la nature plus belle, c'est dans le sens étroit qu'elle lui a enseigné. Il ne transpose pas ; il ne stylise pas, il ne schématise pas, il ne résume même pas.[1]

Je vais essayer, en m'appuyant sur deux exemples concrets, de vous faire mieux comprendre en quoi l'art nègre diffère de l'art grec. Je choisirai, d'une part, la Vénus de Milo et, d'autre part, la Vénus de Lespugue. Comme celle-ci est moins connue, je vous rappellerai qu'elle est une des premières œuvres d'art de l'*homo sapiens*. C'est une de ces statuettes en pierre, très précisément en stéatite, ou encore en ivoire, que nous a laissées la première civilisation du Paléolithique supérieur : la civilisation aurignacienne, œuvre des Négroïdes de Grimaldi. Ces statuettes sont d'autant plus caractéristiques que les sculpteurs de l'Afrique noire en fabriquent toujours.

La Vénus de Milo et la Vénus de Lespugue diffèrent aussi bien par leurs significations ou, en d'autres termes, par leurs destinations respectives que par leurs styles. Mais, d'abord, par leurs significations.

1. *Histoire de l'Art*, t. I : *l'Art antique*, Paris, Crès, 1926, p. 114. C'est nous qui soulignons.

On pourrait dire que la Vénus de Milo n'a aucune signification, en ce sens que, comme l'affirme Élie Faure, elle n'est pas un symbole, elle ne renvoie pas à un *signifié.* Bien sûr, les Vénus — et c'est ce qu'indique le nom — représentaient une déesse autrefois, au temps de la ferveur hellène. Mais, depuis, on avait fait descendre la déesse du ciel sur la terre, de l'esprit dans la matière. Il s'agit, ici, d'une femme *dans le monde,* en chair et en os, qui ne représente rien de plus qu'elle-même. Car jamais l'expression « en chair et en os » n'a été plus pertinente: la Vénus de Milo n'a presque rien à cacher, et elle ne cache rien en réalité. On veut donc représenter une femme grecque et pas autre chose. On l'a sculptée à la mesure de la *race;* et de nous expliquer, savamment, qu'elle ne représente pas l'*homo sapiens mediterraneus,* qu'elle n'est pas une *mulier mediterranea,* mais *nordica.* La Vénus de Milo est, pour résumer, une sculpture-photographie. Sans doute une photographie corrigée, mais au sens seulement où la belle femme grecque rappelait le type ancien de la race avant l'immersion dans le sang méditerranéen.

Et la Vénus de Lespugue ? Elle a, d'abord, été saluée par des cris d'horreur, tant elle ressemblait peu à une femme normale. Et, depuis, la dénomination de *Vénus hottentote* lui est restée parce que le naturalisme, c'est-à-dire l'imitation de la nature, est inhérent aux hommes de raison discursive. Les préhistoriens, en effet, ont commencé par assimiler les Négroïdes de Grimaldi aux Hottentots, à cause de la stéatopygie de leurs statuettes féminines. Mais un examen plus attentif a révélé que les hommes de Grimaldi avaient la taille des Français d'aujourd'hui — ce qui n'est pas une petite taille — et que leurs femmes n'étaient pas plus cambrées que les Négresses actuelles. Comme quoi on avait confondu callipygie et stéatopygie. En réalité, les Négroïdes de Grimaldi, comme les Négro-Africains actuels, donnaient une signification, un *sens,* à leurs œuvres d'art, singulièrement à leurs statuettes de fécondité. Car ces statuettes à la cambrure audacieuse, aux formes courbes, symbolisent l'idée de fécondité. Elles sont des images-symboles, qui ont une fonction précise.

