

Souleymane Bachir Diagne

SENGHOR ET LA RÉVOLUTION DE 1889

*Quand la mémoire va chercher du bois mort,
elle rapporte le fagot qui lui plaît.*

Birago Diop

C'est Léopold Sédar Senghor lui-même qui établit la généalogie de son œuvre philosophique et littéraire en la faisant fille de ce qu'il a appelé "la Révolution de 1889". Cette révolution est celle qui fut réalisée par Henri Bergson et cela tombe bien que 1889 soit, en effet, la date de publication du premier ouvrage du philosophe (ce fut sa thèse): *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*. Autour de cette date, d'autres événements littéraires et philosophiques se sont produits qui participent de cette même révolution, de ce même « esprit 89 », selon Senghor, et qui donc entrent dans la généalogie qu'il construit. C'est ainsi qu'au gré de ses textes et des circonstances dans lesquelles il les présente, de cette révolution, il arrive à Senghor de multiplier les figures tutélaires. Il en est après tout des révolutions comme des victoires : elles ont plusieurs pères. En voici trois, tels qu'ils apparaissent dans le texte d'une conférence donnée par le poète sénégalais lors d'un colloque à Paris en 1983, intitulé « la culture face à la crise »¹ : « L'année 1889 est [...] une date importante dans l'histoire de la philosophie, des lettres, mais aussi des arts. C'est celle de deux œuvres majeures : *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* d'Henri Bergson et *Tête d'or* de Paul Claudel, auxquelles j'ajouterai l'œuvre d'Arthur Rimbaud, intitulée *Une Saison en enfer*, qui les annonçait, pour ainsi dire, dès 1873. »

Trois noms donc, Bergson, Claudel et Rimbaud, et peut-être quatre. Car il arrivera aussi à L.S. Senghor d'évoquer Nietzsche non pas vraiment comme une figure, mais comme une sorte de précurseur, de pressentiment, de la Révolution de 1889. C'est ainsi qu'il écrit que « pour [Nietzsche], la vocation de l'homme, son accomplissement est moins dans la vérité que dans la vie : dans la volonté libre de l'homme qui se fait surhomme, en inventant de nouvelles valeurs, puisées dans la volonté, certes, mais, profondément, dans les intuitions, la sensibilité. Lui aussi prêche 'l'éternel retour' à la symbiose de l'esprit apollinien et de l'âme dionysiaque, mais avec l'accent mis sur celle-ci. La

1. Repris dans *Liberté V. Le dialogue des cultures*, Paris : Seuil, 1993 ; pp. 192–198.

Révolution de 1889 était mûre. Ne l'oublions pas, c'est en 1883–1885 que paraît *Ainsi parlait Zarathoustra*. »²

Je vais, tout d'abord, considérer chacune de ces quatre figures qui pour Senghor annoncent, pressentent ou accomplissent la révolution de 89 qu'il se donne pour généalogie. Dans un second moment j'évoquerai la manière dont Senghor traduit, dans son écriture, l'appartenance généalogique qu'il se construit ainsi.

Quatre figures de la Révolution de 1889

Un mot d'abord sur Nietzsche en prophète annonçant la descente prochaine de l'esprit 89. Senghor lit l'auteur du *Zarathoustra* depuis Bergson et fait de l'œuvre du premier, dans sa manière de lire l'histoire, la promesse de celle du second. L'opposition, dans la pensée de Nietzsche, entre la vérité et la vie—qui est la même chose que celle entre une vérité qui est femme et vie et celle qui est dogme, « fatalisme » scientifique et dirigée contre la force du vivre—³ cette opposition, donc, est reconstruite par Senghor comme préfiguration de la différence qu'établit Bergson entre « l'intuition, qui marche dans le sens même de la vie » et « l'intelligence, qui va en sens inverse, et se trouve ainsi tout naturellement réglée sur le mouvement de la matière »⁴. Le surhomme nietzschéen devient alors ce représentant de cette humanité que Bergson voyait poindre à l'horizon, qui serait « complète et parfaite » car réunissant les deux formes d'activité cognitive arrivées également à « leur plein développement »⁵. Cette double voie d'accès au réel, on le voit, est également identifiée par Senghor au dualisme, qui se trouve au cœur de la philosophie nietzschéenne, en particulier de ses réflexions sur *La Naissance de la tragédie*, entre le rêve apollinien producteur de la belle apparence dans la beauté plastique et l'ivresse dionysiaque dont l'expression la plus haute est la danse où se rencontrent les forces cosmiques.

