

## CHAPITRE I

### LE MODÈLE POÉTIQUE SENGHORIEEN : TRADITIONS AFRICAINES ET CRÉATION LITTÉRAIRE

Dans le recueil consacré aux *Chants d'ombre*, Senghor revendique en permanence la production d'un texte qui fait corps avec le milieu de sa naissance et de son développement et auquel il s'identifie d'abord. Cette démarche de création est une option volontaire :

« J'ai choisi le verset des fleuves, des vents et des forêts  
L'assonance des plaines et des rivières, choisi le rythme de sang de  
mon corps dépouillé  
Choisi la trémulsion des balafongs et l'accord des cordes et des  
cuivres qui semble faux choisi le  
Swing le swing oui le swing ! »<sup>1</sup>.

Ces versets montrent que l'œuvre de Léopold Sédar Senghor est asservie à une idée directrice ayant force d'exigence absolue au point de donner le sentiment d'une obsession : le rétablissement de la dignité de l'homme noir.

Le poète souscrit à cette exigence au point de la convertir en état d'intransigeance incontournable sur lequel il insiste très souvent dans ses textes : « Je manifesterai l'Afrique »<sup>2</sup>, « Je ressuscite mes vertus terriennes ! »<sup>3</sup>, « Je chante l'oriflamme de l'Afrique aux forces essentielles »<sup>4</sup>... Dans son univers, cette idée centrale est prise en charge par une parole multidimensionnelle en rapport avec les domaines les plus divers (politique, culture, pédagogie, linguistique, sociologie, religion...). Mais, puisque le Poète-Président avait dit « Mes Poèmes. C'est, là, l'essentiel »<sup>5</sup>, nous nous arrêterons, pour honorer le Maître-de-langue, sur la parole poétique qu'il met en scène et sur les fonctions qu'il lui attribue. Autrement dit, il faudra prendre

---

<sup>1</sup> « Que m'accompagnent kôras et balafong », III, p. 30.

<sup>2</sup> « À la mort », *Chants d'ombre*, p. 26.

<sup>3</sup> « Le Retour de l'Enfant prodigue », *Chants d'ombre*, p. 51.

<sup>4</sup> « Élégie des Alizés », *Élégies majeures*, p. 268.

<sup>5</sup> *Lettre à trois poètes de l'Hexagone*, p. 378.

en charge les questions suivantes : quels sont les éléments qui entrent en ligne de compte dans la perspective d'écriture d'un poème senghorien ? Comment s'opère la mise en évidence du processus de fabrication littéraire ? Quels sont les constantes et les variables du modèle poétique ?

## I. MISES EN SCENE DE LA PAROLE

Le théoricien de la Négritude est aussi poète de la poésie parce que, dans son œuvre, il aménage de fréquentes pauses intérieures à travers lesquelles il évalue fréquemment son art. Qu'elle soit « Lumière musique senteurs »<sup>6</sup>, ou « Mouvement musique harmonie »<sup>7</sup>, la parole poétique est, avant tout, écrit magnifiquement Senghor dans les *Éthiopiennes*, « la rumination du mot essentiel »<sup>8</sup>. On a là une formule qui ramasse et articule dans sa concision même l'ensemble des points fondamentaux de la poésie senghorienne, ceux qui lui confèrent, entre tous, un relief particulier.

La poésie est survalorisée, divinisée. De la sorte, Dire c'est à la fois Savoir, Avoir et Pouvoir, c'est posséder le secret de la formule magique qui permet d'entamer l'inexprimable, de prendre en charge l'invisible, d'exprimer l'Ineffable, d'exorciser la malédiction de Babel et de parvenir à nommer les Dieux, les êtres et les choses. À partir d'une confiance absolue accordée aux pouvoirs du verbe, le poète, porteur de paroles, instaure un ordre sacré des signes<sup>9</sup>. Sur le modèle de la parole divine, la poésie élabore, de façon consciente et volontaire, le rituel de sa propre représentation, ainsi que le montre « Élégie pour Jean-Marie » :

« La nuit. Je me confie à ma nourrice Dieu  
Je le tutoie et j'enlève toutes les majuscules, dont je suis fatigué »<sup>10</sup>.

Il faut prêter « une autre oreille » à ces versets et les regarder avec le « troisième œil » dont parlait Nietzsche dans *Le Crépuscule des*

---

<sup>6</sup> « Ta Lettre trémulation », *Lettres d'hivernage*, p. 246.

<sup>7</sup> « Élégie pour la Reine de Saba », *Élégies majeures*, II, p. 327.

<sup>8</sup> « Teddungal », p. 109.

<sup>9</sup> Cf. Cl. Hagège, *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985. Voir aussi *infra*, chapitre X.

<sup>10</sup> *Élégies majeures*, p. 277.

*idoles*<sup>11</sup>. Le poète se définit comme un inspiré qui voit littéralement Dieu et les Anges<sup>12</sup>, un initié qui « devine la musique de l'Énigme »<sup>13</sup>. Quelle que soit la valeur qu'il faille accorder à cette revendication, il faut reconnaître que les présupposés qui lui servent de fondement ont d'énormes conséquences sur la poésie. La proximité de la parole divine et de la parole poétique en apparaît une telle conséquence logique pour l'écrivain qu'il est conduit, tout aussi logiquement, à rêver, dans «Élégie des Alizés», à l'avènement d'une éternelle Pentecôte des langues<sup>14</sup>. Mystique en contact permanent avec l'Ineffable, il semble définir sa parole comme le résultat d'un dialogue avec l'Invisible. La transcendance est déjà présente ici et la poésie touche au sacré. Malgré sa différence avec Senghor, Césaire, sur ce point, développe la même conception à propos du rapport entre la poésie et le sacré :

« Nous sommes des hommes du sacré. Je ne suis pas un initié, je suis initié par la poésie, je crois que je suis un homme du sacré. (...) et s'il s'agit de retrouver le sacré, il faut le retrouver par les voies de l'art, il faut le retrouver par les voies du langage, par les voies de la poésie (...) »<sup>15</sup>.