Les Vénus grecques étaient sculptées pour le plaisir des yeux et, surtout, de l'esprit. C'étaient des objets-ornements, qui flattaient l'orgueil du maître en entretenant un climat d'érotisme, semblable à celui que crée, jusqu'à l'obsession, la civilisation industrielle, intellectuelle de l'Europe et de l'Amérique contemporaines. Les Vénus grimaldiennes étaient, elles, sculptées pour aider à la fécondité des femmes, pour aider à l'action vitaliste des Ancêtres et de Dieu : elles étaient porteuses de charme, magiques. Elles avaient une autre fonction, qui était de faire vivre leurs possesseurs et leurs contemplateurs dans l'au-delà du monde matériel : dans le monde de la *méta-physique,* de les faire participants de la Force des forces qu'est Dieu. Bref, l'art des grimaldiens, comme l'art nègre d'aujourd'hui, était un art, non de contemplation, mais d'identification. D'où découlent les caractères opposés de l'art grec et de l'art nègre.

Élie Faure nous l'a dit, l'art grec « ne transpose pas ; il ne stylise pas, il ne schématise pas, il ne résume même pas ». C'est l'art de la raison discursive, encore une fois : il imite la nature, il la photographie. En regardant la Vénus de Milo, les Grecs devaient avoir une réaction matérialiste, c'est-à-dire intellectualiste, en rêvant d'avoir une telle femme : grande, les muscles longs, finement galbée — et blonde, par surcroît. Mais regardez la Vénus de Lespugue. Au premier coup d'œil, ce n'est pas une femme. Ce sont des formes : sphéroïdes, ovoïdes, cylindriques, qui se répondent sans se répéter. Et l'on découvre, dans un examen plus attentif, que ce sont une tête, un ventre, des seins, des bras, des cuisses. La Vénus de Lespugue, c'est une image, mais ce sont, d'abord, des rythmes. Aucune envie, même chez les Nègres, d'avoir une femme ainsi formée. Mais le rythme, les rythmes de l'image vous saisissent. C'est comme une fulguration soudaine : un coup de poing au creux du ventre, qui peut provoquer une sorte d'élan sensuel, mystique. Mais nous voilà, n'est-ce pas, bien loin de l'érotisme abstrait et stérile.

L'art nègre, à l'opposé de l'art grec, schématise, résume, en un mot *stylise.* Par l'image, surtout par le

rythme. L'image naît de la force de suggestion du signe employé, du signifiant. Car l'image, ici, n'est pas une *image-équation*, mais une *image-analogie*, où le mot suggère beaucoup plus qu'il ne dit. Le tour de force est d'autant plus aisé que les langues négro-africaines sont des langues concrètes, dont tous les mots, par leurs racines, sont chargés d'un sens concret émotif. Au-delà du signifiant, il faut, toujours, voir le signifié. La surréalité gît sous la réalité. Ainsi donc le surréalisme — mieux, le sous-réalisme — négro-africain n'est pas empirique comme celui de l'Occident, mais mystique, métaphysique, participant du vitalisme par le symbolisme.

Ce symbolisme est quelque chose de très fort, c'est un caractère permanent des Noirs. Ainsi, l'année dernière, je suis allé faire une tournée provinciale. Presque régulièrement, à l'entrée des villages, les militants de la section du parti venaient me rejoindre, et on les voyait couverts de feuilles vertes. Ils ne parlaient pas, mais je savais ce que cela signifiait. C'était un symbole, le vert, couleur du parti. Et quand j'arrivais au village, les paysans, les coopérateurs me présentaient une variété de produits de la terre: du mil hâtif, du mil tardif, du manioc, du coton. Sans une parole, ils disaient, par le vert: « Nous sommes du parti de l'Union progressiste sénégalaise »; et par la variété de leurs productions: « Nous avons compris, nous nous sommes mis au travail pour la diversification des cultures. »

Mais l'image ne suffit pas pour donner, à l'œuvre d'art, toute sa poésie, toute sa force de suggestion. Véritablement, c'est le rythme qui exprime la force vitale, l'énergie créatrice. L'image n'atteint son plein effet qu'animée par le rythme. Comme je l'ai dit ailleurs,

> le rythme, c'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des Autres ... Il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels: lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture; accents en poésie et musique; mouvements

dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'esprit.[2]

