

Études littéraires africaines

Formes fixes et identités noires

Pierre Leroux et Thomas Vuong



Numéro 50, 2020

Formes fixes et identités noires

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076028ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076028ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Leroux, P. & Vuong, T. (2020). Formes fixes et identités noires. *Études littéraires africaines*, (50), 11–28. <https://doi.org/10.7202/1076028ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2020

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

FORMES FIXES ET IDENTITÉS NOIRES

Qui et quels nous sommes ? Admirable question ! ¹

Dans son ouvrage de 1963 consacré aux *Écrivains noirs de langue française*, Lilyan Kesteloot pose un certain nombre d'éléments qui lui permettent de circonscrire l'objet de son étude. Dès les premières pages, elle oscille entre une quête de l'authenticité et une valorisation de l'historicité de ces littératures et de leur dynamisme. D'un côté, elle affirme que le « mouvement actuel ne produit de chefs-d'œuvre en français que dans la mesure où l'écrivain noir, retrouvant son authenticité, laisse libre cours à sa sensibilité et à sa vision du monde, et ne se soucie plus d'imiter les classiques européens ! » ². De l'autre, elle construit sa démarche scientifique autour de l'émergence de revues plus ou moins éphémères (*Légitime défense*, *Présence africaine*) qui sont à la fois des témoins des échanges littéraires, et des vecteurs de diffusion de ces idées nouvelles. Cette tension nous semble révélatrice des difficultés associées à la définition d'une ou de plusieurs identités « noires » en littérature, entre approche esthétique à la limite du prescriptif et examen des productions effectives d'auteurs et d'autrices se définissant comme noir·e·s ou ainsi racisé·e·s ³.

Treize ans après le volume des *Études littéraires africaines* dédié à la poésie en Afrique ⁴, ce dossier souhaite mettre en perspective les littératures du continent et de quelques-unes de ses diasporas au moyen de la représentation mouvante de ces multiples identités « noires ». Celles-ci sont en effet de plus en plus présentes dans le débat public, mais leur définition n'en est pas moins problématique, même à travers le prisme restreint de la poésie. C'est pourquoi nous reprendrons la distinction récemment proposée par Cyril Vettorato, selon laquelle deux critères président à la définition des littératures « noires » ⁵. Si l'auteur – ou le « lecteur impliqué » – se présente ou est perçu comme noir, alors les critè-

¹ CÉSAIRE (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal* [1939]. Paris : Présence africaine, 2008, 95 ; p. 28.

² KESTELOOT (Lilyan), *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1963, 340 p. ; p. 22.

³ Voir à ce sujet notamment le chapitre « Identités noires », in : NDIAYE (Pap), *La Condition noire : essai sur une minorité française*. Paris : Calmann-Lévy, 2008, 435 p. ; p. 39-47.

⁴ DELAS (Daniel), RICARD (Alain), éd., *La Question de la poésie en Afrique aujourd'hui*, [dossier de] *Études littéraires africaines*, n°24, 2007, p. 3-59.

⁵ VETTORATO (Cyril), *Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires : « Diaspora de voix »*. Paris : Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes. Série Modernités et avant-gardes, n°10, 2017, 744 p. ; p. 14.

12)

res utilisés pour définir ces ensembles sont externes au texte littéraire. Les critères internes – d'ordre stylistique par exemple – sont plus complexes mais il semble, selon le critique, que ceux-ci soient le plus souvent associés à la culture orale, devenue pour certains « l'indice et le cachet d'une négritude des textes »⁶. Dans cette perspective, le phénotype d'un auteur ou d'un lecteur importe moins que son adhésion à un certain nombre de valeurs :

L'ennemi littéraire devient ainsi une figure de l'inauthentique, un sujet qui vit à distance de lui-même. L'intégrité de l'être-noir, qui est à la fois affirmée et visée, devient l'outil d'un tri essentialiste au sein du corpus littéraire produit par des personnes afrodescendantes⁷.

Avec le refus d'une imitation des formes européennes jugées « inauthentiques » – on verra ci-après ce que recouvre ce terme – se formule ce qui a été pour nous un des points de départ de la journée d'étude qui a donné lieu à ce dossier⁸. En effet, pourquoi et comment des auteurs ou des critiques en sont-ils venus à raciser l'usage de formes poétiques au sens large ? Loin de se limiter à des arguties formelles ou à des querelles de savants, ces débats ont suscité des réactions bien diverses et leur examen permet de mettre en perspective les questionnements très actuels à propos du postcolonial, voire du décolonial. De la même manière, si, selon certains, l'utilisation des formes venues d'Europe constitue une sorte d'aliénation pour des auteurs qui sont presque semblables aux « Blancs »⁹, la réalité apparaît beaucoup plus complexe. À partir de ces premiers questionnements, les articles rassemblés dans ce dossier tentent d'établir des « branchements »¹⁰ entre des espaces variés qui, eux-mêmes, s'inscrivent dans des temporalités particulières.

⁶ VETTORATO (C.), *Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires...*, *op. cit.*, p. 22. Pour une lecture plus fluide du texte, nous n'avons pas gardé systématiquement les guillemets pour les adjectifs « noir » et « blanc », qui désignent ici ces notions en tant que constructions, assignations ou revendications.

⁷ VETTORATO (C.), *Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires...*, *op. cit.*, p. 23.

⁸ Ce dossier fait suite à une journée d'étude du même nom, organisée par Liess Benlalli, Pierre Leroux et Thomas Vuong à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle le 16 juin 2018 avec le soutien du CERC (UMR 172) et de Pléiade (EA 7338).

⁹ Homi Bhabha, lorsqu'il théorise la *mimicry* – le fait de singer en quelque sorte les « Blancs » – utilise l'expression « *almost the same but not quite* » pour décrire ce désir de devenir l'Autre – cf. BHABHA (Homi), *The Location of Culture*. London ; New York : Routledge, 2004, XIII-285 p. ; p. 86.

¹⁰ Nous empruntons cette image à Jean-Loup Amselle qui l'explique dans son ouvrage éponyme : « En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est-à-dire celle d'une dérivation de signifiants particularistes par rapport à un réseau planétaire, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la réflexion l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité » –

Formes fixes, identités « noires » et quête d'authenticité : de Harlem à la négritude

Si l'on se concentre sur les espaces anglophones et francophones, deux lieux – Harlem puis Paris – vont permettre de cristalliser les débats qui concernent l'usage des formes fixes européennes pour des poètes africains ou afro-descendants. Ainsi, les figures emblématiques de la négritude que sont Césaire, Senghor, Alioune Diop ou Rabemananjara doivent elles-mêmes se positionner par rapport aux débats qui avaient déjà eu lieu aux États-Unis, relativement à la définition d'une poétique « noire » visant l'authenticité. Dès l'aube du xx^e siècle, William Edgar Burghardt Du Bois avait en effet posé les fondations d'une réflexion historique et sociologique moderne au sujet de la condition noire. De manière toujours actuelle aujourd'hui, sa pensée d'une identité noire double, écartelée, peut tout à fait s'appliquer au rapport des poètes d'identité noire avec les formes héritées de la culture européenne blanche. À sa suite, une vague de poètes new-yorkais, dits de la Génération de Harlem, tels Countee Cullen, Claude McKay ou Langston Hughes, ont réfléchi avec intensité, et souvent une pratique concomitante, à l'usage des formes fixes en tant que poètes noirs, laissant en héritage à la fois un premier corpus ample et des tiraillements théoriques toujours vivaces aujourd'hui.