La poésie moderne se plaît à nous engager dans une folle et séduisante aventure langagière<sup>16</sup>. L'écriture y est envisagée comme magie du détour, vertige du dédoublement et passion de l'errance dont

---

<sup>11</sup> Traduction française, Paris, Denoël / Gonthier, 1973, p. 8.

<sup>12</sup> Voir, notamment, *Chants d'ombre* (« À la libération », p. 27), et *Élégies majeures* (« Élégie pour Jean-Marie », p. 277, et p. 278 ; « Élégie pour Philippe-Maguilen Senghor », I, p. 385 ; V, p. 290, et « Élégie pour Martin Luther King », p. 302).

<sup>13</sup> « Ma Sœur ces mains de nuit », *Chants pour Signare, Nocturnes* p. 176.

<sup>14</sup> *Élégies majeures*, p. 270.

<sup>15</sup> « La Poésie : Parole essentielle », *Présence Africaine*, n°126, 2<sup>ème</sup> semestre 1983, p. 21. Sur le sacré, consulter *L'Écriture et le sacré* (Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau), *Actes du Colloque de l'Université Paul-Valéry/Montpellier III, 20-21 janvier 2000, présentés par Jean-François Durand*, Montpellier, Service des Publications du Centre d'Études sur le XX<sup>ème</sup> siècle de l'Université Paul-Valéry/Montpellier III, 2002, et Y.-A. Favre, « Rythmes et sonorités : une écriture du sacré », *Sud*, 16<sup>ème</sup> année, n°63 (Léopold Sédar Senghor), avril 1986, pp. 12-22.

<sup>16</sup> D. Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, nouvelle édition, Paris, Dunod, 1996.

l'itinéraire désorienté ruine les porteurs de paroles que sont les écrivains désormais obligés de parler hors-présence et hors-vérité. « À chaque pas, on est ici et pourtant au-delà »<sup>17</sup>, écrit Maurice Blanchot en prolongeant les vues riches de futur qui étaient déjà celles d'Érasme, de Rabelais, de Béroalde de Verville, ou de Montaigne. Une telle perspective place la littérature dans une crise ; dans les plis et les replis de sa trame ondoyante, elle tisse une parole orientée vers un sens qui débouche fatalement sur l'indécidable et sur un au-delà du signe et du code.

Le chantre de la Négritude n'ignore pas ce phénomène mais sa parole ne s'inscrit pas dans la même orientation. Dans un passage des *Nocturnes*, il adresse un clin d'œil au lecteur : « J'ai compris les signes de la Tribu »<sup>18</sup>. Bien sûr, il fait allusion à Mallarmé<sup>19</sup> mais, chez le Maître-de-langue, la poésie ne constitue que très rarement une expérience tragique de l'impuissance du langage. Au contraire, portée par une confiance inébranlable, une forte dimension visionnaire et un puissant souffle prophétique, elle communique par son énergie et sa force vitale.

Senghor affronte le préalable méthodologique auquel se heurte toute entreprise poétique : définir son langage et forger ses propres instruments. Car, si le prosateur se sert du langage, le poète, lui, crée son propre langage<sup>20</sup>. Alors, sauf à parler pour ne rien dire et à contempler l'inertie satisfaite de son propre bavardage, toute création poétique doit se déterminer par rapport au langage. Nous montrerons ailleurs<sup>21</sup> que la poésie s'écrit en référence quelconque (positive, négative, hésitante) à des questions fondamentales. La parole peut-elle dire le monde ? Le monde a-t-il un sens ? En ce qui le concerne, Senghor est persuadé que la parole poétique peut, dans la fragile épaisseur des mots et dans la mince et matérielle ligne noire que l'encre trace sur le papier, dire le monde et exprimer son sens. Mais le problème n'est pas simple. Le réel est « impossible », ainsi

---

<sup>17</sup> *L'Attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 56.

<sup>18</sup> « Élégie des Saudades », *Élégies*, p. 204.

<sup>19</sup> « Le Tombeau d'Edgar Poë », *Poésies*, édition critique par D. Leuwers, Paris, Librairie Générale Française, 1977, p. 78.

<sup>20</sup> Sartre a écrit des pages tout à fait remarquables sur la question dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, I, pp. 15-28, et 45-48.

<sup>21</sup> Voir *infra*, chapitre IX.

que le dit Jacques Lacan, ou « innommable », comme l'affirme Samuel Beckett. Cependant, la parole poétique senghorienne ne veut absolument pas se rendre à cette impossibilité de faire coïncider l'ordre pluridimensionnel du réel à l'univers unidimensionnel du langage. Tout le travail du poète des *Élégies majeures* est dans ce refus.

Contrairement à une très forte tendance de la littérature moderne (Mallarmé, André Frénaud, Philippe Jaccottet, Edmond Jabès...) <sup>22</sup>, Senghor n'écrit pas une poésie de l'échec qui serait marquée par le caractère insaisissable de son objet et la recherche insatisfaite de l'expression juste. Dans le modèle poétique du *Dyâli* africain, le langage peut prendre en charge le réel puisque le sujet parlant a la capacité de prononcer des *mots* qui disent exactement les *choses*. L'objet poétique est exprimable. Il n'est pas repoussé dans un au-delà des mots et de l'Histoire ; le poète, dont le travail est une tentative de s'initier au geste originel (créer par la parole), maîtrisant parfaitement l'acte de production. Dans le même mouvement, le poème ne sera plus menacé par la partie irrémédiable de sa substance parce que sa réalisation constitue une performance verbale. *In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum* <sup>23</sup>.

