

POESIE ET PALIMPSESTE CHEZ SENGHOR

POETRY AND PALIMPSESTE AT SENGHOR

POESÍA Y PALIMPSESTE EN SENGHOR

Moussa SAMBA ¹

Résumé

Si la poésie de Senghor est souvent qualifiée de prière, c'est parce que la lecture qu'on en fait s'arrête à la lettre du texte – c'est-à-dire à la dénotation – alors que son esprit – c'est-à-dire la connotation – est dissimulé par l'image analogique. Seul le décryptage ou le dévoilement permet d'accéder à la solution de l'énigme. La métaphore du palimpseste nous montre très clairement que le texte senghorien n'est pas le lieu de la révélation du sens mais celui de son occultation.

Mots clés : palimpseste, Senghor, poésie, dénotation, connotation

Abstract

If poetry Senghor is often called prayer is because reading that makes stops at the letter of the text - that is to say the denotation - as his mind - it's -to say connotation - is concealed by the analog image. Only the decryption or disclosure allows access to the solution to the puzzle. The metaphor of the palimpsest shows us very clearly that the Senghor text is not the place of the revelation of meaning but that of his occultation.

Keywords: palimpsest, Senghor, poetry, denotation, connotation

Resumen

Si la poesía de Senghor a menudo se llama oración, es porque la lectura que uno hace de ella se detiene en la letra del texto, es decir en la denotación, mientras que su espíritu es para decir la connotación, está oculto por la imagen analógica. Solo el descifrado o la revelación permiten el acceso a la solución del enigma. La metáfora del palimpsesto nos muestra muy claramente que el texto senghoriano no es el lugar de la revelación del significado, sino el de su ocultación.

Palabras clave : palimpsesto, Senghor, poesía, denotación, connotación

¹ moussa.samba@ucad.edu.sn, l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (EBAD-UCAD).

Introduction

L'itinéraire intellectuel de Léopold Sédar Senghor montre bien que le recours à la dénonciation est la suite logique de la prise de conscience nègre, de la connaissance des valeurs de sa propre civilisation. Cela correspond au moment où le jeune Senghor trouve des arguments forts pour défendre et illustrer sa négritude. Une telle attitude passe par le *doux acte* (pardon et bénédiction adressés au bourreau) qui met le colonisateur face à sa propre contradiction c'est-à-dire l'évangélisation et la mission civilisatrice qui annihilent toute forme d'humanité chez le Noir. C'est la raison pour laquelle, la poésie de Senghor est souvent qualifiée de prière là où celle de Césaire est identifiée à la flamme révolutionnaire. On peut parler ici de dénotation puisque la lecture s'arrête à ce qui est clairement exprimé sans interrogation au sujet du sens dissimulé par l'image dite *analogique*. Celle-ci – contrairement à l'image dite *équation* dans laquelle, l'objet signifie ce qu'il représente – se veut une énigme dont la solution réside dans le décryptage ou le travail de dévoilement. Dans l'image analogique, l'objet crée par suggestion ce qu'il représente¹ c'est-à-dire qu'elle est *symbole* et *idéogramme*. Que retenir de ces remarques préliminaires ? Que la connotation qui semble être le lieu de la dénonciation est voilée ou cryptée par la dénotation (sanctuaire ou de lieu de prière). C'est ce qui fait dire au critique littéraire, Makhily Gassama, que « chez Senghor, l'élégance et, souvent, la douceur du signe contrastent étrangement avec la violence du sens. La coexistence dans le même poème de la tendresse et de la violence trouble le lecteur... N'est-ce pas de la braise sous la cendre ? »² C'est bien ce que nous allons tenter de vérifier à travers l'image du palimpseste avant de proposer quelques exemples de décryptage.

Poésie et palimpseste

Nous partirons donc du postulat que la poésie de Senghor se présente comme un palimpseste. Ce terme désigne un support

¹ Senghor, L. S., *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Seuil, Paris, 1964, p. 210.

² <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article694>. Consulté le 20 mars 2019. Voir aussi Gassama, M., *Kuma*, Dakar, NEA, 1978.

(parchemin) réinscriptible qui permet d'écrire et d'effacer à tout moment un texte pour y mettre un autre. Il faut noter ici la résistance et la force du premier texte malgré le caractère saillant et éclatant du nouveau. En clair, la métaphore du palimpseste montre que dans un texte, le premier sens en cache toujours un autre. Et l'œuvre poétique de Senghor en est une parfaite illustration. Nous verrons dans l'étude de cas que ses poèmes paraissent souvent plus accessibles qu'ils ne le sont, d'autant plus que la première lecture offre une clarté de sens vite négligée et abandonnée quand on y intègre l'interprétation des images et du rythme. Qu'en est-il en réalité ? Dans tout exercice d'analyse et de commentaire d'un texte, nous cherchons à rendre accessible son contenu en en produisant un autre. Il faut dire qu'avec Senghor, ce contrat classique – entre l'auteur et le lecteur avec au milieu une œuvre porteuse d'un contenu et un commentateur censé délivrer son sens à travers un second texte – semble être rompu puisque sa poésie requiert la faculté de lire la rature à la place de l'écriture. En d'autres termes, le texte senghorien n'est pas le lieu où le sens se révèle immédiatement mais celui de son occultation c'est-à-dire que quand l'auteur écrit, il rature en même temps¹. S'il en est ainsi c'est parce que le visible et l'immédiatement visible relèvent de la superficialité. En clair, ce qui est dit est certainement le moyen le plus sûr pour occulter ce qui doit être tu. Dans une lettre datée de 1970 et adressée à Janet Vaillant, Senghor révèle à l'universitaire américaine la clef de lecture de sa poésie :