Pour dresser un panorama très simplifié ¹¹ des positions qui ont été prises à l'égard des formes fixes – et en particulier du sonnet ou des mètres anglais –, il est possible de déterminer trois tendances que l'on retrouvera, entre autres, chez des auteurs francophones.

La première consiste à considérer les traditions et modèles poétiques européens des formes externes à l'identité noire, et à les rejeter à peu près entièrement au nom de l'authenticité ; c'est la position de Langston Hughes et d'Aimé Césaire, qui nous semble demeurer en partie une *doxa* poétique, s'agissant des formes fixes.

La deuxième possibilité consiste à les accepter, en considérant qu'elles font partie d'un héritage général de la condition noire après l'esclavage et la colonisation, quitte à les subvertir ou pervertir de l'intérieur, ou bien à les utiliser contre ce système de domination blanche : c'est la position de Claude McKay.

Enfin, la dernière possibilité, que l'on pourrait qualifier d'assimilationniste – ou bien, à suivre Cullen, simplement comme poétique, dégagée en grande partie de la réflexion politique –, consiste à accepter l'héritage

AMSELLE (Jean-Loup), *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion, 2001, 265 p. ; p. 7.

¹¹ Pour un panorama un peu plus ample, voir : VUONG (Thomas), « Le Sonnet noir-américain : un tango avec la forme », in : NAVEAU (Étienne), éd., *Le Sonnet mondial*. Paris : Honoré Champion, à paraître 2021.

14)

blanc au même titre et avec la même démarche individuelle que n'importe qui, en Europe ou aux États-Unis, donc sans automatiquement associer poésie en formes libres et identité noire.

La première et la dernière position s'opposent directement. Hughes impose un paradigme de l'identité « noire » très fort, où vernaculaire¹² ou musiques noires (jazz et blues, tam-tam) deviennent marqueurs d'authenticité : « [...] à mes yeux le jazz est l'une des expressions intrinsèques de la vie nègre en Amérique : le tam-tam éternel qui bat dans l'âme nègre, le tam-tam de la révolte contre l'épuisement en un monde blanc »¹³. Dès lors, il interprète les choix formels de Cullen comme autant de signes d'une identité « noire » refoulée :

J'ai honte du poète noir qui dit : « Je veux être un poète, pas un poète nègre », comme si son propre univers racial n'était pas aussi intéressant que tout autre univers. [...] Un artiste doit être libre de choisir ce qu'il fait, bien sûr, mais il doit également ne jamais craindre de faire ce qu'il pourrait choisir¹⁴.

On peut reconnaître ici une critique proche du portrait au vitriol du poète assimilé, non authentique, que Césaire, âgé, brosse de René Depestre :

Je me rappelle encore un brave homme de petit poète martiniquais, pharmacien de son état, qui passait son temps à écrire des poèmes et des sonnets qu'il envoyait aux Jeux Floraux de Toulouse. Et il était très fier quand sa production était primée. Un jour, il m'a dit que le jury ne s'était même pas aperçu que cela avait été écrit par un homme de couleur. Autrement dit, son poème était tellement impersonnel qu'il en tirait fierté. Il était fier d'une chose qui pour moi était une accusation accablante¹⁵.

En France – espace incluant bien évidemment ces vestiges coloniaux que sont les départements et territoires d'outre-mer –, les termes de l'identité « noire » en poésie ont été posés avec une virulence éclatante et une indiscutable postérité par Aimé Césaire, de son *Cahier d'un retour au pays natal* à sa réflexion du milieu des années 1950 sur les formes fixes. Il

¹² Ce terme de vernaculaire désigne ici des pratiques idiomatiques associées à la vie quotidienne noire-américaine ; il recouvre divers argots et créoles.

¹³ HUGHES (Langston), « The Negro Artist and the Racial Mountain » [1926], in : *The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 9 : Essays on Art, Race, Politics, and World Affairs*. Columbia : University of Missouri Press, 2002, XVI-627 p. ; p. 35 : « [...] jazz to me is one of the inherent expressions of Negro life in America; the eternal tom-tom beating in the Negro soul – the tom-tom of revolt against weariness in a white world ». Sauf précision, les citations en anglais sont traduites par les auteurs de cette introduction.

¹⁴ HUGHES (L.), « The Negro Artist and the Racial Mountain », *art. cit.*, p. 35 : « So I am ashamed for the black poet who says, "I want to be a poet, not a Negro poet," as though his own racial world were not as interesting as any other world. [...] An artist must be free to choose what he does, certainly, but he must also never be afraid to do what he might choose ».

¹⁵ DEPESTRE (René), *Bonjour et adieu à la négritude [suivi de] Travaux d'identité : essais*. Paris : Robert Laffont, coll. Chemins d'identité, 1980, 257 p. ; p. 75.

nous semble bon d'en dire ici un mot ¹⁶, tant celle-ci s'avère fondatrice d'une conception esthétique de l'identité noire en poésie française.

En 1955, lorsque le Martiniquais publie un poème dédié à René Depestre, il s'oppose à l'usage des formes fixes – en particulier du sonnet – prôné par Aragon l'année précédente dans *Les Lettres françaises* ; le poète communiste est explicitement ciblé par Césaire :

que le poème tourne bien ou mal sur l'huile de ses gonds
fous-t'en Depestre fous-t-en laisse dire Aragon ¹⁷

Cette « Réponse à René Depestre, poète haïtien » ¹⁸, justement sous-titrée « Éléments d'un art poétique », inscrit explicitement la question de l'usage des formes fixes dans le cadre d'une esthétique de l'identité noire. C'est en tant que « Vaillant cavalier du tam-tam » ¹⁹, poète noir singularisé dès le titre comme venant de la première colonie ayant obtenu son indépendance des esclavagistes, que Depestre doit, selon Césaire, s'écarter des normes de l'Occident, et donc d'une position littéraire d'assimilé :

et pour les grognements des maîtres d'école
assez
marronnons-les Depestre marronnons-les
comme jadis nous marronnions nos maîtres à fouet ²⁰

Et la soumission au formalisme aragonien devient l'équivalent du travail dans les champs de canne à sucre :

C'est vrai ils arrondissent cette saison des sonnets
Pour nous à le faire cela me rappellerait par trop
le jus sucré que bavent là-bas les distilleries des mornes ²¹

On reconnaît ici une continuation du programme poétique de la négritude et une fidélité à la ligne incarnée par Breton contre celle d'Aragon durant la Seconde Guerre mondiale, débat exacerbé par le succès du second prônant le retour aux formes fixes de la poésie française afin de toucher un lectorat plus large, en un temps de poésie violemment politique. À cette réflexion sur la liberté – Aragon, Desnos et bien des poètes restés en France revendiquant la liberté de puiser dans les formes fixes tandis que Breton ou Péret, aux Amériques, prônent le vers libre – s'ajoute chez

¹⁶ Pour un récit détaillé bien documenté de la polémique, lire : DOUAIRE-BANNY (Anne), « “Sans rimes, toute une saison, loin des mares” : enjeux d'un débat sur la poésie national, in : *À la littérature... Écritures, théories de la littérature et enseignements des lettres : pages personnelles de Pierre Champion* : http://pierre.champion2.free.fr/douaire_depestre&cesaire.htm#_ftnref (mis en ligne le 20-05-2011 ; c. le 12-10-2020).