Le rythme nègre se rencontre dans tous les arts, quels qu'ils soient. Par des procédés divers, combinant le parallélisme et l'asymétrie, l'accentuation et l'atonalité, les temps forts et les temps faibles, introduisant la variété dans la répétition, le rythme naît, se renforce, règne en maître et exprime la tension de l'être dans sa démarche d'essentialisation. Le rythme, c'est incontestablement le sceau de la négritude. C'est encore Élie Faure qui écrit, dans le même ouvrage : « Le Nègre en a [de la vie] le sens rythmique à tel point qu'il ne peut le concevoir ni l'exprimer autrement que selon des rythmes sonores, formels ou colorés élémentaires, mais aussi irrépressibles que les battements de son cœur. »[3] Nous savons, aujourd'hui, que l'art nègre est moins « élémentaire » que ne le pensait Faure, il y a quarante ans. Depuis, André Malraux l'a classé parmi les arts majeurs sinon classiques. Cependant tous continuent de reconnaître, en lui, la primauté du rythme.

Voilà quelles sont les valeurs fondamentales de la négritude : un rare don d'émotion, une ontologie existentielle et unitaire, aboutissant, par un surréalisme mystique, à un art engagé et fonctionnel, collectif et actuel, dont le style se caractérise par l'image analogique et le parallélisme asymétrique. Voilà ce que nous apportons au « rendez-vous du donner et du recevoir », en ce siècle de la *Civilisation* de l'Universel.

*
* *

Quelles sont les chances de la négritude à ce rendez-vous de l'humanisme du XX^e^ siècle ? Nous n'hésitons pas à le dire, nos chances sont très belles. Les tendances contemporaines de la philosophie, de la science et de l'art, justifient notre quête. Mais, en réalité, dans les deux domaines de la philosophie et de l'art, c'est la culture nègre qui avait, auparavant, justifié les nouvelles recherches.

2. *Liberté*, Paris, Seuil, 1964, t. I, p. 211-212.
3. *Histoire de l'Art*, t. V : *l'Esprit des formes*, Paris, Crès, 1927, p. 84-85.

Dès avant la fin du siècle dernier, en Occident même, des précurseurs ont commencé à attaquer l'ordre ancien, symbolisé par le classicisme gréco-latin. Cet ordre devenait frein, carcan, source d'étiolement.

C'est Bergson qui, en 1889, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience,* opposait, à la raison discursive, l'intuition. Selon lui, c'est seulement par l'intuition qu'on peut couler, dans le réel, une vision en profondeur, en en dépassant l'écorce superficielle, objet de la raison discursive.

Dans le domaine littéraire, Arthur Rimbaud allait se réclamer de la négritude. « Je suis nègre », s'écriera-t-il dans *Une saison en Enfer,* en tournant le dos à l'Europe, à sa littérature, à son art: d'un mot, à sa raison discursive. Et s'adressant à ses concitoyens, il leur disait: « Vous êtes de faux nègres. » C'est à une poétique, c'est à une nouvelle esthétique que rêve le précurseur lointain du surréalisme: « Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des *rythmes instinctifs,* je me flattai d'inventer un verbe poétique, accessible, un jour ou l'autre, à *tous les sens.* »[4]

De nouvelles écoles artistiques naissaient dans le même temps, se réclamant toutes d'un *art du sujet et de l'esprit,* non plus de l'objet. Il ne s'agissait plus de reproduire, simplement, les apparences sensibles, mais d'apprivoiser les forces bouillonnantes cachées sous l'écorce superficielle des choses. Bref, l'artiste doit exprimer sa propre intériorité et celle de son époque. De l'expressionnisme au cubisme, en passant par le fauvisme, cette tendance allait se préciser pour aboutir à l'art abstrait, qui est d'abord jeu de couleurs et de formes, complètement dégagé de la nature environnante. Je ne peux m'empêcher, ici, de faire un rapprochement, sans plus attendre, avec l'art négro-africain et de rappeler ces paroles de mon ami Pierre Soulages: « L'esthétique négro-africaine est celle de l'art contemporain. » Et je me rappelle qu'en 1945, un jour que je me trouvais, avec Pedro Flores, chez Pablo Picasso, celui-ci me