Après la valorisation de l'exil et des tribulations de la race noire par Damas et l'annonce d'un retour symbolique vers le « pays natal » par Césaire, Senghor, adossé à une tradition multiséculaire, se fait le chantre d'un pèlerinage aux sources ancestrales. L'utilisation de l'Afrique comme fondement de l'inspiration et comme objet de poésie constitue un aspect par lequel le théoricien de la Négritude signale l'originalité de sa création en la mettant en relation avec l'oralité et la musicalité et en la replaçant dans le contexte de sa naissance et de son développement. L'Afrique mythique ou mythifiée, telle est donc la source : source éthique, source spirituelle et source poétique à laquelle s'abreuve le poète des *Hosties noires*. Elle informera en profondeur la thématique de l'œuvre, disons son idéologie, mais aussi le matériau poétique lui-même, instrument d'une beauté qui se veut miroir et écho lointain d'une parole divinisée.

---

<sup>22</sup> On consultera avec profit D. Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Evangelium secundum Iohannem*, I, 1.

La situation de Senghor à l'intérieur du champ littéraire est essentiellement déterminée par l'affirmation et la valorisation d'une dimension africaine :

« Embrasse mes lèvres de sang. Esprit, souffle sur les cordes de ma kôra  
Que s'élève mon chant, aussi pur que l'or de Galam »<sup>24</sup>.

Cette prière d'inspiration<sup>25</sup> l'autorise à s'inscrire dans la plus pure tradition africaine, celle des aristocrates du verbe<sup>26</sup>. L'esprit qui préside à la création de ces versets est à prendre à la lettre et sans réserve car il dépasse le cadre d'une simple proclamation théorique. Une telle revendication fonctionne comme l'emblème d'une démarche poétique dont la thématique et la forme concourent à réaliser un objectif qui se définit essentiellement comme une manifestation de l'ensemble des composantes de la civilisation négro-africaine. C'est pourquoi Senghor, dans sa création poétique, initie une démarche par laquelle il cherche, par exemple, dans *Chants d'ombre*, « l'oubli de l'Europe au cœur pastoral du Sine »<sup>27</sup> tout en réaffirmant en permanence son statut de paysan enraciné dans la terre d'Afrique : « Lave-moi, de toutes mes contagions de civilisé<sup>28</sup>. Servante fidèle de mon enfance, voici mes pieds où colle la boue de la Civilisation »<sup>29</sup>.

La revendication de la dimension africaine permet de définir les composantes essentielles de la parole poétique : à la fois mise en rapport avec l'oralité et la musicalité, elle est essentiellement un chant qui exige une participation collective. L'Afrique dont parle Senghor est le territoire du Verbe, la zone de prolifération des discours, le lieu de la cour d'amour épurée. Cette métaphysique de la parole sacralisée est le fondement sur lequel repose le monde africain. Dotée d'une fonction magique et religieuse, la parole y est survalorisée. Elle est « Projection sonore de la personnalité humaine (...), nourriture

<sup>24</sup> « L'Ouragan », *Chants d'ombre*, p. 11.

<sup>25</sup> Cf. *infra*, chapitre VI.

<sup>26</sup> Voir M. Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Niamey-Dakar-Paris, CELTHO-IFAN-Karthala, 2005, Première Partie, « La Dialectique du verbe dans l'oralité », pp. 23-235.

<sup>27</sup> « Tout le long du jour », p. 13.

<sup>28</sup> « Que m'accompagnent kôras et balafong », VIII, p. 35.

<sup>29</sup> « Le Retour de l'Enfant prodigue », IV, p. 48. Cf. « Porte dorée », p. 10.

vivifiante, (...) sperme »<sup>30</sup>, dit Senghor dans *Liberté III (Négritude et Civilisation de l'Universel)*.

Par exemple, dans *Éthiopiennes*, le poète, qui possède le secret du « mot explosif »<sup>31</sup>, se définit en insistant constamment sur une puissance de parole qui commande, structure et organise sa création littéraire : « le Diseur-des-choses-très-cachées »<sup>32</sup>, « guelwâr de la parole »<sup>33</sup>, « Je dis bien : je suis le Dyâli »<sup>34</sup>, « le créateur des paroles de vie »<sup>35</sup>. Il faut remarquer que, par l'utilisation du groupe nominal « guelwâr de la parole » qui, dans le même poème, est jumelé à un autre groupe nominal (« guelwâr de l'esprit »), Senghor opère partiellement un remaniement de la notion de noblesse. Puisque le poète des *Élégies majeures* pense que, maintenant, « il faut allumer la lampe de l'esprit »<sup>36</sup>, l'aristocratie est désormais spirituelle. Son acquisition ne dépend plus du sang, de l'épée ou de la terre mais de la capacité de l'homme à avoir des « lèvres subtiles »<sup>37</sup> et une « langue subtile »<sup>38</sup> afin d'arriver à prononcer « les paroles d'or »<sup>39</sup> et à composer « une musique subtile »<sup>40</sup> qui signale une parfaite maîtrise de « l'art de tisser des paroles plaisantes »<sup>41</sup>. L'esprit qui préside à ces diverses affirmations est à prendre à la lettre et sans réserve en ce qu'il constitue la justification de l'œuvre et des pratiques rhétoriques qui la soutiennent. De façon quasi obsessionnelle, le poète s'auto-proclame héritier et continuateur des chantes royaux dont le statut a été fixé par

---

<sup>30</sup> Paris, Seuil, 1977, p. 226.

<sup>31</sup> «Teddungal », *Éthiopiennes*, p. 107.

<sup>32</sup> « L'Homme et la Bête », *Éthiopiennes*, p. 99.

<sup>33</sup> « Messages », *Éthiopiennes*, p. 107.

<sup>34</sup> « L'Absente », *Éthiopiennes*, I, p. 110.

<sup>35</sup> « Chaka », *Éthiopiennes*, II, p. 130.

<sup>36</sup> « Élégie des Alizés », p. 263.

<sup>37</sup> « Lettre à un poète », *Chants d'ombre*, p. 12.

<sup>38</sup> « Lettre à un prisonnier », *Hosties noires*, p. 83.

