

SENGHOR, POÉTICIEN NARCISSIQUE OU POÈTE UNIVERSALISTE

Ibra Diéne

RESUMO: *O poeta Léopold Sédar Senghor canta, ao mesmo tempo, tanto a Negritude como o universalismo. Em sua reflexão teórica e crítica, esse aparente paradoxo também persiste quando, na verdade, Senghor desenvolve uma leitura dos escritos dos outros a partir de sua própria obra. Talvez este seja o privilégio dos grandes humanistas, pois ele expressa uma generosidade que coloca o homem no centro de tudo, buscando em toda e qualquer cultura aquilo que é partilhado e é universal, mesmo que possa ser atualizado gregariamente.*

PALAVRAS-CHAVE: *Senghor (Léopold Sédar), poesia, crítica, Negritude, universalismo, humanismo.*

L'ouverture de Léopold Sédar Senghor est sans doute, en plus du fait qu'elle est un pilier de la philosophie de sa civilisation de l'universel, une donnée réelle de la personnalité de l'homme.

L'analyse des écrits critiques de l'auteur des *Libertés* semble révéler, par contre, l'image d'un Narcisse qui ne sort jamais de lui-même ou plutôt qui ramène tout à lui et dont la réflexion est une mise en analogie

Ibra Diéne é professor na Universidade Cheikh Anta Diop, em Dakar, Senegal.
Conferência proferida no Instituto de Letras da UFRGS, em 5 de fevereiro de 2002.

des œuvres considérées avec la sienne propre¹. Ce penchant est peut-être le privilège des grands auteurs et, loin d'être un défaut, il illustre la richesse de l'œuvre, son universalisme et la subtilité de l'intellectuel. En témoignent le *Baudelaire* de Sartre, le "Lautréamont" d'Aragon. D'ailleurs, la raison évoquée par ce dernier, pour justifier le fait que ceux qui veulent parler de Lautréamont finissent par parler d'eux-mêmes, parce que cet auteur est au centre de leur jeunesse, peut être inversée et appliquée à Senghor. Parce qu'étant un témoin majeur de son temps, c'est parler de lui-même que de parler de ses contemporains ou de son époque. Comme le poète d'Elsa, il aurait pu dire que ce siècle est de lui.

De ce fait, les articles de *Liberté 1*² sont, derrière le prétexte de parler de Hugo, d'Eluard, de Lamine Diakhaté ou de Birago Diop, un regard de Senghor sur son œuvre. C'est-à-dire que, et c'est notre propos que de le montrer ici, la poésie de Senghor constitue le médiateur de ses lectures, sans doute à cause d'une grande ouverture qui lui permet de s'intégrer à, ou d'intégrer toute poétique. Et si, malgré cela, nous percevons toujours dans les analyses du poète poéticien une objectivité scientifique et un détachement qui ne sont d'aucune contrée, ce serait peut-être la preuve de son universalisme.

LES CONSTANTES DU POÈME ET LES GRILLES D'ANALYSE SENGHORienne

Bien que délibérément située dans l'esthétique du poème libre, l'œuvre de Senghor n'en a pas pour autant une poétique frivole et inconsistante. Nous évoquerons pour le montrer la permanence de sa conception de la poésie et du poétique à travers les divers recueils. Et nous disons tout de suite que cette conception semble éclairer une pratique poétique débouchant sur une théorie appliquée aux textes plus tard analysés par Senghor, et procéder, en même temps, d'une vision plus large et plus générale faisant de l'auteur un héritier de la tradition littéraire et du passé poétique.

Ainsi, les images du poète martyr social isolé (comme l'avait pensé

¹D'autant plus que, comme le remarque J. Nespoulous-Neuville "Ce que Senghor l'initiateur enseigne dans ses œuvres en prose, Senghor le Dyali le vit dans ses poèmes" (*Léopold Sédar Senghor de la tradition à l'universalisme*, Paris, Seuil, 1988, p. 136).