2. « Le Dialogue des cultures » une conférence à l'université de Tübingen le 27 mai 1983, publiée dans *Liberté V. Le dialogue des cultures*, pp. 199–210. Cette citation est p. 208.

3. Je fais allusion ici, bien entendu, à la Préface de *Par-delà le bien et le mal* où Nietzsche écrit « *A supposer que la vérité soit femme, n'a-t-on pas lieu de soupçonner que tous les philosophes, pour autant qu'ils furent dogmatiques, n'entendaient pas grand chose aux femmes et que l'effroyable sérieux, la gauche insistance avec lesquels ils se sont jusqu'ici approchés de la vérité, ne furent que des efforts maladroits et mal appropriés pour conquérir justement les faveurs d'une femme?* » ainsi qu'à la lecture qui en a été donnée par Jacques Derrida dans *Eperons: Les Styles de Nietzsche*.

4. H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, in *Œuvres* (Edition du centenaire, Paris : PUF, 1970; p. 721).

5. *Idem*.

Au total, on le voit, ce qui fait de Nietzsche un des pères de la révolution et par là même une figure de la généalogie de l'œuvre senghorienne, c'est qu'il partage avec Bergson une même philosophie de la puissance de vivre. Pourquoi donc ne pas faire de Nietzsche et du *Zarathoustra* le soleil de la révolution? Parce que 85 n'est pas 89 et que les révolutions sont françaises! Je plaisante à peine car c'est Senghor lui-même qui fait à peu près cette même réponse lorsque, devant son auditoire de l'université de Tübingen, il n'évoque le "rôle majeur de l'Allemagne dans la Révolution de 1889" que pour ajouter tout de suite : « encore que celle-ci fût déclenchée en France. »⁶

Plus profondément : la révolution ne pouvait se déclencher qu'en France car elle fut dirigée contre le positivisme français du XIX^e siècle que Senghor considère comme une forme nouvelle du cartésianisme et dont il dit qu'il eut peu d'influence en Allemagne. La rupture qu'accomplit l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* est donc, avant tout, anti-positiviste car anti-cartésienne. Descartes avait reconstruit le monde, après la fin du paradigme cosmologique aristotélicien, sur la base de la science mécaniste qui, pour comprendre le tout, commence par l'analyser en ses parties. La rupture d'avec ce paradigme cartésien proviendra des sciences de la vie dont le développement, au XIX^e siècle, sera précisément conditionné par le rejet du mathématisme mécaniste. De la philosophie vitaliste qui ainsi émerge, le bergsonisme est sans doute la forme la plus achevée. Mais Bergson lui-même a conscience de rompre, plus profondément encore, avec toute la tradition philosophique dont la trajectoire fut déterminée par la réponse qu'elle apporta aux paradoxes des Eléates portant sur l'espace et le temps considérés comme divisibles à l'infini. Cette tradition reposant sur une conception du temps comme « nombre du mouvement » lequel se ramène à son tour à une juxtaposition d'immobilités est bien celle qui fut imposée à Aristote par le « cruel Zénon » dont parle *Le Cimetière marin*. Et, justement, l'entreprise philosophique de Bergson sera de faire que « la flèche ailée/ Qui vibre, vole, et qui ne vole pas » ainsi que « Achille immobile à grands pas » libèrent enfin leur mouvement, indivisible, tout d'une pièce dans un temps qui *dure* et n'est donc pas une simple succession d'instant. Penser *autrement* le temps, ou plutôt *penser enfin* le temps sans l'assujettir à l'espace, hors de la cinématographie, c'est le projet qui fait le cœur de l'*Essai* où Bergson écrit que "la science n'opère sur le temps et le mouvement qu'à la condition d'en éliminer d'abord l'élément essentiel et qualitatif—du temps la durée et du mouvement la mobilité." ⁷ Penser donc véritablement le temps c'est le saisir comme durée et cette saisie, qui ne saurait se faire par l'intelligence—dont la nature est d'analyser et qui ne nous

6. *Liberté V*, p. 208.