<sup>39</sup> « Élégie pour la Reine de Saba », *Élégies majeures*, IV, p. 330.

<sup>40</sup> *Nocturnes, Chants pour Signare*, « Ma Sœur ces mains de nuit », p. 177.

<sup>41</sup> *Ibidem*, « Ton nom ne m'est pas inconnu », p. 182. Cf. « Messages », *Éthiopiennes*, p. 107 ; « Chaka », *Éthiopiennes*, I, p. 125 ; *Lettre à trois poètes de l'Hexagone*, p. 389, et « Poésie « plaisante au Cœur et à l'Oreille ». Entretien avec Léopold Sédar Senghor », art. cit., p. 31.

la déclaration liminaire du griot Mamadou Kouyaté dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane<sup>42</sup>.

La poésie, Senghor le sait très bien, se fait d'abord avec des mots. Mais les mots ordinaires tuent la poésie. C'est pourquoi, *Dyâli* africain et prophète biblique<sup>43</sup>, l'écrivain, dans «Élégie des Eaux», met en place une parole au retentissement extraordinaire :

« Seigneur, vous m'avez fait Maître-de-langue (...)  
 Vous m'avez accordé puissance de parole en votre justice inégale  
 Seigneur, entendez bien ma voix. PLEUVE ! il pleut  
 Et vous avez ouvert de votre bras de foudre les cataractes du  
 pardon »<sup>44</sup>.

Derrière l'habillage idéologique qui, ici, importe peu, ces versets mettent en évidence une fonction poétique qui est une des constantes par lesquelles la parole du *Dyâli* manifeste la théorisation de ses propres pratiques textuelles. Faisant admirer de la sorte l'efficacité magique de son verbe, il s'attribue un statut particulier, lui qui est particulièrement attentif à toutes les manifestations de la vie.

C'est pourquoi Senghor est un veilleur de nuit attendant « L'AUBE TRANSPARENTE D'UN JOUR NOUVEAU » qui est prophétisée dans *Hosties noires*<sup>45</sup>. « Debout aux portes de la nuit »<sup>46</sup> et « à l'entrée du temps primordial »<sup>47</sup>, il veille afin de surprendre le réel à son point d'origine, de tâter « le pouls fiévreux de la nuit »<sup>48</sup> et de recueillir la grande pulsation de l'Univers. La poésie échappe ainsi à toutes les instances de légitimation de la littérature officielle et à tous

---

<sup>42</sup> Paris, Présence Africaine, 1960, p. 9 : « (...) nous sommes les sacs à paroles, nous sommes les sacs qui renferment les secrets plusieurs fois millénaires. L'Art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole, nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations ».

<sup>43</sup> Voir *infra*, chapitre VI.

<sup>44</sup> *Élégies, Nocturnes*, p. 208.

<sup>45</sup> « À l'appel de la race de Saba », p. 62.

<sup>46</sup> « Chaka », *Éthiopiennes*, II, p. 131.

<sup>47</sup> « Ton nom ne m'est pas inconnu », *Chants pour Signare, Nocturnes*, p. 182.

<sup>48</sup> « Chaka », *Éthiopiennes*, I, p. 122.

les circuits de la communication traditionnelle, comme le laissent entendre le recueil des *Lettres d'hivernage* (« Nous avons le téléphone de l'aorte : notre code est indéchiffrable »<sup>49</sup>), et celui des *Élégies majeures* (« J'ai promu l'énigme au rang d'une institution »<sup>50</sup>).

L'univers négro-africain est un réseau de forces diverses mais complémentaires qui renvoient toutes à Dieu. Celui-ci est la Force des forces, l'Un par quoi se réalise le Multiple. Cette ontologie unitaire est également existentielle, en ce sens que tout l'univers est établi selon la notion de force vitale. La civilisation agro-pastorale dont parle le Maître-de-langue repose sur un univers qui est d'une exceptionnelle vitalité. Les Dieux, les hommes et les choses y vivent dans une harmonie mythique et paradisiaque. Pour le théoricien de la Négritude, chaque élément du cosmos a reçu de Dieu une force vitale qu'il se doit de faire croître pour exister, pour renforcer son existence. Senghor fait de la nature africaine une vaste symphonie caractérisée par un symbolisme animal et végétal auquel il a été principalement initié par son oncle, Toko'Waly<sup>51</sup>.

D'une certaine façon, l'ensemble de la création littéraire du chantre de la Négritude fonctionne comme la retranscription de ce parcours initiatique<sup>52</sup>. Le contact immédiat avec les forces vitales fait du poète la caisse de résonance de la nature tout entière. À travers les méandres d'une géographie à la fois physique et mystique, le poète des *Nocturnes* conduit le lecteur-auditeur dans la grande forêt africaine dont il déchiffre les signes à la lumière d'une révélation surnaturelle qui lui permet également de prononcer une parole poétique-prophétique. Ce rêve, qui hante Senghor, a été caressé par plusieurs écrivains parmi lesquels on peut citer Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Saint-John Perse, Claudel ... Comme Éluard et Saint-John Perse, le poète des *Chants d'ombre* veut retrouver ce qui n'aurait jamais dû être perdu : l'instant où, par l'éclat de l'étincelle poétique, le mot peut dire les choses qui elles-mêmes se confondent avec leur

---

<sup>49</sup> « Ta Lettre ma lettre », p. 242.

<sup>50</sup> « Élégie des Alizés », p. 266.

<sup>51</sup> « Que m'accompagnent kôras et balafong », *Chants d'ombre*, IX, p. 36.

<sup>52</sup> Voir R. Jouanny, « Senghor poète des initiations », *R.H.L.F.*, mars-avril 1988, n°2, pp. 225-238.

formulation. Une telle parole restaure l'Espérance qui, chez Senghor, doit l'emporter sur le reste, tout le reste.