*Bien sûr, [écrit-il] la poésie est l'expression la plus révélatrice du moi intérieur. Je crains, cependant, que, rationaliste, comme vous l'êtes, vous n'ayez pas mal interprété mes poèmes en prenant les mots à la lettre, au lieu de vous laisser aller à l'émotion née des images analogiques. Car mes poèmes se présentent, toujours, sous forme d'images symboliques, qu'il faut savoir interpréter.*²

Le vers est, ici, crypté par l'image-analogique, créé par le rythme. Le résultat fait certes penser l'aphorisme nietzschéen dont l'auteur disait que pour le lire, il faut avoir la faculté d'une vache

¹ Ce passage est inspiré par un cours du Professeur Mamoussé Diagne (UCAD) portant sur Nietzsche en 1999.

² Vaillant, J., *Vie de Léopold Sédar Senghor « noir, Français et Africain »*. Editions Khartala - Sefhis, Paris, 2006, pp. 423-424.

c'est-à-dire la faculté de ruminer¹. Mais en réalité – quelles que soient les similitudes entre le vers senghorien et l'aphorisme nietzschéen – nous avons affaire ici à une séance de *yooté*, qui est un *jeu de dames* pas tout à fait comme les autres. Il est comparable au jeu d'échecs mais il comporte une particularité bien africaine. Quand il y a une défiance, un risque d'affrontement entre deux individus, le *yooté* apparaît souvent comme une solution. Pendant le jeu, on essaie d'*éliminer* son adversaire voire son ennemi par l'intelligence sur le tablier et, surtout, par l'acte poétique qui consiste à proférer des paroles-énigmes (*ciáh* en wolof) douées d'un sens seulement accessible aux initiés. Par cet acte, on combat et défait intelligemment son ennemi ou son adversaire sans effusion de sang avant de l'inviter à partager son repas. Nous allons tous ces éléments de plus près à travers les exemples de décryptages suivants.

Décryptage ou dévoilement

La poésie de Senghor offre donc une belle illustration de ce jeu mais elle est surtout un *doux* outil de dénonciation redoutable. Le poème intitulé *Neige sur Paris* – du recueil *Chants d'ombres* – présente la particularité de mettre en avant l'oubli pour mieux exposer la dénonciation. La présence simultanée de ces deux moments forts, dans le même poème, donne l'impression que la révolte est étouffée par l'auteur, lui-même. On pourrait présupposer qu'il s'agit d'une réécriture c'est-à-dire d'une superposition de sens ; le palimpseste devrait permettre de lire entre les lignes du récent texte, le premier gratté ou raturé mais qui est essentiel pour la compréhension du tout.

*J'oublie
Les mains blanches qui tirèrent les coups de fusils qui
croulèrent les empires
Les mains qui flagellèrent les esclaves, qui vous flagellèrent
[...]
Les mains sûres qui m'ont livré à la solitude à la haine
Les mains blanches qui abattirent la forêt de rôniers qui
dominait l'Afrique, au centre de l'Afrique [...]*

¹ Nietzsche, F., *Généalogie de la morale*, Mercure de France, 1900, pp. 22-23.

*Elles abattirent les forêts d'Afrique pour sauver la
civilisation, parce qu'on manquait de matière première humaine.
Seigneur, je ne sortirai pas ma réserve de haine, je le sais,
pour les diplomates qui montrent leurs canines longues
Et qui demain troqueront la chair noire ¹*

A l'évidence, la première impression que livre ce texte est une résolution de l'auteur de fermer les pages sombres de l'Afrique, d'oublier, bref de pardonner. Le dissyllabe qui constitue le premier vers « J'oublie » semble guider le lecteur comme une lanterne mais en réalité il cache l'exercice d'extériorisation de la révolte intérieure de l'auteur. En d'autres termes, tout le poème se présente comme une sorte de prétériton car on n'oublie pas en remuant le couteau dans la plaie, en mettant au grand jour ce qu'on souhaite oublier. Le rythme du tam-tam qui marque le début de l'explosion à travers la fausse répétition de « Les mains » se révèle être comme une méthode psychanalytique permettant une descente aux enfers pour faire face aux monstres de la souffrance. Cet exercice rappelle l'incantation césairienne, au-delà, l'exorcisme *vaudou* ou le *ndeup*² accompagné de tam-tam pour chasser les mauvais esprits. A cela s'ajoute le fait que les deux derniers vers de cet extrait, dont les principaux verbes sont conjugués au futur simple, révèlent une nette contradiction entre l'oubli et la dénonciation. En effet, le troisième temps de l'indicatif détermine le manque de confiance de Senghor, le peu de crédit qu'il accorde aux bonnes paroles, de toute façon, jamais respectées. Quand l'auteur compare les diplomates européens à des carnivores « leurs canines longues », il fait jouer un parallélisme et une exacte correspondance entre les verbes « troquer » et « croquer ». Il ne s'agit pas d'une faute de frappe, c'est bien le verbe dont le radical est « troc » qui est utilisé ici. C'est une allusion à la chasse aux peaux noires, à leur commercialisation et, par voie de conséquence, à la destruction des civilisations nègres. En réalité, dans ce cadre bien précis, les deux verbes ont la même signification. Par conséquent, il apparaît clairement que la métaphore de la « forêt » ne renvoie pas forcément aux forêts abattues en Afrique mais surtout aux cultures détruites parce que jugées sauvages et irrécupérables mais dont les peuples sont utiles pour l'esclavage. De même, « Les mains » qui