4. C'est nous qui soulignons.

disait tout ce qu'il devait à l'art nègre ; et, se retournant vers Flores, il ponctuait : « Il nous faut rester des sauvages. »

Dans le domaine scientifique, des savants allaient proclamer que les lois physico-chimiques, sous leur apparence immuable, n'étaient que des approximations assez grossières, au mieux des probabilités ; qu'en fait, tout était instabilité, interaction des particules les unes sur les autres. La querelle du déterminisme, les théories de la relativité et des quanta remettaient en cause les fondements les plus sûrs de la science, en rejetant les évidences communément admises. Albert Einstein allait jusqu'à souligner le rôle de l'émotion mystique et, partant, de l'intuition, dans la découverte. Le développement de la science atomique confirmait l'idée selon laquelle la matière et l'énergie, loin d'être totalement séparées, participaient d'une seule et même réalité. On nous invitait à intégrer, à l'espace tridimensionnel classique, une quatrième dimension, qui serait le temps. Rien de cela n'étonnait le Négro-Africain, pour qui, selon l'expression de Césaire, 2 et 2 ne font pas 4, mais 5.

Enfin Pierre Teilhard de Chardin, faisant la synthèse de ces tendances et recherches, découvertes et théories, devait transcender les dichotomies classiques dans une nouvelle théorie, qui postulait l'unité fondamentale et vivante de l'Univers. Il rejette la distinction entre la matière et l'esprit. Il n'y a que l'Énergie, qui est un réseau de forces, se présentant sous deux aspects. D'une part, l'« énergie tangentielle », celle du dehors, qui est matérielle et quantitative : elle relie, les uns aux autres, massivement, les corpuscules qui forment la matière. D'autre part, l'« énergie radiale », celle du dedans, qui est psychique et qualitative : elle organise, en la complexifiant, l'association des centres de conscience.

C'est la radiale qui est force, qui est créatrice, la tangentielle étant un sous-produit résultant de l'action des centres élémentaires de conscience. Dans le pré-vivant, les lois physico-chimiques sont encore valables, parce que les centres élémentaires de conscience sont à peine percepti-

bles; mais, dans le vivant, la conscience se développe de plus en plus, à la mesure de sa complexité. C'est ainsi qu'on monte de la plante à l'homme. Celui-ci a vocation de se réaliser en personne, dans la liberté, c'est-à-dire dans le plus-être spirituel, par le développement harmonieux des deux éléments complémentaires de l'âme: le cœur et la tête, la raison intuitive et la raison discursive.

Ainsi donc l'humanisme négro-africain répond parfaitement à l'attente de l'humanisme contemporain. Des artistes, tels que Picasso et Braque, ont déjà intégré le style de l'art nègre dans leurs œuvres. Celles-ci n'en sont devenues que plus belles, plus riches, plus universelles. Mais l'art, on le sait, est le domaine où règne le Nègre. Il y a mieux, la négritude rejoint les courants de la pensée contemporaine tels qu'ils sont décrits dans les lignes suivantes de Gaëtan Picon, extraites de son *Panorama des idées contemporaines*:

> On assiste à un reflux de l'idée d'objectivité. Partout, on voit le chercheur impliqué dans sa propre recherche et ne la dévoilant qu'en la voilant. La lumière de la connaissance n'est plus cette clarté inaltérable qui se pose sur l'objet sans le toucher et sans être touchée par lui: c'est une trouble fulguration née de leur *étreinte*, l'éclair d'un contact, une participation, une communion.[5]

Ces lignes semblent annoncer une victoire de la *raison-étreinte* du Négro-Africain sur la *raison-œil* de la civilisation occidentale classique. En fait, l'avenir culturel du monde se trouve dans un équilibre parfait entre ces deux modes de connaissance, également nécessaires, car, si l'intuition découvre et synthétise, l'intelligence discursive analyse et organise pour l'utilisation et la vulgarisation.