²Nous avons choisi ce premier tome des *Libertés* parce que les articles qui y sont reproduits ont des préoccupations essentiellement littéraires et culturelles alors que les autres, malgré des titres fort proches du nôtre, comme *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel* (Paris, Seuil, 1977), poursuivent un but politique et idéologique.

Baudelaire) dans les premiers recueils³, ou mage et voyant (ce qui rappelle Rimbaud et Hugo) dans les textes d'exposition et de réhabilitation des civilisations africaines⁴, préparent, bien que glosées dans des œuvres engagées (ce qui laisse voir une volonté de fusion avec son peuple et une prise en charge, serait-elle seulement poétique, des préoccupations⁵ de celui-ci), le refus d'une esthétique de la contrainte et d'un art soumis aux seuls impératifs de l'efficacité politique. Or ce refus constitue la base et le critère de poéticité les plus sûrs dans les analyses que Senghor fait des textes de ses contemporains.

C'est cette compréhension de la poésie, compréhension déjà présente dans le premier recueil du poète, qui guidera les réflexions ultérieures sur Camara Laye et Lamine Diakhaté⁶, sur Birago Diop et même sur Victor Hugo. Armé de cette idée, Senghor se servira de la voyance et de la prophétie, de la générosité et de l'espoir pour annihiler le côté pamphlétaire des œuvres de contestation comme *Hosties noires* et partant, pour maintenir la poéticité qui est, elle, d'abord, dans le langage.

Le critère de la forme de l'expression, plutôt que de son contenu, fonde ainsi la poétique de Senghor. En témoigne le conseil indirect qu'il donnait à David Diop en l'introduisant dans son anthologie:

«Nous ne doutons pas qu'avec l'âge, David Diop n'aïlle s'humanisant. Il comprendra que ce qui fait la négritude du

³Par exemple dans le poème "In Memoriam" de *Chants d'ombre*, où il dit:

"J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre
De ma tour de verre qu'habitent les migraines, les Ancêtres impatients
Je contemple toits et collines dans la brume»

(*Poèmes*, Paris, Seuil, 1984, p. 9 ; toutes nos citations, sauf indication contraire, renvoient à cette édition);

et dans «Ndéssé ou "blues"», *Chants d'ombre*, où il écrit:

«Mes ailes battent et se blessent aux barreaux du ciel bas
Nul rayon ne traverse cette voûte sourde de mon ennui»

(*Poèmes*, p. 25).

⁴Comme nombre de poèmes qui, par un processus de méditation ou de rêve, subliment la réalité de l'Europe et transportent le sujet sur sa terre africaine: "Me voici cherchant l'oubli de l'Europe au cœur pastoral du Sine" ("Tout le long du jour...", *Chants d'ombre, Poèmes*, p. 13).

⁵"Notre noblesse nouvelle est non de dominer notre peuple mais d'être son rythme et son cœur

Non de paître les terres, mais comme le grain de millet de pourrir dans la terre
Non d'être la tête du peuple, mais bien sa bouche et sa trompette.»

(«Poème liminaire», *Hosties noires, Poèmes*, p. 56).

⁶Dans un article, "Laye Camara et Lamine Diakhaté ou l'art n'est pas d'un parti" (*Liberté 1*, Paris, Seuil, 1964, p.158), Senghor s'élève contre ceux qui reprochent à Camara Laye de n'avoir pas fait, dans *L'Enfant noir*, le procès du colonialisme et s'étonne de voir Lamine Diakhaté qui a fait une plaquette de poèmes semblable s'associer à ces reproches mal fondés. Il dit des deux écrivains: "Ils ont compris que l'art n'est pas d'un parti s'il n'est pas nécessairement apolitique. Ils ont compris qu'un poème n'est pas un article de journal, ni un roman, une thèse ou un pamphlet."

poème, c'est moins le thème que le style, la chaleur émotionnelle qui donne vie aux mots, qui transforme la parole en verbe.»⁷

Pourtant, si la définition que Senghor a de la poésie est largement partagée et fonctionne de ce fait comme un champ culturel commun, ce qui semble infirmer la thèse d'une lecture des œuvres d'autrui à partir des constantes de sa propre production, il n'en est pas de même en ce qui concerne le poétique. Celui-ci, en effet, bien que plus personnel, n'en informe pas moins les lectures de Senghor. On peut évoquer, pour illustrer cela, l'importance du rythme qui constitue, dans l'œuvre et dans les analyses, le fondement du poétique, même si Senghor ne nie pas les autres facteurs de poéticité.