¹ Senghor, L.S., *Œuvre poétique*, Le Seuil, Paris, 2006, p. 22.

² Cérémonie religieuse de la famille du vaudou mais pratiquée au Sénégal.

rythment le début du poème symbolisent la culpabilité et la responsabilité européennes. Des « mains blanches » certes mais tachées de sang d'où la haine de l'auteur qu'il tâche de contenir grâce à sa foi : « Seigneur, je ne sortirai pas ma réserve de haine »¹. Cette accusation revient avec la comparaison qui fait passer le colonisateur pour un fauve carnivore – dont le projet est de sauter sur sa proie et la dévorer – montre, à bien des égards, que cet *oubli* est polysémique. Il est à la fois dénonciation, pardon et, surtout, vigilance car l'auteur, à travers ce pardon, veille à ce que l'histoire ne se reproduise point, à ce que les belles paroles hypocrites des diplomates soient respectées, à ce que la haine ne prenne point le dessus sur la révolte qui, comme le note si bien Lilyan Kesteloot, « n'était qu'une postulation agressive de la fraternité »². Cet extrait, à lui-seul, résume, cinquante sept ans plus tard, les 233 pages de l'œuvre de Sven Lindqvist : « Exterminez toutes ces brutes »³ dans laquelle, il démontre la parenté génétique entre l'impérialisme, le racisme et le nazisme.

Pour revenir à Senghor, il faut dire que l'acte de dénonciation qui prédomine dans le poème, *Neige sur Paris*, a pour fondement la négritude comme refus. Cet enracinement, ce retour aux sources est perceptible à travers toute l'œuvre poétique mais singulièrement à travers le poème *Le Message*⁴, du même recueil. Il faut rappeler que le mal à l'aise ou encore le « mal être » fut à son comble, pour Senghor et ses amis, pendant les années 1930. Seul un retour aux sources pouvait leur permettre de remonter la pente. Quand Senghor écrit, dans l'un de ses tout premiers poèmes – *Tout le long du jour* – qu'il cherchait « l'oubli de l'Europe au cœur pastoral du Sine »⁵, il dit tout haut son refus de l'assimilation, de la vision du monde telle qu'on la lui a inculquée à l'école. L'instruction et l'éducation reçues chez les Blancs semblent se solder par un échec, comme le montrent les vers qui décrivent, en quelque sorte, le séjour de Senghor en Europe et son retour vers l'Afrique à l'issue de sa formation :

¹ Senghor, L.S., *Œuvre poétique*, p. 22.

² Kesteloot, L., *Anthologie négro-africaine*, Marabout, Bruxelles, 1967, p. 96.

³ La phrase vient du roman de Joseph Conrad (*Au cœur des ténèbres*) qui résume la conclusion du rapport de Kurtz sur la mission civilisatrice en Afrique sauvage. Lindqvist, S., *Exterminez toutes ces brutes*, Le Serpent à Plumes, Paris, 1998.

⁴ Senghor, L.S., *Œuvre poétique : Chants d'ombre*, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 13.

*Pour viatique, des paroles de paix, blanches à m'ouvrir
toute route.*
*J'ai traversé, moi aussi, des fleuves et des forêts d'embûches
vierges*
D'où pendaient des lianes plus perfides que serpents
*J'ai traversé des peuples qui vous décochaient un salut
empoisonné.[...]*
Au Gardien du Sang, j'ai récité le long message [...]
Le Prince a répondu [...]
*Vous déclinez la rose, m'a-t-on dit, et vos Ancêtres les
Gaulois.*
Vous êtes docteurs en Sorbonne, bedonnants de diplômes.
*Vous amassez des feuilles de papier – si seulement des louis
d'or à compter sous la lampe, comme feu ton père aux doigts
tenaces !*
*Vos filles, m'a-t-on dit, se peignent le visage comme des
courtisanes*
Elles se casquent pour l'union libre et éclaircir la race !
Etes-vous plus heureux ? Quelque trompette à wa-wa-wâ
Et vous pleurez aux soirs là-bas de grands feux et de sang.¹