Senghor réussit à créer ce que Jean-Paul Sartre appelle « un superlangage, solennel et sacré, la Poésie »<sup>53</sup> mais la définition du statut du poète ne se limite pas à une simple proclamation théorique. Par un lent et patient travail sur les signes, l'écrivain assigne à sa parole des fonctions très précises.

## II. UNE PAROLE INTEGRALE : PARLER POUR MIEUX VIVRE

Pour le Négro-africain, nommer c'est faire exister<sup>54</sup>, ainsi que le dit le chantre du Royaume d'enfance dans la *Postface aux Éthiopiennes* : « Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-Africains »<sup>55</sup>. Les invariants qui interviennent dans la représentation de l'Afrique peuvent être référés non pas au réel mais à l'idéologie à laquelle le poète est adossé ; l'idéologie comme système de valeurs informe le texte comme système de signes. Par certains de ses aspects, la parole senghorienne obéit à l'idéologie. Mais, malgré le substrat idéologique qui lui sert de fondement, le programme senghorien est fondamentalement poétique. Ainsi, par la grâce du verbe poétique, le fleuve Congo évoqué dans *Éthiopiennes* est transfiguré : « Car tu es femme par ma tête par ma langue (...). // Femme précieuse d'ouzougou, corps d'huile imputrescible à la peau de nuit diamantine »<sup>56</sup>. Ailleurs, dans *Nocturnes*, le poète entonne comme un psaume de l'émerveillement devant la splendeur des atours féminins : « Et les abeilles d'or sur tes joues d'ombre bourdonnent comme des étoiles »<sup>57</sup>. De la même façon, la promenade nocturne des

---

<sup>53</sup> *Orphée noir*, préface à L. S. Senghor, *Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, P.U.F., 1948, p. XX.

<sup>54</sup> Voir surtout les travaux de G. Calame-Griaule, *La Parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965 ; M. Gassama, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abdjan, N.É.A, 1978, et D. Zahan, *La Dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris-La Haye, Mouton et C<sup>ie</sup>, 1963.

<sup>55</sup> « Comme les lamantins vont boire à la source », p. 159. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>56</sup> « Congo », p. 101.

<sup>57</sup> « Mes ces routes de l'insomnie », *Chants pour Signare*, p. 173.

amants sur la grève est ainsi représentée : « Nous boirons le lait de la lune, qui ruisselle sur le sable à minuit »<sup>58</sup>.

Constamment, le poète se livre à une « sacralisation panthéiste de l'univers »<sup>59</sup> si caractéristique de l'originalité de son œuvre. Cette dimension est la marque d'un animisme que Senghor exhibe fièrement dans sa poésie (« Ma sève païenne est un vin vieux qui ne s'aigrit, pas le vin de palme d'un jour »<sup>60</sup>) comme dans sa prose : « J'étais animiste à cent pour cent. Tout mon univers intellectuel, moral, religieux était animiste, et cela m'a profondément marqué »<sup>61</sup>.

Rarement représentation de l'Afrique (le Congo, la femme, le clair de lune sur la grève) n'a été faite avec autant d'harmonie. Ici, il faut reconnaître que la poésie atteint à une plénitude qui défie le commentaire. Dans son inépuisable richesse et son extrême variété, le monde impose au poète ses conditions en lui demandant de se donner les moyens d'une figuration qui, si elle ne peut (*veut*) être toujours performante, doit, du moins, nécessairement exister sur le mode métaphorique. À la suite de Charles Mauron qui définit le poème comme « une architecture de métaphores »<sup>62</sup>, Senghor conçoit sa parole poétique comme le « royaume des images », « un tissu d'images »<sup>63</sup>.

Les trois exemples cités sont également situés dans un cadre nocturne (« nuit », « étoiles », « lune ») car la nuit est à la fois complice, féminine et poétique : « Je proclame la Nuit plus véridique que le jour »<sup>64</sup>. Mais, par-delà la référence à la nuit, le poète manifeste très nettement sa volonté de relier le ciel et la terre dans une même

<sup>58</sup> « Lasse ma tête mienne-ci », *Chants pour Signare*, p. 184.

<sup>59</sup> J. Derive, « La Poésie sacrée chez Claudel et Senghor », *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-africaines*, n°1, 1967, p. 72.

<sup>60</sup> « Que m'accompagnent kôras et balafong », *Chants d'ombre*, VI, p. 32. Voir aussi p. 33.

<sup>61</sup> *Ce que je crois. Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Paris, Grasset, 1988, p. 37.

<sup>62</sup> *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, Corti, 1962, p. 204.

<sup>63</sup> *Lettre à trois poètes de l'Hexagone*, p. 400 ; « Langage et poésie négro-africaine », *Liberté I, op. cit.*, p. 165 ; *La Poésie de l'action. Conversations avec Mohamed Aziza, op. cit.*, p. 29, et « Pour une lecture négro-africaine de Mallarmé », *Liberté V (Le Dialogue des cultures)*, Paris, Seuil, 1993, p. 149.

<sup>64</sup> « À New York », *Éthiopiennes*, II, p. 116.

vision cosmique <sup>65</sup> très proche de celle de Paul Claudel<sup>66</sup>. Dans l'évocation du Congo, des boucles d'oreille de la femme ou de la promenade nocturne, le référent est absent mais les signes suppléent à son absence. Car l'image, comme le dit Blaise Pascal dans les *Pensées*, porte « présence et absence, plaisir et déplaisir »<sup>67</sup>, ombre et lumière ; elle les réconcilie ou souligne leur conflit. Les signes littéraires fonctionnent comme la métaphore d'un portrait. Et, de cette représentation<sup>68</sup>, l'écriture se veut à la fois la copie et le commentaire.