¹⁷ CÉSAIRE (A.), *Poésie, théâtre, essais et discours*. Paris : CNRS ; Présence africaine, coll. Planète libre, n°4, 2013, 1805 p. ; p. 1480.

¹⁸ CÉSAIRE (A.), *Poésie, théâtre, essais et discours, op. cit.*, p. 1480-1482.

¹⁹ CÉSAIRE (A.), *Poésie, théâtre, essais et discours, op. cit.*, p. 762.

²⁰ CÉSAIRE (A.), *Poésie, théâtre, essais et discours, op. cit.*, p. 1481.

²¹ CÉSAIRE (A.), *Poésie, théâtre, essais et discours, op. cit.*, p. 1481.

Césaire, repéré par Breton lors de son passage en Martinique en 1941, l'affirmation d'un anti-colonialisme libertaire, qui s'exprime la même année dans le *Discours contre le colonialisme*.

C'est à la suite de cette intervention poétique de Césaire que se développe, dans les pages de *Présence africaine*, un débat esthétique, avec Gratiant comme modéré et Senghor comme fossoyeur de la forme fixe. Si la contribution de Gilbert Gratiant, proche d'Aragon et ancien professeur de Césaire, permet d'obtenir une certaine pluralité de points de vue, l'ensemble du débat exclut à peu près entièrement la possibilité de formes fixes françaises dans le cadre d'une identité noire nouvelle. Celle qu'ils promeuvent avec plus ou moins de radicalité est évidemment liée à la négritude portée par Alioune Diop, Senghor et Césaire, dont ils assureront le couronnement théorique un an plus tard, en 1956, durant le Premier Congrès des Écrivains et Artistes Noirs, la même année que la rupture de Césaire avec le communisme, lors du lancement du Parti Progressiste Martiniquais²². Le refus du sonnet sert de prélude à une définition autant politique qu'esthétique de l'identité noire, dans une France qui aborde enfin la décolonisation de l'Afrique.

Cependant, le débat ne cesse pas avec les Indépendances et Césaire reprend cette « Réponse à René Depestre, poète haïtien » dans l'édition de 1976 de ses œuvres, en lui donnant un nouveau titre : « Le verbe marronner » et en y gommant les attaques contre Aragon, de manière à se désengager de cette polémique, lancée un peu artificiellement par Aragon et dans laquelle le poète martiniquais était intervenu tardivement et avec une vigueur peu en rapport avec les propos effectifs de Depestre. Le poème n'en conserve pas moins la grande majorité de sa réflexion esthétique, qui, dégagée de la polémique, voit sa valeur de prescription esthétique renforcée.

Aujourd'hui, la ligne Césaire-Hughes semble majoritaire, voire doxique ; ainsi dans son anthologie de la poésie mondiale, en 2010, Édouard Glissant définit-il la poésie du Sud – dans laquelle il se situe – comme caractérisée « pour toujours peut-être » par une « démesure de la démesure »²³, loin de tout classicisme linguistique et formel. De manière plus empirique, un simple coup d'œil panoramique suffit à constater qu'en France, le temps a donné raison à Césaire : il est aujourd'hui fort rare de trouver de la poésie composée en formes fixes par des poètes se revendiquant ou considérés comme noirs, et un regard, par exemple, sur le sonnet français contemporain, fût-il éclaté (de J. Roubaud et Y. Bonnefoy jusqu'à V. Rouzeau ou P. Vincclair, en passant par J. Réda, G. Goffette ou

²² L'articulation et les implications de ces oppositions ont été analysées par Buata Malela – cf. *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2008, 465 p.

²³ GLISSANT (Édouard), *La Terre, le feu, l'eau et les vents : une anthologie de la poésie du tout-monde*. Paris : Galaade, 2010, 350 p. ; p. 16.

A. Velter), témoigne encore du caractère « blanc », dans les faits, de cette forme emblématique, encore régulièrement utilisée.

Héritages complexes et appropriations

Les deux grands débats menés par les poètes de la génération de Harlem et de la négritude ont l'intérêt de poser un cadre pour la réflexion sur les formes fixes. Cependant, lorsque l'on étend quelque peu les corpus étudiés, ou lorsque l'on regarde en détail les pratiques poétiques des polémistes eux-mêmes, on constate que les lignes de démarcation symboliques sont loin d'être aussi bien dessinées qu'il y paraît au premier abord.

En Afrique et dans les poésies diasporiques, avant que s'impose ce paradigme d'identités poétiques noires formellement distinctes de la poésie européenne, il a existé des emplois du vers compté ou de formes comme le sonnet. À Madagascar, dès les années 1920, Jean-Joseph Rabearivelo exhibe quant à lui sa maîtrise du mètre français tout en adaptant et en transformant les formes de la poésie malgache. Figure tragique qui boit le poison avant de rédiger la dernière page de ses « calepins bleu », il représente une recherche d'équilibre entre la culture des élites européennes et des aïeux aux contours incertains :

Je n'ai de vous pas même un morceau de portrait,
et cependant je suis sûr en cette soirée,
que tout moi vous ressemble, ancêtres vénérés ²⁴.

Aux États-Unis aussi, on trouve une myriade d'exemples, d'abord chez les esclaves affranchis Phillis Wheatley ou Jupiter Hammon, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, puis, s'agissant du sonnet, au tournant du XX^e siècle, chez Henrietta Cordelia Ray (qui en dédie un à Toussaint Louverture, ainsi qu'une ode à Lincoln) ou chez le pionnier de la poésie noire-américaine moderne, Paul Laurence Dunbar.

Et bien que Hughes ait obtenu la reconnaissance publique et critique en devenant la figure emblématique de la Renaissance de Harlem, des poètes majeurs – Gwendolyn Brooks et Robert Hayden – continuent d'avoir recours aux formes fixes, parmi lesquelles le sonnet ²⁵. À leur suite,

²⁴ RABEARIVELO (Jean-Joseph), *Œuvres complètes. Tome 2 : Le Poète, le narrateur, le dramaturge, le critique, le passeur de langues, l'historien*. Édition critique coordonnée par Serge Meitinger, Laurence Ink, Liliane Ramaroso et Claire Riffard. Paris : CNRS éditions, coll. Planète libre, n°3, 2012, 1789 p. ; p. 142.