Il est certain que le message dont est porteur Senghor, le diplômé, se trouve formulé dans la première partie de cet extrait. Quand il écrit « Pour viatique, des paroles de paix, blanches à m'ouvrir toute route. », il fait allusion à sa formation à l'école des Blancs dont il récite le catéchisme au Prince (*Gardien de sang*). Le réquisitoire de celui-ci est sans pitié, toute la société occidentale et la vie des Nègres assimilés se trouvent dévoilées dans leur inauthenticité et leur immoralité. La vanité des études, des *papiers* (diplômes), le comportement immoral des filles, la faiblesse des hommes, bref de fausses valeurs incapables d'aider l'assimilé, en tant qu'exilé ontologique, dans ses moments de doute et de solitude. Son seul réconfort reste le sanglot du jazz (*Quelque trompette à wa-wa-wâ*). A travers ce poème, Senghor exprime le bien fondé de l'enracinement avant toute ouverture et la suite fait ressortir cette invitation au retour aux sources :

*Allez à Mbissel à Fa'oy ; récitez le chapelet de sanctuaires
qui ont jalonné la Grande Voie*
*Refaites la Route Royale et méditez ce chemin de croix et de
gloire.*
Vos Grands Prêtres vous répondront : Voix du sang !¹

¹ *Ibidem*, pp. 18-19.

L'autel de Mbissel est le tabernacle pour ne pas dire le cimetière des ancêtres morts puisque, dans la tradition négro-africaine, ils ne sont jamais partis. Désormais, Senghor devra aller à leur rencontre pour pouvoir devenir le héraut, le héros et le porte-parole de son peuple (*Voix du sang*). A partir de ce moment, il est compréhensible que sa poésie soit truffée de paroles incantatoires qui permettent de « dire le Mal tout en le récusant au nom d'une espérance religieuse et morale »². A travers tous les recueils publiés par Senghor, la dénonciation demeure omniprésente. Dans, *Hosties noires*, le second recueil publié en 1948, l'auteur revient, avec ce rythme lassant, à la charge ; on y retrouve plusieurs poèmes engagés parmi lesquels nous pouvons citer : *Poème préliminaire*, *A l'appel de la race de Saba*, *Au Guélowar*, *Tyaroye*, *Prière de paix*. Le *Poème préliminaire* est, par excellence, le discours du porte-parole. Là se trouve exprimé le vœu senghorien d'être le seul habilité à parler des *Tirailleurs Sénégalais*, au nom de la fraternité, du sang qui les lient à lui et qui en même temps expliquent leur incorporation de force dans l'armée française :

*Vous Tirailleurs Sénégalais, mes frères noirs à la main
chaude sous la glace et la mort
Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes,
votre frère de sang ?
Je ne laisserai pas la parole aux ministres, et pas aux
généraux
Je ne laisserai pas – non ! – les louanges de mépris vous
enterrer furtivement.
Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur
Mais je déchirerai les rires banania sur tous les murs de
France.*³

Senghor cache mal son état à travers ce poème. Le fameux rire *banania* n'est pas seulement l'explication. Il rend bien compte du mépris dont sont victimes les Nègres, en France, pendant l'époque coloniale, et qui fut utilisé à des fins publicitaires mais il est symptomatique d'une situation générale inacceptable. L'autre mot qui retient l'attention de l'auteur c'est celui de *tirailleurs* qui peut

¹ *Ibidem*, p. 20.

² Jouanny, R., *Les Voies du lyrisme dans les « Poèmes » de L. S. Senghor*, p. 64.

³ Senghor L.S., *Œuvre poétique : Hosties noires*, p. 55.

avoir un sens péjoratif quand il désigne ceux qui tirent dans tous les sens parce que ne maîtrisant pas leurs armes. Que peuvent dire de respectable les autorités politiques et militaires sur ces hommes, si ce n'est qu'ils sont juste bons pour servir de chair à canons ? Senghor en est bien conscient ; c'est la raison pour laquelle, il se dit la *bouche* et la *trompette*¹ de son peuple. Le mépris ne s'arrête pas là puisque les tirailleurs seront abandonnés aux mains des nazis et certains des rescapés seront éliminés à Dakar. Ces deux événements feront l'objet d'une franche et sincère dénonciation à travers deux poèmes majeurs que sont *Au Guélowar* et *Tyaroye*. Dans le premier, il compare les tirailleurs à d'innocents petits êtres sans espoir parce que livrés à la barbarie de la civilisation, « *exterminés* » devant le silence de l'Eglise et la complicité des politiques :

*Nous sommes des petits oiseaux tombés du nid, des corps
privés d'espoir et qui se fanent
Des fauves aux griffes rognées, des soldats désarmés, des
hommes nus.
[...] Et nous voilà pris dans les rets, livrés à la barbarie des
civilisés
Exterminés comme des phacochères. Gloire aux tanks et
gloire aux avions !
[...] Les princes de l'Eglise se sont tus, les hommes d'État
ont clamé la magnanimité des hyènes.*²

Ce poème date de 1940, au Camp d'Amiens ; cette première indication nous en dit beaucoup déjà sur sa signification. L'extrait met, tout d'abord, en avant, l'innocence des tirailleurs, engagés dans une guerre qui n'est pas véritablement la leur, ce qui, du reste, est bien exprimé par la métaphore : *Nous sommes des petits d'oiseaux tombés du nid*. Ils se trouvent emprisonnés, humiliés (*Des fauves aux griffes rognées, des soldats désarmés, des hommes nus*) et exécutés par les nazis (*hyènes*) sous le régime vichyste (*hommes d'État*) et le silence absolu de l'Eglise (*Les princes de l'Eglise se sont tus*). Au-delà des tirailleurs, Senghor s'en prend manifestement à tout un système. Cette dénonciation résulte d'une indignation générale face au désordre et à la collaboration qui s'en est suivie (*Et nous ne reconnaissons plus la France*). Cette défiguration de la république se

¹ *Ibidem*, p. 56.