La représentation de l'Afrique offre le spectacle d'une singulière complexité ; elle repose sur un réseau de relations se ramifiant dans la trame du texte en tant que viennent s'y intriquer des procès relevant d'instances corollaires et parfois contradictoires : l'idéologie, les modes de symbolisation, le discours politique, les pratiques esthétiques... Le poète dispose d'une « sagesse », d'une vision inspirée, d'une finesse d'esprit permettant de distinguer des différences infimes entre des choses apparemment confondues. Il s'agit de cette sagesse qui, tout en s'intéressant à l'événementiel et au quotidien, porte la marque d'une acuité d'esprit. Elle est le privilège d'une intelligence dont le mouvement épouse la vie dans sa discontinuité et dans sa permanente mobilité. L'épaisseur du monde africain, composé de signes apparemment disparates, ne tient pas à une quelconque opacité mais à une grande multiplicité telle qu'elle demande une pensée extrêmement déliée et sensible pour être

---

<sup>65</sup> Cf. O. Sankharé-Al.-B. Diané, *Notes sur Éthiopiennes de Léopold Sédar Senghor*, *op. cit.*, pp. 71-76.

<sup>66</sup> Pour Claudel, lire, par exemple, *Cinq grandes Odes*, suivi d'un *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* et de *La Cantate à trois voix*, édition critique par J. Grosjean, Paris, Gallimard, 1957, *Deuxième Ode. L'Esprit et l'Eau*, pp. 42-43 : « Où que je tourne la tête // J'envisage l'immense octave de la Création !!! Le monde s'ouvre et, si large qu'en soit l'empan, mon regard le traverse d'un bout à l'autre » ; *Quatrième Ode. La Muse qui est la Grâce*, p. 87 : « Et moi c'est le monde entier qu'il me faut conduire à sa fin avec une hécatombe de paroles ! », et « Religion et poésie », *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963, p. 173 : « Même pour le simple envol d'un papillon le ciel tout entier est nécessaire ».

<sup>67</sup> Édition critique par L. Brunschicg, Paris, Librairie Générale Française, 1972, X, *Les Figuratifs*, 677, p. 313.

<sup>68</sup> En ce qui concerne le problème de la représentation, voir A.-B. Diané, *La Représentation de Socrate dans la littérature française de la Renaissance*, Thèse de Doctorat d'état ès-Lettres, Université de Dakar, 1998, pp. 72-83.

interprétée. Située au centre du monde, le poète reçoit et rediffuse un ensemble de messages dont le caractère hétéroclite est pris en charge par une démarche unificatrice. Il comprend tellement le monde qu'il lui arrive, comme O. Paz<sup>69</sup>, de s'y incorporer de temps en temps et d'en être une partie intégrante.

C'est que le poète est investi d'un pouvoir<sup>70</sup>. La puissance extraordinaire affectée à la parole est le résultat d'une opération sur les mots et d'un travail inséparables de toute activité poétique<sup>71</sup>. De fait,

« en parlant, nous nommons les choses, mais ce ne sont pas les choses qui nous ont communiqué leurs noms ; l'acte souverain de nommer, même si nous n'inventons pas le nom, nous met dans la position transcendante d'un créateur, et fait de nous, comme disait Claudel, les collaborateurs de Dieu »<sup>72</sup>.

Cette opération n'est pas un simple jeu ; malgré l'insistance sur le statut du verbe, la parole poétique ne devient pas sa propre fascination. Elle est classée dans une perspective négro-africaine qui fait de la poésie une activité à la fois marquée par la beauté et l'utilité. Le poète attribue ainsi un fondement éthique à sa pratique littéraire<sup>73</sup>. Envisagée comme une somme de « paroles plaisantes »<sup>74</sup>, ainsi que le dit Senghor dans les *Éthiopiennes* et les *Nocturnes*, la poésie est aussi pensée en fonction d'une dimension utilitaire. Ce caractère fonctionnel est essentiel dans l'univers de référence du Maître-de-langue qui écrit, dans les *Nocturnes*, « Le chant n'est pas que charme,

---

<sup>69</sup> « Le Bouquet bleu », *Sables mouvants, Liberté sur parole, II. Aigle ou soleil ? (1949-1950)*, édition citée, p. 62 : « Je pensai que l'univers était un vaste système de signaux, une conversation entre des êtres immenses. Mes actes, la scie du grillon, le cillement de l'étoile n'étaient que pauses et syllabes, phrases éparses de ce dialogue ».

<sup>70</sup> O. Sankharé-Al.-B. Diané, *Notes sur Éthiopiennes de Léopold Sédar Senghor, op. cit.*, pp. 51-76.

<sup>71</sup> M. Dufrenne, *Le Poétique*, Paris, P.U.F., 1963, I, 3, pp. 34-48.

<sup>72</sup> *Ibidem*, I, 1, p. 15. Dans sa paraphrase, le critique se réfère, évidemment, aux *Cinq grandes Odes* de Claudel (édition citée). Il s'agit, notamment de la première ode (*Les Muses*, p. 29), et de la quatrième ode (*La Muse qui est la grâce*, p. 81). Voir aussi *Lettre à trois poètes de l'Hexagone*, pp. 280, et 282.

<sup>73</sup> Voir *infra*, chapitre III.

<sup>74</sup> « Messages », *Éthiopiennes*, p. 107 ; « Chaka », *Éthiopiennes*, I, p. 125, et « Ton nom ne m'est pas inconnu », *Chants pour signare, Nocturnes*, p. 182.

il nourrit les têtes laineuses de mon troupeau »<sup>75</sup>. Cet art social, collectif et utilitaire est une dimension fondamentale chez Senghor qui prononce une « Parole essentielle »<sup>76</sup> cherchant, à travers son effort, à exorciser la malédiction de Babel<sup>77</sup>. « Et je leur donnerai un nom impérissable... »<sup>78</sup>. Il s'agit d'une poésie conçue comme une ontologie, une vaste entreprise, une hiérophanie, une quête de la manifestation de l'être par la parole : « Car elle existe, la fille Poésie. Sa quête est ma passion »<sup>79</sup>. C'est en assumant ce programme que le poète des *Chants d'ombre* pourra réussir à recueillir « le lait frais de la vérité »<sup>80</sup> et à avoir un statut similaire à celui de Césaire auquel il rend hommage :

« Tu cueillais une étoile au firmament pour la rime  
Rythmique à contretemps »<sup>81</sup>.