²⁵ Jon Woodson livre une longue analyse de sonnets moins connus de la période – cf. WOODSON (Jon), « Existential Crisis : The Sonnet and Self-Fashioning in the Black Poetry of the 1930s », in : ID., *Anthems, Sonnets, and Chants : Recovering the African American Poetry of the 1930s*. Columbus : Ohio State University Press, 2011, XII-272 p ; chapitre 3 : p. 69-141. On relèvera que l'élaboration d'un canon à l'aune du modernisme, centré sur Hughes, McKay et Cullen, a eu pour conséquence de disqualifier les sonnets des années 1930, en particulier ceux qui ont été composés

il existe aujourd'hui une production noire américaine fort riche, qui se réapproprie ces procédés poétiques : Marilyn Nelson, Yusef Komunyakaa, Rita Dove ou Natasha Trethewey (à qui T. Vuong consacre un article dans ce dossier) en sont des exemples remarquables, qu'ils traitent des sujets propres aux Noirs Américains ou non ²⁶.

Le degré de contrainte de ces sonnets écrits aux États-Unis durant les dernières décennies varie, de la contrainte de la couronne que s'impose M. Nelson aux quatorzains non-rimés de Y. Komunyakaa, suivant en cela l'assouplissement généralisé de la forme entamé par le modernisme de Merrill Moore et le post-modernisme de Robert Lowell, dans le tiers central du xx^e siècle : nul néo-académisme chez ces poètes dont l'éventail formel les inscrit dans l'histoire spécifique de la forme et de ses évolutions.

En France, certains poèmes d'Édouard Glissant – emblématique d'une parole qui se veut ample et habitée par les éléments, héritière de la négritude césairienne – comme les quatre mouvements de « La maison des sables » ²⁷, qui sont composés de quatrains ou de tercets irrégulièrement rimés, s'inscrivent quant à eux dans la continuité du travail de Pierre Jean Jouve sur le sonnet à partir des années 1930.

En Afrique également, on peut citer les « Quatrains pour que luise la nuit » du Comorien Nassuf Djailani, qui peuvent tout à fait ne pas compter quatre vers, ou certains poèmes de quatorze vers non rimés du Tchadien Nimrod dans « Ciels errants » ou « Robinsonnades », comme exemples de cet usage mondialisé du sonnet, devenu quatorzain ou *fourteener*, forme moins contraignante. On verra comment l'Ivoirien Bernard Zadi Zaourou, héritier de la négritude, joue volontiers avec la forme du quatrain, tandis que Senghor lui-même emploie la forme du verset, qui n'est pas fixe *stricto sensu* mais en partie héritée de la tradition poétique européenne.

Le cas de Senghor, précisément, est significatif de la différence entre le rejet théorique des formes européennes et la pratique. On remarque ainsi, chez des auteurs qui pratiquent plutôt le vers libre comme le Sénégalais Birago Diop ou le Congolais Tchicaya U Tam'si, des sonnets liminaires qui sont présentés comme des errances de jeunesse, mais ouvrent tout de même des recueils plusieurs fois réédités. Dans ces deux cas, l'impair

par des femmes comme Blanche Taylor Dickinson, Helene Johnson ou Carrie Williams Clifford.

²⁶ Sans forcément centrer leurs recherches sur la contemporanéité européenne, les auteurs de ces pages n'ont guère rencontré de cas frappants de poésie française ou britannique composée en formes fixes et se revendiquant comme noire. Il serait intéressant d'explorer cette césure entre deux rives de ce que Gilroy appelle l'Atlantique noir – cf. GILROY (Paul), *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*. London ; New York : Verso, 1993, XI-261 p.

²⁷ GLISSANT (Édouard), *La Terre inquiète* (1955), in : ID., *Poèmes. Un champ d'îles. La Terre inquiète. Les Indes*. Paris : Seuil, 1965, 175 p. ; p. 55-57.

emprunté aux symbolistes exhibe le malaise d'une expression qui peine-rait à se couler dans le moule du mètre français :

Pousse ta chanson – Mauvais sang – comment vivre
l'ordure à fleur de l'âme, être à chair regret ²⁸

L'adaptation du sonnet peut, dans certains cas, prendre la forme d'une provocation, lorsque le Zimbabwéen Dambudzo Marechera publie ses « Sonnets à Amelia », quatorzains qui puisent dans l'imagerie de la Grèce antique. La forme, même malmenée, est alors convoquée pour mettre en ordre l'errance du trouble amoureux : « [...] quand on s'attaque à un tel typhon on a vraiment besoin d'une forme, d'une structure susceptible de tenir ensemble toutes les contradictions que l'émotion comprend » ²⁹. Enfin, même des poètes se réclamant de la négritude comme Jacques Rabemananjara n'ont jamais véritablement renoncé à l'usage de la forme fixe. Ce dernier, ainsi qu'on le verra dans ce dossier, associe lui aussi le sonnet au sentiment amoureux, alors que ses recueils plus politiques sont tous en vers libres.

Et Langston Hughes lui-même, malgré son hostilité au sonnet, s'y adonne occasionnellement. Avec sa micro-séquence *Seven Moments of Love* ³⁰, sept poèmes ancrés dans le quotidien et le langage noir-américains, il compose ce qu'il nomme des « *un-sonnets* ». Or la forme, bien moins rigide que ce que l'on imagine souvent, accepte la contestation formelle et thématique, la subversion même de ce qu'est superficiellement supposé être un sonnet, à chaque moment de son histoire et depuis ses origines italiennes. C'est pourquoi le sonnet va de pair avec l'anti-sonnet. Sa position de référence s'en trouve d'ailleurs renforcée ; Jacques Roubaud, l'un des meilleurs connaisseurs du sonnet, remarque ainsi non sans ironie que de nombreux anti-sonnets constituent en fait des sonnets tout à fait acceptables ³¹. Il existe deux autres sonnets de Hughes : le fort classique « Pennsylvania Station » et « Ph.D » ³², qui, tout satirique qu'il soit à l'égard de la culture « blanche » – y compris à l'égard de la forme

²⁸ TCHICAYA U TAM'SI, *Le Mauvais Sang, suivi de Feu de brousse et À triche-cœur*. Paris : L'Harmattan, coll. Poésie / prose africaine, n°25, 1978, 137 p. ; p. 11.

²⁹ MARECHERA (Dambudzo), *Cemetery of Mind : Poems*. Trenton : Africa World Press, 1999, 222 p. ; p. 214.

³⁰ HUGHES (Langston), *Shakespeare in Harlem* [1942], in : *The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 2 : The Poems : 1941-1950*. Columbia : University of Missouri Press, 2001, xvii-292 p. ; p. 24-28.