² *Ibidem*, p. 72.

poursuit, va de mal en pis au fil de l'occupation. Pour exprimer cette image négative de la France, nous allons citer un extrait du poème intitulé *Tyaroye*¹ et écrit en décembre 1944, juste après la libération de Paris et avant la fin de la seconde guerre mondiale.

*Prisonniers noirs je dis bien prisonniers français, est-ce
donc vrai que la France n'est plus la France ?
Est-ce donc vrai que l'ennemi lui a dérobé son visage ?
Est-ce vrai que la haine des banquiers a acheté ses bras
d'acier ?
Et votre sang n'a-t-il pas ablué la nation oublieuse de sa
mission d'hier ? [...]
Wôï ! entendez ma voix aveugle, génies sourds-muets de la
nuit.
Pluie de sang rouge sauterelles ! Et mon cœur crie à l'azur
et à la merci. [...]*

Ce poème sonne comme un cri de révolte, de douleur, d'angoisse mais surtout comme une promesse. Senghor pensait déjà à une Afrique indépendante où ses fils ne seront plus à la merci d'une nation oublieuse et ingrate. Le poème est un vibrant hommage et, en même temps, une oraison funèbre à la suite de l'exécution sommaire de plusieurs dizaines de tirailleurs sénégalais ou français par l'armée française². Le poème se déroule en trois temps mais le tout marqué par une étrange ponctuation qui mérite d'être soulignée ici. La première partie constitue une série de questions avec de saillants points d'interrogation. Ils expriment le désarroi de l'auteur face à un drame qui interpelle la France tout entière mais au-delà, c'est la situation française, elle-même, qui est inquiétante car cette nation ne sait plus distinguer ses ennemis d'avec ses fils et frères d'armes. On peut se demander si les questions de Senghor sont vraiment des questions. Leurs réponses sont évidentes et claires dans la tête de l'auteur, ce qui se traduit par un cri de douleur bien ouest-africain (*Wôï !*) dans la deuxième partie du poème. Les locuteurs wolof ou mandingue connaissent la richesse poétique de ce terme ; il renferme indignation et pitié en mandingue ; quand ces deux sentiments

¹ *Ibidem*, p. 90.

² L'histoire des tirailleurs sénégalais assassinés pour avoir réclamé leur pécule de guerre en 1944 dans la banlieue dakaroise. CF : *Camp de Thiaroye*, un film d'Ousmane Sembène, 1988, 147(docu-fiction) - Yves Benot, *Massacres coloniaux*, La Découverte, Paris, 1994.

surgissent en même temps, ils créent un spectacle fait de drame voire de tragédie, surtout si l'on insiste sur le « i » qui devient : « iiiii... », ce qui dévoile l'impuissance du locuteur devant le fait accompli. A partir de là s'introduisent les points d'exclamation comme expression de la souffrance (*Sang sang ô sang noir de mes frères... Wôï ! Pluie de sang rouge sauterelles !*). Après la surprise, l'étonnement et le questionnement, vient l'évidence, donc le face-à-face avec la brûlante et douloureuse réalité. Il s'ensuit une décision de l'auteur de tourner la tête vers l'avenir. La dernière partie du poème, par ses points finaux, dresse des affirmations dont l'auteur est vraiment sûr et certain (*Ce sang n'est pas l'eau tépide. Il arrose épais notre espoir, qui fleurira au crépuscule.*). Bien sûr, pour un peuple souffrant, le salut et la sagesse résident dans l'effort d'extraire le bien du mal : la démarche est identique ici. Le sang versé ne peut donc être gratuit et Senghor y voit le sacrifice pour l'avènement de la liberté de son peuple. Ce nouvel espoir est rendu visible par un essaim d'images qui envahit cette dernière partie du poème comme l'illustrent ces deux vers :

*Non, vous n'êtes pas morts gratuits. Vous êtes les témoins
de l'Afrique immortelle
Vous êtes les témoins du monde nouveau qui sera demain.*

Ce poème traduit bien les trois moments naturels de la pensée de Senghor qu'on peut retrouver aussi bien dans sa poésie que dans sa prose : le fait accompli, la révolte face à ce fait et le dépassement intelligent de la révolte en faisant jouer l'espoir contenu dans l'avenir. Cette démarche senghorienne, que l'on peut qualifier de dialectique, est perceptible à travers la majorité de ses poèmes, même dans les plus engagés idéologiquement et racialement. Le poème *A l'appel de la race de Saba* a la particularité d'être l'un des plus longs de Senghor mais il nous offre aussi une parfaite illustration de ce qui vient d'être dit précédemment. Son inspiration remonte à 1936, pendant la guerre d'Ethiopie où ce pays fut envahi par l'Italie, ce qui en fait un poème de circonstance par excellence. Il s'agit d'un texte empreint de solidarité raciale mais aussi d'un élan idéologique, nègre et socialiste. L'explication de cet engagement réside dans le fait que l'Ethiopie est le symbole vivant de l'Afrique, *Afrique-Mère*. Cette image explique le titre donné par Senghor à son troisième recueil :

*Ethiopiennes*¹. Le même nom sera aussi porté par la revue négro-africaine politique, culturelle, littéraire et philosophique créée par Senghor en 1974².