* * *

Ma conclusion ne sera pas un cri de triomphe, un cri de joie de la négritude, mais un cri de foi en la négritude, mieux: en l'Homme. Car le combat n'est pas fini. Trente

5. *Panorama des idées contemporaines*, publié sous la direction de Gaëtan Picon, Paris, Gallimard, 1957, p. 27. C'est nous qui soulignons.

ans, ce n'est rien. Le combat ne fait que commencer. Encore que nous eussions contribué, depuis le début du siècle, à l'édification de l'humanisme contemporain, au moment même où se déroulait le *Premier Festival mondial des Arts nègres*, où nous nous asseyions au banquet de l'Universel, d'aucuns voulaient nous arracher de nos sièges pour nous jeter dans les « ténèbres extérieures, là où il y aura des pleurs et des grincements de dents ». Au même moment, en effet, la revue *Optima*, d'Afrique du Sud, revue pourtant libérale, prétendait enterrer, élégamment, la négritude. Comment ? Par une courte note d'introduction à un article que je lui avais donné et qui s'intitulait : « *Negritude : a Humanism of the 20th Century* ». En voici la première phrase : « *The philosophy of negritude is more than 30 years old and is now rejected by many of the outstanding younger African writers and intellectuals.* »

Qu'il y ait maints Blancs européens et, encore plus nombreux, des Blancs africains à prendre leurs désirs pour des réalités, c'est incontestable. Il y a plus, certains écrivains négro-africains, comme Ezekiel Mphahlele, d'Afrique du Sud, font chorus. Et il s'est trouvé un bon écrivain nigérian pour affirmer, péremptoire, à l'occasion du Festival : « Le tigre ne parle pas de sa tigritude » : *Tiger does not speak on his tigritude.*

À tout cela, je répondrai par des arguments de fait et des arguments de principe. Et tout d'abord, il n'est pas vrai que les plus éminents des jeunes écrivains et intellectuels africains renient la négritude, du moins ceux de langue française. Au contraire, de nombreux jeunes se plaignirent, à l'occasion du *Premier Festival mondial des Arts nègres*, qu'on n'admît pas à concourir, pour les prix de littérature, les œuvres non imprimées. C'est là un premier fait. Le second est que nous sommes, à tout moment, sollicités par de jeunes écrivains négro-africains, qui nous soumettent leurs œuvres, nous demandant conseils et préfaces. Depuis bientôt vingt ans, se multiplient, en anglais comme en français, les anthologies de poètes et de prosateurs non seulement négro-africains, mais encore tout simplement nègres — sans épithète. Qu'est-ce qui peut les

réunir sinon leur *négritude* ? Pour rester dans ce domaine, je fais paraître, très bientôt, la deuxième édition de mon *Anthologie de la nouvelle Poésie nègre et malgache de Langue française,* avec la préface, devenue fameuse, de Jean-Paul Sartre, intitulée « Orphée noir ». Bien sûr, ceux qui étaient jeunes en 1948 ne le sont plus en 1967. Mais la nouveauté de cette deuxième édition est, d'une part, qu'elle ait été réclamée, et qu'elle ait été, d'autre part, augmentée de textes de jeunes auteurs de 20 à 40 ans, parmi lesquels des écrivains éminents, comme le Martiniquais Édouard Glissant, ancien Prix Théophraste-Renaudot, le Congolais Félix Tchicaya U Tamsi, Prix de Poésie du *Premier Festival mondial des Arts nègres,* le Mauricien Édouard Maunick, qui disputa le Prix à Tchicaya, le Haïtien Davertige, l'une des dernières découvertes d'Alain Bosquet. En un mot, comme le dit suavement *Optima,* « *the philosophy of negritude is now rejected by many of the outstanding younger African writers and intellectuals* » !