³¹ ROUBAUD (Jacques), *Poésie* [2000], in : ID., *Le Grand Incendie de Londres*. Paris : Seuil, coll. Fiction & Cie, 2009, 2062 p. ; p. 1691.

³² HUGHES (Langston), *Opportunity* [1932], in : *The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 1 : The Poems : 1921-1940*. Columbia : University of Missouri Press, 2001, xvii-276 p. ; p. 224.

elle-même –, n'en demeure pas moins un sonnet, la forme accueillant très volontiers sa propre critique ³³.

En France, la situation semble plus tranchée. Dans les ouvrages récemment publiés, par les noms les plus couramment associés à la poésie – Édouard Glissant, Sylvie Kandé ³⁴ – ou non – Véronique Kanor, Alain Mabanckou ou même Marie Ndiaye ³⁵ –, on trouve des vers libres, des versets, de la prose poétique, mais on ne trouve pour ainsi dire jamais de vers comptés et rimés, ou *a fortiori* des sonnets. Pourtant, de nombreux cas existent : on en relèvera trois, antillais et assez différents, qui précèdent Césaire.

Le premier, emblème extrême d'une posture assimilationniste, est celui de la poésie créole du début du xx^e siècle, également appelée doudouiste, et dont Salavina, Irmine Romanette, André Thomarel ou Emmanuel-Flavia Léopold sont des exemples ³⁶. Cette poésie, sous son apparence inoffensive de vignettes exotiques compatibles avec la promotion touristique des Antilles ³⁷, cache invisibilisations et dominations sexualisées ³⁸. Cela l'a amenée à être vivement contestée dès 1932 par Étienne Léro dans *Légitime défense*, puis par Suzanne Césaire dans *Tropiques*, en 1942, alors que son mari enterre définitivement cette esthétique de paisibles vignettes antillaises. Des réévaluations de ces textes ont eu récemment lieu, qui cherchent à nuancer la virulence que manifestent légitimement à leur égard les premières générations de la négritude. L'une, histori-

³³ Voir la section « The Sonnet in the Mirror » dans : HIRSCH (Edward), BOLAND (Eavan), eds., *The Making of a Sonnet : a Norton anthology*. New York : W.W. Norton, 2008, 510 p. ; p. 55-73. En français, on pensera aux sonnets de Corbière ou de Fourest.

³⁴ Voir, parmi d'autres exemples : KANDÉ (Sylvie), *Lagon, lagunes : tableau de mémoire*. Paris : Gallimard, coll. Continents Noirs, 2000, 75 p. ; ID., *La Quête infinie de l'autre rive : épopée en trois chants*. Paris : Gallimard, coll. Continents Noirs, 2011, 106 p. ; ID., *Gestuaire : poèmes*. Paris : Gallimard, coll. Blanche, 2016, 105 p.

³⁵ Cf. KANOR (Véronique), *Combien de solitudes...* Paris : Présence africaine, 2013, 65 p. ; MABANCKOU (Alain), *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*, suivi de *Congo*. Paris : Points, coll. Points : poésies, 2017, 398 p. ; NDIAYE (Marie), *Y penser sans cesse*. Talence : L'Arbre vengeur, 2011, 109 p.

³⁶ Voir les nombreux sonnets présents dans l'anthologie *Fleurs des Antilles* de René Bonneville (Paris : A. Challamel, 1900, 248 p.), ou des sonnets plus tardifs d'Irmine Romanette (*Sonate, poésies...* Paris : Jouve & Cie, 1951, 191 p.), ainsi que les poèmes en quatrains d'Emmanuel-Flavia Léopold (*Soleils caraïbes, poèmes*. Paris : Bellenand, 1953, 450 p.).

³⁷ Rare exemple d'influence économique possible de la poésie ; l'anthologie majeure de Bonneville paraît ainsi en 1900 pour l'Exposition Universelle.

³⁸ CORZANI (Jack), HOFFMANN (Léon-François), PICCIONE (Marie-Lyne), *Littératures francophones*. Tome II : *Les Amériques : Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris : Belin, coll. Belin sup : lettres, 1998, 319 p. ; p. 105-112.

cisante et opérée par Anne Douaire ³⁹, vise à situer cette esthétique dans une progression vers l'autonomie des poètes des Antilles. L'autre, plus précisément centrée sur les poétesses et romancières, est portée par Maryse Condé ⁴⁰, qui souligne à quel point les stratégies éditoriales et littéraires étaient limitées pour les Antillaises, et rappelle que le simple fait de prendre la parole constituait déjà un acte de revendication d'autonomie ; elle propose en outre que la description de paysages antillais, pour qui est informé de leur histoire, peut revêtir une dimension politique. Ces deux approches témoignent bien de l'intérêt d'une réévaluation des positions assimilationnistes, à la faveur de regards critiques neufs.

Plus intéressant peut-être, s'agissant de nuancer le clivage posé par Césaire et Hughes entre identité noire et formes fixes, est l'exemple de Gilbert Gratiant. Ce poète martiniquais, qui a rédigé de nombreuses fables versifiées en créole, est très respecté par les auteurs de la négritude : Senghor retient ses fables pour l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Césaire préface l'édition posthume de ses œuvres, et Léon-Gontran Damas reprend son « Barbare » dans son anthologie de 1947 : *Poètes d'expression française*. Gratiant ne peut donc être accusé de manque d'authenticité. Or, il a composé de nombreux poèmes en formes fixes ! Son recueil de 1931, *Poèmes en vers faux*, contient quatrains ou tercets rimés et comptés, alexandrins blancs, prose poétique, vers libres – parfois mêlés (« Les Veaux » ⁴¹) comme chez Desnos au cours de la même décennie –, ainsi qu'un sonnet (« Mes Couronnes »). L'extrême recherche de certaines rimes (dans « Romantisme for ever ! ») fonctionne de manière comique, mettant à distance la tradition chez ce poète qui, dans l'avant-dernière de ses « Cent sept sous évidences concernant l'art du poète » préliminaires, se définit en marge, comme un « cousin de province parmi les lettrés » et, refusant « d'escompter l'estime qui viendrait d'eux », préfère « la faveur de ceux qui n'ont point de lettres et pour qui d'abord [il] chante » ⁴².

Sans mépriser ni idéaliser la technique poétique (la cinquante-septième des « évidences » stipule : « Méprise la virtuosité... mais d'abord maîtrise-la » ⁴³), Gratiant est un bon exemple de la position médiane, illustrée aux États-Unis par McKay. Les deux ont pour point commun de s'être également intéressés aux langues vernaculaires, mais ils se distin-

³⁹ DOUAIRE-BANNY (Anne), *Contrechamps tragiques : contribution antillaise à la théorie littéraire*. Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, coll. Lettres francophones, 2004, 371 p. ; p. 278 sq.

⁴⁰ CONDÉ (Maryse), « Order, Disorder, Freedom and the West Indian Writer », *Yale French Studies*, n°97, 2000, p. 151-165.