Ici, le nom de la célèbre reine de Saba (de l'ancienne Ethiopie) retient forcément l'attention du lecteur qui connaît l'histoire de Salomon. Pour Senghor, le nom de ce pays vient du grec « aithiops » c'est-à-dire au visage brûlé³, ce qui constitue une preuve de l'appartenance raciale de ce peuple. La démarche de Senghor consiste, en quelque sorte, à dire : « S'attaquer à l'Ethiopie, c'est s'attaquer au dernier symbole de l'Afrique. » Le poème est divisé en sept parties (ou strophes, si l'on permet l'utilisation du langage classique de la poésie chez Senghor) ; chacune est introduite par une tendre prière pour l'Afrique (*Mère, sois bénie !*). Les trois premières constituent un hymne à la négritude, Senghor y réitère une profonde conviction : l'enracinement. Tout au long de ce texte, se déroule une sorte de réminiscence qui remet au grand jour le monde merveilleux de l'enfance après de longues années d'assimilation et d'angoisse. Les vers choisis n'illustrent pas tout mais ils expriment le but affiché de l'auteur.

*Mère, sois bénie !
Je ne souffle pas le vent d'Est sur ces images pieuses comme
sur le sable des pistes.
Tu ne m'entends pas quand je t'entends, telle la mère
anxieuse qui oublie de presser le bouton du téléphone.*⁴

Le souvenir du royaume d'enfance n'est rien d'autre qu'un retour aux sources et une profession de foi nègre que l'auteur expose clairement à travers ce vers : « Mais je n'efface les pas de mes pères ni des pères de mes pères dans ma tête ouverte à vents et pillards du Nord. » Evidemment, l'image qui traduit, ici, son ouverture d'esprit et le fait d'avoir appris autre chose en Europe (*vents et pillards du Nord*) est à mettre sur le compte de l'assimilation qu'il rejette à tout prix pour mettre en avant les valeurs de civilisation héritées de ses pères. Quand l'auteur emploie l'expression « le vent d'Est », il

¹ Senghor, L.S., *Œuvre poétique : Ethiopiennes*, 1956, p. 98.

² Senghor, L.S., *Liberté 3 : Pourquoi « Ethiopiennes » ?*, p. 561.

³ Ce pays fut le seul jamais colonisé du moins jusqu'au coup de force italien de 1936. Depuis 1963, Addis-Abeba est devenue la capitale de l'Afrique libre.

⁴ Senghor, L.S., *Œuvre poétique*, p. 58.

évoque le rigoureux harmattan qui souffle sans pitié sur le Sahel pendant la saison sèche. Ce vers donc exprime son refus catégorique de s'en prendre à ses valeurs nègres (*images pieuses*) ; à la page suivante, il s'adressera aux génies tutélaires sérères pour qu'ils le préservent de ce type de comportement propre à l'assimilé : « Qu'ils m'accordent, les génies protecteurs, que mon sang ne s'affadisse pas comme un assimilé comme un civilisé. » Cette prière montre, à bien des égards, que Senghor se sent concerné par ce qui se trame en Ethiopie. Les trois parties qui suivent le prouvent d'autant plus qu'elles exposent clairement sa vision de colonisé socialiste. L'occupation de l'Ethiopie par l'Italie est clairement exprimée dans le second et long vers de cet extrait. Elle est d'une violence extrême bien rendue par l'expression *le carnage des hautes flammes* :

*Mère, sois bénie !
Nos aubes que saignent les jours proconsulaires, deux
générations d'hommes et bien plus, n'ont-elles pas coloré tes yeux
comme solennellement les hautes herbes dans le carnage des hautes
flammes ?*

Dans une allusion qui renvoie à la Rome antique, avec l'occupation de Carthage lors de la troisième guerre punique⁵, Senghor crie haro sur l'agression italienne qui réveille tous les jours le peuple éthiopien. Devant cet état de fait, l'auteur se dit un bon fils et se garde d'avoir l'attitude d'un spectateur. Son engagement intervient à ce niveau du poème ; il se veut *voix* mais aussi *voie*. La voix symbolise son rôle de griot-troubadour, la voie est le symbole du héraut, du guide qui indique la voie à suivre. C'est le message que semblent délivrer les vers suivants :

*[...] et moi ton fils, je médite je forge ma bouche vaste
retentissante pour l'écho et la trompette de libération [...]
Ni maîtres désormais ni esclaves ni guelwars ni griot de
griot
Rien que la lisse et virile camaraderie des combats, et que
me soit égal le fils du captif, que me soient copains le Maure et le
Targui congénitalement ennemis.*

⁵ Elle se déroula entre 149-146 avant Jésus Christ. CF. LE BOHEC, Yann, *Histoire militaire des guerres puniques. 264-146 avant J.-C.*, Monaco, Editions du Rocher, 2003, p. 284.