En réalité, ce à quoi répugnent *certains* écrivains et intellectuels négro-africains de langue anglaise, c'est, avec le mot, la thématisation de la négritude. En somme, ils nous reprochent notre culture française, avec ce que cela comporte : goût de l'analyse, conceptualisation, invention verbale, etc. Ils opposent, à la négritude, l'*african personality.*

Mais je crains que la traduction, en anglais, ne soit mauvaise. *African personality* ne peut traduire que le français *africanité,* qui est la « symbiose complémentaire de la négritude et de l'arabisme », comme j'aime à le dire. Si l'on veut, à défaut d'un *mot,* l'*expression* qui traduit exactement la négritude, c'est *darkskinness,* employée par le poète négro-américain Langston Hughes au lendemain de la première guerre mondiale. C'est dire que les Négro-Américains, eux, ne nous font pas querelle à propos du mot. Comment le pourraient-ils, au demeurant, eux qui sont dans la situation existentielle que l'on sait, et qui, à défaut du mot, ont inventé la chose : le mouvement pour l'étude et l'expression des valeurs noires, le mouvement d'*authentification par identification de soi à soi,* que, vers

les années 1920-1925, ils ont appelé l'école du *New Negro* ou de la *Negro Renaissance.*

En réalité, certains écrivains et intellectuels négro-africains — ceux précisément dont parle *Optima* — ne sont pas encore débarrassés du *complexe d'infériorité* inoculé par l'ancien colonisateur. « Le tigre ne parle pas de sa tigritude », nous lance l'écrivain nigérian Wole Soyinka. À quoi je réponds ceci : le tigre ne parle pas de sa tigritude parce qu'il est une bête. Mais l'homme, lui, parle de son humanité parce qu'il est homme et qu'il pense. Les Anglais parlent de la « civilisation anglo-saxonne », et en plein Nigéria, et ils ont raison. Les Français parlent de la « civilisation française » quand ce n'est pas de la « latine » ou de la « gréco-romaine », et nous y applaudissons. Mais nous, militants de la négritude, nous parlons, d'abord, de la *négritude*, parce que nous sommes nègres et, partant, des hommes qui pensent. Voilà mon argument de principe.

*
* *

Ma conclusion sera que la négritude, loin d'être rejetée, est la raison d'être de la très grande majorité, sinon des meilleurs, des écrivains, artistes et intellectuels noirs. Je n'en veux pour preuve, encore une fois, que le succès du *Premier Festival mondial des Arts nègres*, auquel participèrent trois nations aussi authentiquement arabes que le Maroc, la Tunisie et la République Arabe Unie. On y joua même, en anglais, une pièce de Wole Soyinka, à laquelle l'Ambassadeur du Royaume-Uni ne comprit pas grand-chose par le fait qu'elle était écrite — et jouée — en dialecte anglais du Nigéria, en « petit nègre » diraient les Français. D'où vient que, si le zèbre ne parle pas de ses zébrures, il ne peut s'en défaire. Ce qui prouve leur *réalité.* Un fait plus significatif me semble être la décision du comité d'organisation du Festival, où voisinent Négro-Africains et Négro-Américains, francophones et anglophones, de ne pas se dissoudre, mais de préparer le prochain Festival, qui aurait lieu dans un pays anglophone.

Il y a mieux. Déjà la négritude participe à l'édification de la civilisation de l'Universel. Elle y participe,

depuis le début du siècle, par l'art nègre et le jazz, le surréalisme et la réhabilitation de la raison intuitive. Depuis le début du siècle, on ne sculpte ni ne peint, on ne chante ni ne danse, on ne sent ni ne pense plus de la même façon. On ne marche plus, on ne rit plus comme auparavant. Et cette participation de la négritude a été d'autant plus forte, d'autant plus universelle qu'elle se faisait, en grande partie, par le détour des États-Unis d'Amérique, la nation la plus puissante du monde contemporain.

Je pourrais dire: c'est notre revanche. Mais le temps de la revanche est passé, celui de la négritude militante où il fallait s'opposer pour se poser. Nous sommes au temps de la *convergence panhumaine*. Notre fierté est que, grâce à l'apport de nos valeurs de civilisation, l'humanisme du XX^e^ siècle soit plus humain, donc plus vrai, parce que formé par la totalité des hommes sur la totalité de notre planète Terre.

LÉOPOLD S. SENGHOR