Senghor, le fait est largement connu, a une très haute idée de son art. La célébration des figures de poètes et de poétesses (Ngâ, Marône Ndiaye, Koumba Ndiaye, Siga Diouf Guignane, Marie Sarr...) trouve, dans son œuvre, un lieu privilégié d'expression<sup>82</sup>. « *Tes mots* », se dit à lui-même Senghor et à un autre poète dans *Hosties noires*, « Tes mots si naïvement assemblés ; et les doctes en

<sup>75</sup> « Élégie des Circoncis », *Élégies, Nocturnes*, p. 202.

<sup>76</sup> A. Césaire, « La Poésie : Parole essentielle », art. cit., pp. 7-23. Voir aussi R. Daumal, *Le Contre-Ciel* (Cahiers Jacques Doucet, Édition de l'Université de Paris, 1936) suivi de *Les Dernières paroles du poète*, édition critique par H.-J. Maxwell et Cl. Rugafiori, Paris, Gallimard, 1990, I. *Clavicules d'un grand jeu poétique*, 26, p. 45, et M. Heidegger, « Hölderlin et l'essence de la poésie », *Approche de Hölderlin* (1962), traduction française, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1973, p. 47.

<sup>77</sup> Le poète le dit explicitement dans « Léopold Sédar Senghor : Poète et francophone. Propos recueillis par Serge Bourjea », *Notre Librairie*, n°81 (*La Littérature sénégalaise*), octobre-décembre 1985, p. 105.

<sup>78</sup> *Ésaïe*, LVI, 5.

<sup>79</sup> « Je repasse », *Lettres d'hivernage*, p. 235.

<sup>80</sup> « Libération », p. 27.

<sup>81</sup> « Lettre à un poète », *Chants d'ombre*, p. 12.

<sup>82</sup> On retiendra surtout l'éloge appuyé aux poétesses de son village : « Siga Diouf et Koumba Ndiaye, mais surtout leur rivale, Marône Ndiaye, qui, à cinquante ans, avait composé quelque 2000 poèmes gymniques – des distiques et des quatrains- où elle chantait sa vie, c'est-à-dire les athlètes « noirs, élancés », mais aussi ses amours violentes et pudiques ». (« La Parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains », *Liberté III, op. cit.*, p. 350).

rient, et ils me restituent le surréel »<sup>83</sup>. Il faut préciser qu'il s'agit d'une naïveté entendue au sens de la proximité des origines. En effet, la poésie est pensée comme une régression vers un état premier de l'être et du langage, une régression vers l'origine, vers le « matin transparent du monde »<sup>84</sup>. S'exprimant avec des mots « sans-ciment »<sup>85</sup>, le poète va droit à l'essentiel et profère une parole qui expose la vie dans les replis internes de ses profondeurs opaques et révèle la sémantique du monde parce qu'elle est aussi parole de vérité.

Jugeant qu'il faut peu de mots pour exprimer l'*Essentiel*, Senghor n'est pas le poète de l'inflation verbale mais l'homme de la parole poétique rare. Il refuse d'être l'homme de la dépense ou gaspillage du signe, l'homme de la parole prodigue, de la démesure. Son œuvre de poète se contient dans un seul volume de dimension moyenne ; preuve que la « voix juste »<sup>86</sup> du *Dyâli* ne prononce que des « discours exacts »<sup>87</sup>. C'est pourquoi, dans *Éthiopiennes*, l'écrivain se représente la parole poétique comme une manifestation qui rétablit l'immaculé de la vérité toute nue et efface, en même temps, les apparences trompeuses<sup>88</sup>. Cette manière de percevoir et d'exprimer le réel engendre constamment des délires. De toutes, retenons simplement les sensations visuelles. « Sorcier aux yeux d'outremonde »<sup>89</sup>, le poète des *Nocturnes* peut, dans l'économie interne de sa parole, dire, dans les *Lettres d'hivernage*, « Je vois l'odeur des roses, l'arôme des vins vieux qui montent »<sup>90</sup> et, dans les *Élégies majeures*, « Et je vois les Indiens qui préfigurent l'homme trinitaire dans l'aurore nouvelle d'iridium »<sup>91</sup>.

Sous sa forme quintessenciée et divinisée, la parole de Senghor fonde un nouvel ordre littéraire que le poème « Toujours "Miroirs" » donne à admirer:

<sup>83</sup> « Lettre à un prisonnier », p. 84.

<sup>84</sup> « Congo », *Éthiopiennes*, p. 103. Cf. « Chaka », II, p. 131.

<sup>85</sup> « Princesse ton épître », *Épîtres à la Princesse*, *Éthiopiennes*, p. 133. Cf. « Élégie des Circoncis », *Élégies*, *Nocturnes*, p. 201.

<sup>86</sup> « L'Absente », *Éthiopiennes*, VI, p. 113.

<sup>87</sup> « Messages », *Éthiopiennes*, p. 107.

<sup>88</sup> « Teddungal », p. 109.

<sup>89</sup> « Ta Lettre », p. 247.

<sup>90</sup> « Pourquoi fuir sur les voiliers migrants ? », *Chants pour Signare*, *Nocturnes*, p. 188.

<sup>91</sup> « Élégie pour Georges Pompidou », V, p. 319.

« Je suis dense la danse du bâtonnet mâle, qui provoque l'étincelle  
 La ténèbre si bleue de la forêt, où sont nées les images archétypes. (...)  
 Dites-moi qui a volé le secret de la Parole ; au tréfonds des cavernes,  
 la vérité des formes ?  
 Forgé l'ordonnance des rites et la matrice des techniques ?  
 Car des mots inouïs j'ai fait germer ainsi que des céréales nouvelles, et  
 des timbres jamais subodorés  
 Une nouvelle manière de danser les formes, de rythmer les rythmes »<sup>92</sup>.