L'appel est clair : est venu le moment de dépasser les clivages et les antagonismes chez les peuples de l'Afrique pour se réunir comme un seul homme et faire face à l'agression étrangère. Par les deux derniers vers de l'extrait, l'auteur décrète l'abolition des tares de l'Afrique qui relèvent de l'injustice, laquelle est incompatible avec la lutte pour la liberté. Le maître, l'esclave, le guelwar (l'aristocrate), le griot, le Maure et le Targui (singulier de Touaregs) doivent tous se battre côte à côte pour libérer l'Afrique. Evidemment, Senghor n'a pas oublié les guerres entre Maures et Targuis encore moins les invasions perpétrées par ceux-ci contre les grands empires et les royaumes du sud du Sahara mais l'intérêt supérieur de l'Afrique-Mère prime sur tous les antagonismes. Voilà donc annoncé le programme révolutionnaire africain qui prend véritablement forme dans la cinquième partie avant de se généraliser à l'échelle planétaire dans la sixième.

*Mère, sois bénie !
J'ai vu – dans le sommeil léger de quelle aube gazouillée ?
– le jour de libération. [...]
Pour le dernier assaut contre les Conseils d'administration
qui gouvernent les gouverneurs des colonies.
Comme aux dernières minutes avant l'attaque - les
cartouchières sont bien garnies, le coup de pinard avalé ; les
musulmans ont du lait et tous les grisgris de leur foi.
La mort nous attend peut-être sur la colline ; la vie y pousse
sur la mort dans le soleil chantant*

Il est évident que l'appel de Senghor s'est transformé, ici, en véritable chant (champ) de bataille avec le « jour de la libération » qui se présente comme une promesse au bout de l'effort. Plus une minute à perdre, est venu le moment de l'assaut final pour mettre fin à la colonisation. Aucune mort, dans ce cas précis, ne peut être gratuite car le sang des victimes arrose le sol de la liberté et, par conséquent, jette les bases d'une nouvelle vie. A partir de ce moment, la bataille pourra se mondialiser puisque l'opprimé n'est pas seulement africain. La sixième partie du poème intensifie le « cri de guerre » et invite tous les opprimés de la terre à se joindre à « la lutte fraternelle ». L'engagement socialiste du militant Senghor a certainement pris le dessus sur celui du militant de la négritude. Il faut rappeler le statut de Senghor, en 1936, quand éclata la guerre d'Ethiopie : il était jeune professeur agrégé au lycée Descartes de

Tours où il était, en même temps, animateur de la section syndicale (CGT). Nous le savons déjà, il fut converti au socialisme par Pompidou dès le lycée Louis-le-Grand, au début des années 1930⁶. Cette adhésion se ressent dans ce poème où Senghor émet un cri de guerre contre toute forme de domination et d'exploitation. Le poème dégage la volonté de l'auteur de marquer une différence entre le poète lyrique de l'antiquité grecque, Pindare et lui. Le « *paeon* » n'est pas, ici, l'hymne senghorien en l'honneur des résistants mais le « cri de guerre », « la Marseillaise de Valmy ». La forte allusion à la bataille de Valmy – qui marque, selon les mots de Goethe, le début d'une nouvelle ère de l'histoire universelle – n'est pas gratuite pour Senghor. A Valmy, l'entonnement de la Marseillaise par les soldats du général Kellermann a servi comme un boulet incommensurable c'est-à-dire une arme aussi ou plus redoutable que la masse des éléphants ou encore des chars de combat (*tanks*). De la même manière, la *Marseillaise catholique* qui n'est pas française mais humaine doit regrouper tous les combattants de la planète pour venir à bout d'un système et « défier les avions des marchands »⁷.

Mère, sois bénie ! [...]
En avant ! Et que ne soit pas le paeon poussé ô Pindare !
mais le cri de guerre hirsute et le coupe-coupe dégainé
Mais jaillie des cuivres de nos bouches, la Marseillaise de
Valmy plus pressante que la charge d'éléphants des gros tanks que
précèdent les ombres sanglantes
La Marseillaise catholique.
Car nous sommes là tous réunis, divers de teint – il y en a
qui sont couleur de café grillé, d'autres bananes d'or et d'autres
terre des rizières.

Selon Senghor, seule cette force universelle pourrait permettre d'écrire de nouvelles pages de l'histoire universelle. Le grand « *soir rouge* » promet, semble-t-il, une violence inouïe mais nullement gratuite. La septième partie du poème est aussi son troisième temps en ce sens qu'il délivre le message final qui se présente comme une promesse : la fin de la contradiction et l'avènement d'un lendemain

⁶ Senghor, L.S., *La poésie de l'action*, Entretiens avec Mohamed Aziza, Stock, Paris, 1980, p. 65.