Cependant, ce primat du rythme dans le poème, primat qui se fonde sans doute sur le sens africain du rythme⁸, une idée et un préjugé séculaires, avant de revenir dans les études récentes inspirées du formalisme linguistique, a parfois semblé, du temps où Senghor écrivait ses premiers et principaux poèmes, l'isoler de ses contemporains. Parce que depuis Reverdy et le cubisme, la poéticité moderne semble reposer en gros sur l'image et ses avatars comme la métaphore.

Or, Senghor pense, lui, qu'un poème est d'abord un rythme et non une image⁹, rejoignant en cela des poéticiens modernes et célèbres comme H. Meschonnic. Il s'écarte quelque peu de ces derniers en faisant du rythme le trait essentiel de la poésie nègre (et non de toute poésie¹⁰), mais il cherche celui-ci jusque dans les moyens traditionnels, ceux de la métrique: la répétition, le parallélisme et la symétrie. Il est certes vrai que ces moyens

⁷ L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, préface ("Orphée noir") de J.P. Sartre, Paris, P.U.F. 1948, p. 173.

⁸ Senghor dira, dans "Langage et poésie négro-africaine" (*Liberté 1*, p. 171): "Le rythme est le seul don que l'homme de la rue reconnaisse, ordinairement, au nègre. Je me rappelle un temps, qui n'est pas loin, où les ethnologues désignaient les poèmes négro-africains sous l'expression de prose rythmée."

⁹ "Mais le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du rythme. Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transmue le cuivre en or, la parole en *Verbe*. On a beaucoup, entre les deux Guerres, abusé du "stupéfiant image"; on l'a même présenté comme l'essence de la poésie. Il est heureux qu'André Breton lui-même ait réagi contre cet abus, insisté, dans *Silence d'or* sur les qualités sensibles – je dirais sensuelles – des mots" ("Comme les lamantins vont boire à la source", Postface d'*Ethiopiennes*, Paris, Seuil, 1956, reproduit dans *Liberté 1*, p. 221).

¹⁰ Ainsi, après avoir signalé qu'il n'y a pas d'imagination nègre, que l'image nègre ne paraît particulière que parce qu'elle est directe, il dit: "Mais la qualité essentielle du style poétique nègre est le rythme – la mélodie y tient une place secondaire, je ne dis pas insignifiante." ("La Poésie négro-américaine", *Liberté 1*, p. 111).

sont d'abord sonores¹¹, donc secondaires du point de vue du français, langue où le rythme poétique est essentiellement accentuel. Et s'ils se trouvent être ceux qu'il met en œuvre dans ses textes, ce qui le présenterait quand il les évoque dans ses commentaires et études théoriques comme un lecteur et un penseur narcissiques, ils n'en sont pas moins universels et français. Cela ferait du poète et du poéticien un conservateur cédant aux archétypes, bien que son talent et son originalité l'amènent à dépasser les canons consacrés. Voilà pourquoi, l'écriture poétique senghorienne fonde son originalité et sa beauté sur le rythme sonore et l'affirme, souvent, dans son paratexte, par l'évocation d'un instrument de musique ou par la classification du texte dans un genre oral. Ses plus beaux vers en témoignent largement:

«Voici que décline la lune lasse vers son lit de mer étale»¹²
 «Je ne fus pas toujours pasteur de têtes blondes sur les
 plaines arides de vos livres
 Pas toujours bon fonctionnaire, déférent envers ses
 supérieurs
 Bon collègue poli élégant – et les gants? – souriant riant
 rarement»¹³

Il s'agit là d'une démarche grégaire qui revendique son narcissisme culturel et qui fait de l'ouverture de Senghor une formidable aptitude à intégrer plus qu'à s'intégrer, quoi qu'en puissent laisser croire les accusations de francophilie que semblent corroborer la défense de la francophonie et celle de la langue française.