Ces mots-là sont au cœur d'un art poétique, ils expriment les moyens et les fins de la poésie, ils fondent une parole marquée par une radicale originalité que le poète, nouveau Prométhée, annonce. L'écrivain travaille ainsi « pour rendre intelligible l'immense confusion du monde »<sup>93</sup>; il fait partie de ceux-là qui veulent « transmettre leurs découvertes au lieu d'en faire des secrets »<sup>94</sup>. La poésie, à ce niveau de sa production, devient intransitive, auto-réflexive, auto-référentielle. Se superposant à son espace du dedans, elle se met en scène, parle d'elle-même, de son mode de fonctionnement et de ses conditions de possibilité.

Parler, c'est utiliser un langage qui serait par lui-même création pour entamer l'inexprimable et exposer l'intransmissible, ainsi que le dit René Daumal dans *Les Dernières paroles du poète* : « Car dans un vrai poème les mots portent leurs choses »<sup>95</sup>. L'activité poétique est pensée comme un geste qui donne la vie. Puisque le poète est traversé par le désir de produire une parole créatrice, Senghor, comme d'ailleurs Césaire<sup>96</sup>, assimile l'écrivain à une parturiente<sup>97</sup>. À la fin de l'accouchement, apparaît la figure d'un poète ainsi représenté : « Le voilà maintenant, le poète, au bout de son effort, amant-amante, baveux, glaireux, reposant sur le flanc, non pas triste

---

<sup>92</sup> *Lettres d'hivernage*, p. 253. Cf. « Que m'accompagnent kôras et balafong », *Chants d'ombre*, III, p. 30.

<sup>93</sup> A. Malraux, « L'Homme et la culture », *La Politique, la culture. Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, édition critique par J. Mossuz-Lavau, Paris, Gallimard, 1996, p. 161.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Le Contre-Ciel* (Cahiers Jacques Doucet, Édition de l'Université de Paris, 1936) suivi de *Les Dernières paroles du poète*, édition citée, « La Guerre sainte », p. 203.

<sup>96</sup> « Poésie et connaissance », *Tropiques*, n°VII, janvier 1945, p. 164.

<sup>97</sup> « Comme les lamantins vont boire à la source », p. 156, et *La Poésie de l'action, Conversation avec Mohamed Aziza, op. cit.*, p. 25.

ah ! non, mais triomphant, léger, détendu et caressant son fils, le poème, comme Dieu à la fin du sixième jour »<sup>98</sup>. Entourée de toutes les garanties possibles, la parole poétique arrive même parfois à nier la réalité de la mort<sup>99</sup>, ainsi que le montre l'évocation des défunts présents dans les *Élégies majeures* :

« Moi que je prononce ton nom ton innocence, toi Jean-Marie  
Pour que tu revives ivre et pur<sup>100</sup>.  
Et ils furent debout par la voix du poète, tels de grands arbres  
élancés »<sup>101</sup>.

Les tendances à l'hermétisme que pourraient entraîner une telle conception sont neutralisées parce que l'écrivain ramène tout à une axiomatique qui constitue sa *passion* : dialoguer et communiquer dans le cadre de la Civilisation de l'Universel. La poésie senghorienne, qui se veut révélation de l'authenticité africaine, héritière de la tradition orale et illustration de la conscience aiguë d'un sentiment d'appartenance à la race noire, accepte, pourtant, de s'écrire en français. C'est que, chez Senghor, le dilemme de beaucoup d'écrivains francophones (traduire une réalité africaine à travers une langue étrangère) n'est pas vécu sur le mode du déchirement mais d'une symbiose salutaire qui consiste à fiancer l'esprit des aïeux à la langue adoptive<sup>102</sup>.

Conçue comme justification de l'œuvre et de l'existence, la parole poétique devient une ontologie, « une *poésie totale* : à la fois idée et vision, verbe et action, sacerdoce »<sup>103</sup>. Pensée, pratiquée et vécue comme une parole essentielle, la poésie est fondatrice de l'Être et du Monde ; elle est un mode de vie intégral et peut être antérieure et supérieure aux civilisations et aux religions.

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>99</sup> Voir *infra*, chapitre XIII.

<sup>100</sup> « Élégie pour Jean-Marie », p. 275.

<sup>101</sup> « Élégie pour Martin Luther King », V, p. 303.

<sup>102</sup> Sur ce sujet, voir J.-L. Joubert, « Littérature africaine, littératures nationales : contours et limites », *Notre Librairie*, n°155-156, *Identités littéraires*, juillet-décembre 2004, pp. 84-87 ; A. Ricard, « La Difficile question de la langue d'écriture », *Notre Librairie*, n°155-156, *op. cit.*, pp. 16-21, et H. Weinrich, *Conscience linguistique et lecture littéraire*, traduction française, Paris, Maison des Sciences de L'Homme, 1990.

<sup>103</sup> *Lettre à trois poètes de l'Hexagone*, p. 371.

La parole que Senghor prononce dans son modèle poétique est le lieu de convergence de toutes les turbulences de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle et de toutes les contradictions des Négro-africains. Elle est aussi le creuset où s'opère une alchimie dont la fonction est de permettre l'éclosion d'un discours « riche de toutes les virtualités du réel »<sup>104</sup>. C'est pourquoi Senghor a écrit ce verset inquiet qui, dans « Lettre à un prisonnier », regrettait l'absence d'un poète chargé de parler un langage d'intensité, de retrouver « le rythme premier »<sup>105</sup> et de restaurer ainsi l'Espoir : « Qui logera nos rêves sous les paupières des étoiles ? »<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> R. Jouanny, « Senghor poète des initiations », art. cit., p. 238.

<sup>105</sup> « C'est le temps de partir », *Chants d'ombre*, p. 39.

<sup>106</sup> « Lettre à un prisonnier », *Hosties noires*, p. 84