⁷ *Ibidem*, p. 60.

meilleur exprimés avec force par le dernier vers du poème : *L'AUBE TRANSPARENTE D'UN JOUR NOUVEAU*.⁸

Conclusion : poésie et humanisme

Nous pouvons continuer à répertorier les pages dans lesquelles la poésie de Senghor est rythmée du début à la fin par cette dénonciation de la barbarie occidentale. Des *Chants d'ombre* jusqu'aux *Elégies majeures* en passant par *Hosties noires*, *Ethiopiennes*, *Nocturnes* et *Lettres d'hivernages*, aucun poème n'échappe à la logique implacable de la justice senghorienne. Ce tribunal « poétique » n'est pas que connotations et allusions, les vers, pour les avertis, tombent comme une sentence. Le fait de condamner la déshumanisation et les massacres dont furent victimes les Noirs est aussi une invite à la repentance européenne. C'est la raison pour laquelle la dénonciation est souvent doublée par le pardon. La prière scande beaucoup de poèmes de Senghor qui y invoque souvent Dieu pour qu'il pardonne ses frères blancs aux yeux bleus, ce qui est une façon de se référer à de la charité catholique mais aussi au *mouñ*⁹ sénégalais dans lesquels il a été éduqué. Le pardon ne fait pas que rythmer la dénonciation du colonialisme et la glorification de l'Afrique. Il paraît souvent prédominant par rapport à celles-ci. L'explication de cette grande importance accordée au pardon se trouve dans le fait que face à une grande barbarie, il faut un grand pardon pour pouvoir continuer à vivre. Mais la sincérité de cet acte noble ne cache nulle part définitivement cet autre acte consistant à dénoncer la barbarie pour qu'elle ne se reproduise pas. Le pardon est donc humanisme parce qu'il invite, non à la dichotomie noir/blanc, mais à la construction d'un monde humain parce qu'unique et basé uniquement sur le respect de l'autre et la paix. Dans *Prière de paix*¹⁰, Senghor, après s'en être pris violemment à la violence des combats dans le Pacifique juste avant les massacres de Hiroshima et de Nagasaki, formule une prière de paix et de pardon venant du peuple noir d'Afrique et de la diaspora ; ce peuple qui a su survivre de la

⁸ *Ibidem*, p. 62. En majuscules dans le texte.

⁹ Signifiant la patience pendant la souffrance mais aussi le pardon.

¹⁰ Senghor, L.S., *Œuvre poétique*, p. 92.

traite négrière et de la conquête coloniale, ces deux tragédies que Senghor qualifie de crucifixion.

Le palimpseste senghorien n'est plus à démontrer ; il n'y a pas de rédemption sans péchés, par conséquent, son message est de dire pourquoi la *Prière de paix* est arrivée au moment opportun. La création poétique constitue une étape clef de l'évolution de la pensée de l'auteur car il permet d'envisager la possibilité d'un autre monde. Ses confidences à Mohammed Aziza, journaliste franco-tunisien, nous en donnent une idée bien précise :

*double mouvement d'enracinement et de déracinement,
d'intégration dans ses valeurs ancestrales et d'assimilation des
autres valeurs, c'est-à-dire d'ouverture aux pollens féconds de
tous les autres continents et civilisations.*¹¹

Bibliographie

- Benot, Y., *Massacres coloniaux*, La Découverte, Paris, 2005
- Conrad, J., *Au cœur des ténèbres*, Mille et une nuit, Paris, 1999
- Gassama M., *Kuma, Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, N.E.A., Dakar-Abidjan, 1978. Voir aussi *Kuma* in *Ethiopiennes* numéro 16, Octobre 1978
- Jouanny, R., *Les voies du lyrisme dans les poèmes de L. S. Senghor*, Champion, Paris, 1986
- Kesteloot, L., *Anthologie négro-africaine, panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, (Marabout, Université). Editions Gérard, Verviers, 1967
- Kesteloot, L., *Comprendre les poèmes de L. S. Senghor*, coll. « Les Classiques Africains », Saint-Paul, Paris, 1986
- Le Bohec, Y., *Histoire militaire des guerres puniques. 264-146 avant J.-C.*, Editions du Rocher, Monaco, 2003
- Lindqvist, S., *Exterminez toutes ces brutes*, traduit du suédois par Alain Gnaedig, Editions Le Serpent à Plumes, Paris, 1998
- Nietzsche, F., *Généalogie de la morale* (3^e édition), Mercure de France, 1900, 286 p. Edition électronique proposée par Gallica BNF
- Samba, M., *Léopold Sédar Senghor : philosophe de la culture, L'harmattan*, Paris, 2011,
- Senghor, L.S., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, Paris, 1948, rééd. de 2005
- Senghor, L.S., *La poésie de l'action*, Entretiens avec Mohamed Aziza, Stock, Paris, 1980
- Senghor, L.S., *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Le Seuil, Paris, 1964
- Senghor L.S., *Œuvre poétique*, Le Seuil, Paris, 2006

¹¹ Senghor, L.S., *La poésie de l'action*, p. 66.

Vaillant, J., *Vie de Léopold Sédar Senghor « noir, Français et Africain »*, Khartala – Sefhis, Paris, 2006

Ressource en ligne

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article694>. Consulté le 20 mars 2019

Non-livre

Sembene, O., *Camp de Thiaroye* [docu-fiction], 1988