Dès lors, Senghor semble n'admirer que ceux qui lui ressemblent, ceux chez qui il peut retrouver sa négritude. Ainsi, chez lui, la part du lecteur dans la construction de l'œuvre et de sa signification est plus importante que celle de l'auteur, paradoxalement. Cela explique que sous sa plume la poésie de Victor Hugo soit nègre par son rythme comme le percevait le jeune interne de l'École des Pères de Ngasobil:

«Hugo était le Maître du *tam-tam*. Sur le rythme binaire du vers classique, le rythme de base, marqué despotiquement par les gros tam-tams au son grave, le Coryphée Hugo, son sabar

¹¹ Ce qui l'amène à ajouter juste après la citation ci-dessus: "Plus souvent que la rime, l'assonance, et librement. Plus souvent que l'assonance, l'allitération, très librement." (Ibidem). La postface d'*Éthiopiennes* confirmera ce point de vue: "Il n'est pas seulement dans les accents du français moderne, mais aussi dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales, voire dans l'emploi – instinctif – de certaines figures du langage: allitérations, assonances, homéotéleutes..." ("Comme les lamantins vont boire à la source", *Liberté 1*, p. 223).

¹² "Nuit de Sine", *Chants d'ombre, Poèmes*, p. 14.

¹³ "Que m'accompagnent koras et balafong" (Guimm pour trois kôras et un balafong), Ibid., p.31.

en bandoulière, dont le son porte loin, brodait sa fantaisie ailée à contretemps et syncope.»¹⁴

Senghor met ainsi Hugo en tête de l'effort des artistes du XX^e siècle pour reconquérir l'innocence primitive du monde:

«Un Hugo chez qui le rythme l'emporte sur la mélodie, la forme sur la couleur, la vision sur la raison.»¹⁵

Pour multiplier les exemples de commentaires où Senghor se révèle narcissique, on peut rappeler, en plus du rythme, les vertus d'incantation qui rendent le discours poétique et font du poète un démiurge. Pour Senghor, il suffit au négro-africain de nommer les choses pour les recréer et pour construire le poème. C'est à la lumière de ces idées que Senghor parvient, dans sa lecture de Paul Eluard, à décrocher celui-ci du surréalisme pour révéler la négritude de sa poésie:

“C'est qu'à mesure qu'il mûrit son talent, le Poète se dépouille, abandonnant l'abondance des prépositions et des images au musée du surréalisme. Démiurge désormais, il lui suffit de nommer les choses par le nom et le verbe pour les ressusciter. C'est surtout qu'il a retrouvé, au Royaume d'Enfance, la mélodie et le rythme dont trop de surréalistes avaient oublié les vertus d'incantation.”¹⁶

Ici, le désir de mettre le verbe poétique d'Eluard en analogie avec la parole négro-africaine, au détriment du surréalisme, conduit le commentateur à une méprise car, si la non-abondance des images écarte le discours poétique d'Eluard de l'école de Breton, il en est tout autrement de celle des prépositions. Parce que l'élimination des mots vides est un trait du surréalisme et de la poéticité moderne. Cela montre que si les analogies établies par Senghor entre la culture africaine, la poésie africaine et les autres se vérifient dans les faits, il reste regrettable que les études de l'auteur des *Libertés* ne tiennent pas compte, le plus souvent, des traits de littéralité non analogiques avec les cultures africaines. Senghor semble ne jamais dépasser un comparatisme primaire qui se borne à marquer les influences ou à signaler les ressemblances, sans doute dans un souci de réhabilitation des civilisations africaines à partir de l'affirmation de leur équivalence aux autres.