⁴¹ GRATIANT (Gilbert), *Poèmes en vers faux, précédés de Cent sept sous évidences concernant l'art du poète*. Paris : La Caravelle, 1931, 253 p. ; p. 40-51.

⁴² GRATIANT (G.), *Poèmes en vers faux*, op. cit., p. 27.

⁴³ GRATIANT (G.), *Poèmes en vers faux*, op. cit., p. 17.

guent par la variété des formes employées et la distance témoignée à son égard ; dans le champ français, Gratiant montre qu'on peut se positionner comme poète noir, traiter explicitement de sujets propres à l'identité noire, tout en employant des formes associées à l'Europe blanche.

Le dernier exemple de ces poètes qui font usage de formes fixes très contraignantes tout en se revendiquant d'une identité « noire » est peut-être le plus remarquable. Il s'agit de celui d'Émile Roumer, l'un des fondateurs, en 1927, de la *Revue indigène*, opposée à l'occupation états-unienne d'Haïti. Cet inspirateur de Césaire publie en 1964 *Rosaire : couronne sonnets*, première couronne de sonnets dans l'aire francophone (au sens très large, car Roumer la rédige en créole). Dans sa préface, ce poète haïtien qui a vécu dans sa jeunesse à Paris et à Londres en tire une satisfaction qui oscille entre malice et orgueil ; il souligne le fait qu'il a employé – ce que confirme l'expert en formes fixes Alain Chevrier⁴⁴ – cette contrainte extrême alors qu'aucun poète français n'y était encore parvenu : « M'présenté Rosaire, couronne sonnets, ou forme qui pas existé lan littérature francé »⁴⁵.

La position d'authenticité définie par Césaire ne peut s'appliquer à ce cas particulier qui témoigne de la possibilité d'un usage des formes fixes, ici terriblement contraint, dans le cadre de l'affirmation forte d'une identité créole culturellement et linguistiquement distincte de celle de l'Europe. Cette couronne de sonnets créole, dans cette perspective, permet d'éviter à ceux qui ont « la nausée des hosties noires », selon l'expression de Tchicaya U Tam'si, de reprendre les clichés associés à la négritude⁴⁶. La tentation de fixer des identités correspondrait à ce qu'Achille Mbembe nomme, dans son analyse du monde contemporain, un « nouvel opium du peuple ». Le tam-tam, loué par Hughes et Césaire, devient alors, au début du XXI^e siècle, symbole d'une authenticité tournant aujourd'hui à vide⁴⁷, au moins lorsqu'elle n'est pas questionnée : la maxime de Glissant – « Ce n'est pas distraire l'identité que de questionner l'identique »⁴⁸ – peut fonctionner dans deux sens, s'agissant des formes fixes.

⁴⁴ CHEVRIER (Alain), « La Couronne de sonnets d'un poète haïtien : Émile Roumer », in : GOUJON (Jean-Paul), PIERSSONS (Michel), dir., *Comme il vous plaira. [Actes du] Vingtième colloque des Invalides*. Tusson (Charente) : Du Lérot éditeur, 2018, p. 48-57.

⁴⁵ ROUMER (Émile), *Rosaire : couronne sonnets*. Port-au-Prince : Éditions Panorama, 1964, 30 p.

⁴⁶ TCHICAYA U TAM'SI, *Le Mauvais sang...*, op. cit., p. 76.

⁴⁷ Cf. MABANCKOU (A.), *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre...*, op. cit., p. 244. L'auteur récuse l'image du tam-tam, anachronique, de la « Négritude creuse », identité figée n'émanant pas de l'individu « somme des intersections / échos de Babel ».

⁴⁸ GLISSANT (Édouard), *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, 261 p. ; p. 67.

Suivant la piste tracée par Roumer, ce numéro décide donc de regarder du côté des productions en langues non européennes, afin d'éclairer les liens entre formes fixes et affirmations d'identités noires.

Formes fixes afrophones : un mirage « authentique »

Si le critère de l'authenticité avancé par Cyril Vettorato est bien commun à la plupart des exemples abordés jusqu'ici, il se heurte toutefois de manière récurrente à la problématique de la langue d'écriture. Le concept même de patois ou de « dialecte pour l'œil »⁴⁹ témoigne de ce paradoxe. L'ouverture, même partielle, à des corpus en langues africaines nous a donc semblé essentielle pour redéfinir le cadre de notre réflexion. En effet, comme le souligne Daniel Delas dans son introduction au dossier consacré à la question de la poésie en Afrique, la langue d'écriture constitue un lieu commun de la critique, mais elle est encore parfois traitée de manière biaisée. Ainsi, ceux qui ont fait le choix de leur langue maternelle se retrouvent dans une position paradoxale : « Ils sont nombreux et bénéficient d'un lectorat important mais, n'entrant pas dans les cadres de réception de la critique occidentale, restent ignorés »⁵⁰. Aux questionnements évoqués plus haut s'ajoutent des problématiques spécifiques comme la transposition de règles conçues pour des langues européennes ou comme le processus historique de standardisation des langues concernées. Parmi les auteurs abordés dans ce dossier, seuls les États-Uniens Countee Cullen et Nathasha Tretheway semblent étrangers à la problématique des langues africaines.

Dans ce contexte, le choix d'une langue d'écriture semble devoir conditionner des orientations formelles. Lorsque l'on parle de formes fixes dans les littératures africaines, il est nécessaire d'effectuer une première distinction entre des formes qui seraient propres à ces langues et d'autres – le sonnet par exemple – qui se voient importées ou transposées. Dans la plupart des exemples que nous avons pu consulter⁵¹, cette séparation se

⁴⁹ VETTORATO (C.), *Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires*, *op. cit.*, p. 315. Le « dialecte pour l'œil » correspond à une tentative de transcription et de réinvention des parlers vernaculaires.

⁵⁰ DELAS (Daniel), « Que la question de la poésie est celle de la littérature », *Études littéraires africaines*, n°24 (*La question de la poésie*, dir. Daniel Delas et Alain Ricard), 2007, p. 11-19 ; p. 15.

⁵¹ Aux aires linguistiques abordées dans ce dossier (bété, acholi, peul et sérère), nous avons souhaité ajouter des exemples d'Afrique de l'Est et d'Afrique australe qui permettent d'élargir nos perspectives. Le swahili est en effet l'une des langues les plus parlées du continent qui possède une littérature écrite ancienne et très riche. Les cas du shona et du zoulou nous ont semblé intéressants car ils sont symptomatiques des politiques éditoriales dans les anciennes colonies anglaises. Nous avons ici cherché à déterminer de grandes tendances et nous sommes loin d'avoir épuisé la richesse et la complexité de ces littératures.

superpose au couple formé par l'oral et l'écrit. On constate alors que le débat sur l'authenticité des textes produits, loin d'être résolu par l'usage de langues africaines, se voit ici nettement renforcé.

Comme le rappelle Jean Derive, l'oralité n'exclut pas la littérarité, bien au contraire, car la mémorisation des textes oraux appelle « une mise en rythme et en formules particulières qui les tire du côté de l'expression littéraire »⁵². Le tuilage évoqué par Christiane Seydou dans son article ci-dessous permet l'analyse de l'un de ces traits formels dans le cas de la poésie pastorale des Peuls du Massina. Ces règles ne sont évidemment pas écrites, mais elles sont reconnues par les auditeurs et peuvent être analysées par des linguistes. C'est ainsi qu'Herbert Chimhundu, dans un texte de 1989 consacré à la poésie en shona (Zimbabwe), dresse une liste des trois procédés qu'il juge être les plus efficaces dans la constitution d'une forme poétique typiquement *shona* : « [...] un parallélisme qui opère, de manière caractéristique, au niveau du vers, de l'unité de sens ou de l'unité de souffle »⁵³ ; répétition d'un terme en fin ou en début de groupe permettant de relier les différents éléments constituant le poème (« *linkage* »⁵⁴) ; répétition d'affixes ou de syllabes permettant un effet musical. Pour le critique, ces procédés s'opposent aux formes venues d'Angleterre qui dominent les premières anthologies de poésie *shona*. La rime, pour ne prendre que cet exemple, perd beaucoup de sa force dans une langue où l'essentiel des informations grammaticales passe par les préfixes. Notons tout de même que ces poèmes, quoique écrits, ont été popularisés par une émission de radio⁵⁵ et tentent de reconstituer des genres traditionnels, alors que les poètes qui reprenaient les structures du vers et de la strophe anglais ont été publiés pour la plupart dans le magazine rhodésien *Two Tones*. La forme anglaise transposée est alors perçue comme un sous-produit de l'oppression coloniale :

Jusqu'au milieu des années 1960, la poésie écrite était généralement élitiste et étrangère, de par son inspiration. En effet, l'idée selon laquelle il

⁵² DERIVE (Jean), « Imitation et transgression. De quelques relations entre la littérature orale et la littérature écrite dans les cultures occidentales et africaines », *Cahiers de littérature orale*, (Presse de l'Inalco), 2004, p. 175-200 ; p. 175.

⁵³ « [...] *parallelism which typically operates at the level of the line or sense group or breath group* » – CHIMHUNDU (Herbert), « Linguistic trends in Modern Shona Poetry », *African Languages and Cultures*, vol. I, n°2, p. 19-38 ; p. 28.

⁵⁴ CHIMHUNDU (H.), « Linguistic trends in Modern Shona Poetry », *art. cit.*, p. 27. Ce terme désigne le fait de relier entre eux les vers. Il ne correspond pas tout à fait à la notion de tuilage.

⁵⁵ Il est notamment question dans l'article d'une émission nommée « Mabvumira Enhetembo » (Le rythme de la poésie) qui discutait et diffusait des poèmes en shona.

n'y avait pas de poésie avant l'arrivée des Européens était alors répandue ⁵⁶.

La condamnation est sans appel et la reprise des formes européennes est perçue comme une violence faite à la langue plus qu'une expérimentation littéraire visant à s'appropriier un nouveau moyen d'expression. Les termes utilisés ne sont d'ailleurs guère éloignés de ceux qui sont employés pour vouer aux gémonies un auteur comme Dambudzo Marechera, qui s'exprime surtout en anglais. Il est notamment question du risque, pour certains des poèmes du recueil *Mutinhimira Wedetembo*, de sombrer dans l'hermétisme parce que « les règles phonologiques de la langue [sont] régulièrement violées ». Cette contrainte du rythme, qui repose aussi sur l'utilisation de « formes rares et archaïques », représente pour l'auteur de l'article un paroxysme d'inauthenticité ⁵⁷.

Cette idée d'une poésie qui serait plus naturelle, si elle s'appuie sur des observations linguistiques fines, n'en porte pas moins une charge idéologique nationaliste forte. Cette tension, au sein du milieu universitaire d'Afrique de l'Est, et notamment à propos des questions de traduction en anglais ou en acholi, est évoquée par Aurélie Journo dans son article sur Okot p'Bitek.

L'accusation d'inauthenticité semble bien, le plus souvent, attachée aux langues européennes et il est intéressant de constater que les formes empruntées à l'arabe, et utilisées notamment dans la poésie peule, ne semblent pas marquées du même rejet. D'implantation plus ancienne et associée à l'islam, la métrique arabe semble plus apte à porter l'élan d'une poésie religieuse qui ne renie pas pour autant le contexte culturel peul. En cela, l'analyse de Christiane Seydou, qui met en parallèle les productions des bergers et celle des hommes de foi, montre toute la complexité de cet espace littéraire. Ce sont des enjeux culturels et linguistiques similaires que l'on retrouve, cette fois en Tanzanie, autour de la querelle du vers libre dans les années 1960 et 1970. Dans ce cas, la forme n'est pas décrite comme un artifice venu de l'étranger, mais comme un outil de transmission nécessaire pour une langue non standardisée. En d'autres termes, quand la langue varie d'une ville à l'autre, la règle sert de langage commun :

Lorsque le poète de l'île de Lamu, Haji Gora, compare les genres classiques en vers à des barques de pêcheurs qui permettent à la poésie de ne pas se défaire dans la mer tumultueuse de la langue, il ne part pas des mêmes prémices que les jeunes poètes de Dar es Salaam, qui tablent sur

⁵⁶ CHIMHUNDU (H.), « Linguistic trends in Modern Shona Poetry », *art. cit.*, p. 19 : « *Until the mid-1960s the poetry which was written was generally elitist and foreign in inspiration, for the idea had been generated that there was no poetry in Africa before the coming of the Europeans* ».

⁵⁷ CHIMHUNDU (H.), « Linguistic trends in Modern Shona Poetry », *art. cit.*, p. 20 : « *phonological rules were violated frequently ; rare and archaic forms* ».

26)

une langue standardisée, aux règles et au lexique stabilisés, pour composer leurs vers libres ⁵⁸.

Ce paradoxe nous rappelle que l'authenticité apparente n'en est pas moins construite et que les tentatives pour retrouver une poésie qui serait purement africaine relèvent d'un travail susceptible de gommer les apports successifs qui font la richesse d'une culture. La réponse du poète zoulou Vilakazi, tout en s'inscrivant dans le contexte universitaire sud-africain des années 1940, nous semble dès lors représentative d'une autre voie, celle d'une ouverture aux apports étrangers, que l'on ne peut réduire à l'expression d'une soumission servile :

Si nous imitons la forme, le décor extérieur de la poésie enchanteresse de nos maîtres occidentaux, cela ne signifie pas pour autant que nous nous sommes intégrés dans leur poésie, ni même dans leur esprit. Si nous utilisons les strophes et les mètres occidentaux, ce n'est que comme des véhicules ou des réceptacles pour nos images poétiques, telles que nous les voyons et que nous les concevons ⁵⁹.