Au regard de ces données, le refus du narcissisme de Senghor conduirait à formuler, à son propos, l'hypothèse d'une lecture des textes

¹⁴ “Jeunesse de Victor Hugo”, *Liberté de l'esprit*, février, 1952, reproduit dans *Liberté 1*, p. 126.

¹⁵ Ibid. p. 129.

¹⁶ “Paul Eluard, le classique de l'unité retrouvée”, *Europe*, 1952, reproduit dans *Liberté 1*, p. 131-132.

d'autrui à partir des facteurs de poéticité partagés, à partir d'une poétique générale et désincarnée, ce qui ferait son universalisme. Dès lors, Senghor révélerait son attachement à l'universalisme de la forme de son expression poétique, ou, plutôt, aux aspects universalistes de celle-ci. Sa poétique serait alors tronquée et incomplète à moins qu'elle ne repose sur cette définition première mais injuste, avancée par les premiers structuralistes et selon laquelle la poétique serait "un opérateur poétique général dont toutes les figures ne seraient qu'autant de réalisations virtuelles particulières."¹⁷ La recherche y porterait alors sur les universaux de l'écriture ou plutôt du langage. Et c'est sans doute là que demeurerait le principal paradoxe de la pensée de Senghor.

LE PARADOXE D'UNE NÉGRITUDE UNIVERSALISTE

À y voir clair, la démarche universaliste de la poétique de Senghor semble témoigner de la négation des valeurs spécifiques du monde noir, c'est-à-dire de sa négritude. Parce que dans ses réflexions sur sa poésie comme sur celle des autres, le poète de Joal ne semble chercher la poéticité que dans les universaux du genre et ne trouve chez ceux qu'il commente que des traits relevant de la négritude. La négritude serait-elle alors partout, comme les poètes¹⁸. Dans ce cas elle serait une sorte de supraculture hégémoniste, ce qui ne justifierait ni l'entreprise de réhabilitation que veut être le mouvement de Senghor ni la revendication de spécificité proclamée.

C'est peut-être ici qu'il faudrait mesurer toute l'importance du métissage culturel des intellectuels africains et l'obligation qui leur avait été faite de s'exprimer dans les langues du colonisateur au moment où leur culture et leur littérature étaient encore orales. Parce que leur enracinement dans la négritude ne pouvait pas être complet, au regard de l'expression. De là le paradoxe de vouloir apprivoiser avec des mots de France un cœur venu du Sénégal.

Ainsi la forme de l'expression tend à rester, pour l'essentiel, étrangère ou, à la limite, universalisée par le métissage, quand la forme du contenu, elle, se veut nègre. Là demeure la bipolarité de la littérature africaine. Or, c'est dans la réduction de cette bipolarité, dans la destruction de ce paradoxe, qu'est le vrai travail de l'écrivain africain. Cela explique le travail de remotivation, d'africanisation de la langue mais aussi celui de recherche de lisibilité du contenu des messages.

Alors, si l'emploi de certains mots insère la poésie de Senghor

¹⁷ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 50.

¹⁸ Comme l'indique le titre de la *Revue d'esthétique*, n° 314, 1975 : *Il y a des poètes partout*.

dans la culture nègre, la création de certains autres a un but universaliste ou de réduction de la grégarité du poème. Le travail sur le lexique se traduisant par la création de mots à partir de morphèmes d'origines différentes, mais par des méthodes de dérivation grammaticales occidentales, constitue ici un exemple pertinent. Les commentateurs évoquent souvent les termes «Grand-Djyarâf», «Viguelwâr» mais il y a aussi les néologismes français, souvent complexes parce qu'explicatifs: «Serpent-minute», «Classe-de-l'an», «Mains de tam-tam».