Ces pages liminaires permettent de constater que l'usage autant que le rejet des formes fixes, au nom d'identités noires revendiquées ou assignées, varie considérablement d'une aire à l'autre, d'une époque à l'autre, en fonction du contexte historique, politique et socioculturel, des tendances esthétiques majeures, et de la notion même de forme poétique dans la langue concernée. Partant, les rejeter ou les employer constitue *de facto* une manière d'écrire qui provient de l'identité propre de chaque poète et qui échappe à tout systématisme : « une position pas une posture » ⁶⁰, pour reprendre les mots de Leonora Miano dans « Afropea », l'un de ses *Écrits pour la parole*, exploration de son identité diasporique et des prescriptions qui l'encombrent.

L'approche, développée ici et dans les pages suivantes, de la question des formes fixes et des identités noires ne peut évidemment qu'être fragmentaire, s'agissant d'aires aussi vastes et de productions poétiques de pays entiers. Ces pages amorcent une réflexion couvrant des périodes diverses, des continents différents et des poétiques variées ; à défaut de représentativité – un dossier tel que celui-ci n'y suffirait pas –, on trouvera un nuancier de positions esthétiques concernant la notion de formes fixes,

⁵⁸ BOURLET (Mélanie), GARNIER (Xavier), « Trois enjeux de la poésie écrite en langues africaines », *Po&sie*, (Belin), n°153-154, 2016, p. 290-295 ; p. 294.

⁵⁹ NTULI (D.B.Z.), *The Poetry of B.W. Vilakazi*. Pretoria : Van Shaik, 1984, 246 p. ; p. 127 (nous traduisons) : « *If we imitate the form, the outward decoration which decks the charming poetry of our Western masters, that does not mean to say that we have incorporated into our poetry even their spirit. If we use Western stanza-forms and metrical system we employ them only as vehicles or receptacles for our poetic images, depicted as we see and conceive* ».

⁶⁰ MIANO (Léonora), *Écrits pour la parole*. Paris : L'Arche, coll. Scène ouverte, 2012, 73 p. ; p. 28.

qui rend hommage à une immense diversité d'approches culturelles et individuelles. Ainsi, les articles d'Alioune Sow sur Léopold Sédar Senghor et de Frédéric Sylvanise sur Countee Cullen permettent d'examiner des cas représentatifs de la Négritude et de la Renaissance de Harlem. Ces deux études reconstituent des déclarations d'intention qui entrent très régulièrement en tension avec la pratique des poètes. L'analyse finale que livre Fr. Sylvanise de « *Heritage* » montre bien, d'ailleurs, que Cullen, quoiqu'il en tire des conclusions différentes, se rapproche également de cet autre poète majeur de la diaspora qu'est Césaire, en ce qu'il met à distance une essentialisation africaine au profit d'une reconnaissance de l'héritage laissé, de fait, par la période esclavagiste. Tumba Shango Lokoho, quant à lui, souligne, dans le cas du poète malgache Jacques Rabemananjara, la position médiane d'un auteur qui choisit le vers libre pour ses textes politiques et la contrainte formelle pour sa poésie amoureuse.

Poursuivant ce débat ancien qui s'est exprimé dans les espaces anglophone et francophone, Bernard Zadi Zaourou en Côte d'Ivoire et Nathasha Tretheway aux États-Unis questionnent à leur tour le rapport à la forme, qu'il s'agisse d'un quatrain « du dégoût » ou de sonnets qu'il faut réinventer. Les analyses de Dorgeles Roméo Houessou et de Thomas Vuong, dans leurs articles respectifs, soulignent à la fois le jeu avec une contrainte forte – la couronne de sonnets – et la mise en œuvre d'une forme – le quatrain – qui déborde de toute part. La forme malmenée représente bien, ici, un enjeu idéologique pour les poètes concernés qui s'attaquent à la réécriture de la Guerre de Sécession ou à la description des troubles politiques et sociaux au Cameroun.

Enfin, les articles d'Aurélie Journo sur le poète ougandais Okot p'Bitek et de Christiane Seydou sur les pratiques poétiques des Peuls du Massina (Mali) nous amènent à réfléchir plus précisément à la traduction des textes et des formes. Cette pratique, que le philosophe Souleymane Bachir Diagne place au cœur de sa conception de « l'universel comme chantier »⁶¹, force lecteurs et critiques à élargir leurs perspectives. Des structures formelles héritées de l'arabe aux traductions en apparence contradictoires d'un même texte acholi (« Song of Lawino »), c'est, en définitive, un même mouvement de décentrement qui se dessine.

Bien évidemment, de nombreuses approches manquent : des études de la poésie composée par des descendants des ex-colonisés en France – trop rapidement esquissée ci-dessus – aussi bien qu'au Royaume-Uni, en Belgique ou en Allemagne complèteraient utilement ces pages. Un panorama de la poésie sud-américaine, en particulier brésilienne – dans laquelle le symboliste João da Cruz e Sousa, annonceur du modernisme brésilien, compose des sonnets – étendrait encore l'éventail des possibles

⁶¹ DIAGNE (Souleymane Bachir), AMSELLE (Jean-Loup), *En quête d'Afrique(s) : universalisme et pensée décoloniale*. Paris : Albin Michel, coll. Itinéraires du savoir, 2018, 308 p. ; p. 65.

poétiques, et en renforcerait certaines nuances. Les poésies des Antilles anglophones, hispanophones – on pense à Derek Walcott ou Nicolás Guillén –, voire néerlandophones, ou bien celle qui est spécifiquement composée en créole, mériteraient tout autant d'autres études, aussi diverses que celles qui suivent.

Enfin, sans doute faudrait-il prendre en compte des productions poétiques dépassant cette question d'aires, qui relève peut-être encore d'une pensée du XX^e siècle. À l'heure où la poésie, et surtout sa lecture se jouent autant sur les réseaux sociaux que dans les revues ou les recueils imprimés, la réflexion entamée ici gagnera à être prolongée à la lumière de la notion, illustrée récemment par le penseur des relations post-coloniales Achille Mbembe ⁶², de circulations de pensées, de plus en plus imprévisibles et de moins en moins hiérarchisées, qui contestent la domination mondialisée. Plutôt que des îlots séparés par des langues, des frontières et des cultures distinctes, les articles qui suivent sont à considérer dans leurs échos et leurs points de convergence. Les auteurs de ces pages liminaires ont constitué ce dossier, forcément lacunaire, dans une visée exploratoire qui ne saurait prétendre à l'affirmation esthétique, mais espère rendre compte d'une constellation de faits littéraires noirs divergents, évolutifs et nuancés.

Pierre LEROUX ⁶³ et Thomas VUONG ⁶⁴

⁶² MBEMBE (Achille), *Brutalisme*. Paris : La Découverte, 2020, 240 p. ; p. 156-157.

⁶³ CERC, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

⁶⁴ Pléiade, Université Sorbonne Paris Nord.