Parallèlement, la forme de l'expression subit, elle aussi, un travail d'intégration à la culture nègre qui semble expliquer, chez Senghor, le primat du rythme et l'écriture de l'oralité, ou plutôt des formes et structure des langues et types de discours africains. D'où la reprise de certains schèmes discursifs rappelant les contes, les chants initiatiques ou gymniques, les apostrophes et invectives de griot, ne serait-ce qu'au plan formel ou rythmique. En témoigne l'élégie célébrant, à la manière des griots, les exploits du coopérant Jean-Marie:

«Tu as fait l'homme unique à l'image du Dieu unique
Tu t'es fait Nègre Jean-Marie parmi les Nègres.
Tu as rendu gentillesse aux Gentils, honneur aux hommes
d'honneur de susceptibilité
Tu n'as pas distribué tes chemises, donné ta chaussure droite
et tu as gardé la gauche.»¹⁹

Ainsi, si le contenu peut relever, comme ici, de schèmes culturels nègres, ce qui fait la poéticité d'un texte où ces schèmes se présentent demeure la forme. Donc, étant donné que la poésie est un langage réflexif et non essentiellement référentiel, il reste évident, comme l'a dit Senghor à propos de David Diop, que le travail qui fait la négritude du poème ou qui transforme un texte nègre en poème relève d'abord de la forme. Cela se comprend aisément quand on sait que, même si certaines choses sont jugées poétiques par essence, leur poéticité, comme toute poéticité, n'en est pas moins dans le langage.

De plus, comme on le voit ici, surtout à travers le rythme sonore constitué par les correspondances en début de vers et par les harmonismes, la poésie de Senghor ne met pas seulement en œuvre des facteurs de poéticité traditionnels africains mais aussi ceux de la littérature française. Il en résulte une sorte d'alternance des codes de poéticité, c'est-à-dire un certain métissage, une certaine symbiose culturelle ou, parfois, la présence d'une poéticité partagée, c'est-à-dire universelle.

La problématique de la négritude et de l'universalisme se présente

¹⁹ L. S. Senghor, "Élégie pour Jean-Marie", *Elégies majeures, Poèmes*, p. 277.

ainsi comme celle du dépassement du grégaire et du concret, ce qui, au delà du désir, du charnel et du sensuel, atteint à l'imaginaire et à l'abstrait. Il s'agit pour le poète de faire en sorte que la présence de l'Afrique n'entraîne pas une exclusion du monde en général. Il en découle le difficile compromis de l'enracinement et de l'ouverture qui guide la philosophie et la politique culturelle de Senghor tout autant que sa poétique. Il le dit clairement dans une lettre à Hubert de Leusse:

“La poésie, comme l'amour, doit être incarnée dans la chair la plus nue, la plus frémissante mais pour la dépasser. Un amour qui n'est pas in-carné n'est pas amour, mais pour qu'il soit amour humain, il faut qu'il se spiritualise. Il faut dépasser le corps, voir la beauté de l'âme, pour être prêt à tout sacrifier, et même son corps, à son âme. C'est alors qu'on atteint le sommet – ou le centre pour parler comme le père Teilhard”²⁰

Au regard de ces réflexions, il apparaît clairement que la poétique de Senghor, à l'instar de sa philosophie et de toute son idéologie, apparaît comme celle du compromis. Il s'agit de s'enraciner dans le grégaire mais de le travailler poétiquement pour atteindre à l'universel; de partir du moi personnel pour atteindre l'âme humaine ou de s'inspirer du concret et des choses pour rejoindre l'absolu de l'abstrait et du spirituel. Il y a là, du fait de se voir partout, le double risque de cécité devant le monde ou devant soi. Ce risque traduit pourtant une générosité, un humanisme qui veut affirmer la fraternité première et dernière de tous les hommes. Ce Narcisse ne serait alors amoureux de lui-même que parce qu'il aime profondément les autres hommes et cherche à s'identifier à eux.

²⁰ H. de Leusse, *Des poèmes aux Lettres d'hivernage*, Senghor, Paris, Hatier, col. « Profil d'une œuvre », 1975, p. 94-95.