7. *Essai*, in *Œuvres*, p. 77.

donnerait donc qu'un temps sériel—est effectuée par l'intuition, cette faculté qui fait corps avec la coulée vitale.

De l'intuition bergsonienne comme approche privilégiée du réel, par quoi se trouve abolie la distance qui usuellement se creuse entre l'objet et la *raison-cœur* qui le perçoit (la distance qui, précisément, le constitue comme objet), Senghor a fait un emploi constant dans son œuvre, l'appelant aussi *raison-étreinte* ou émotion ; l'e-motion (sortir de soi pour embrasser l'autre), étant ainsi non pas d'abord un sentiment mais une manière de viser le réel, ainsi que l'explique Sartre⁸. C'est elle qui nous installe au cœur de l'objet (s'il faut encore l'appeler ainsi), au cœur du rythme qui le constitue et nous fait épouser son flux. On comprend alors le jeu de mots de Senghor indiquant que l'intuition pense l'objet lorsqu'elle le danse. Savoir danser le réel est justement ce qui distingue l'artiste, cette illustration de ce qu'est et de ce que peut l'intuition.

Voilà en quelques mots, un aspect essentiel de la Révolution menée par l'*Essai* de Bergson, dont Senghor dit qu'elle est ce philosophe autrement qui a rendu possible l'élaboration de ce qu'il en est d'une philosophie de l'*autre* africain, qu'il a appelée, avec Césaire et Damas, la négritude.

Après les philosophes, Nietzsche et Bergson, j'en viens aux figures littéraires de la Révolution de 1889. C'est Paul Claudel avec *Tête d'or* qui fait cette révolution, ici, dans la citation que j'ai donnée plus haut, Rimbaud étant « ajouté » mais bien plus souvent c'est l'auteur des *Illuminations* que Senghor évoque comme celui « depuis » et « par qui » le processus a commencé.⁹

L'influence de Claudel sur le très catholique Senghor est, en effet, considérable¹⁰ et immédiatement lisible dans l'adoption, par le poète sénégalais, de ce symbole de la « révolution » poétique accomplie par Claudel que constitue le verset. Ce que dit Claudel de la manière dont le verset, qu'il adopte de la Bible, s'insurge contre la métrique traditionnelle au nom du rythme vital primordial (qui se traduit, selon lui, dans l'iambe) et pour mieux faire que l'écriture poétique soit le déploiement d'un rythme de rythmes, cela ne pouvait que pénétrer au plus profond de la pensée et de l'art poétique de Senghor. L'accord est donc profond entre la conception claudélienne du langage poétique comme expression, par son rythme, de l'élan vital¹¹ et l'idée senghorienne que la poésie

8. *Esquisse d'une théorie des émotions.*

9. "Le processus a commencé depuis et par Rimbaud" in « De la poésie française à la poésie francophone ou apport des Nègres à la poésie francophone » repris dans *Liberté V*, pp. 68–84. La citation est p. 68.

10. Irele Abiola insiste, à juste titre, sur cette influence dans sa présentation de certains poèmes de Senghor.

11. Cf. Sandrine Larraburu Bédouret, "Le nombre dans le verset de *Tête d'Or* de Paul Claudel" in *Questions de style*, n° 4, 27 mars 2007. Article publié en ligne: <http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier4/textes/8bedouret.pdf>

est art de la parole, avec cette précision que ce n'est pas « au sens du génitif objectif, mais un art de la parole au sens du génitif subjectif, c'est-à-dire un ensemble de moyens et de procédés par lesquels la *Parole* crée un monde vrai et nouveau en même temps »¹². La révolution poétique comme l'avènement d'une *poiétique* vitaliste apparaît donc bien ainsi comme un autre visage de la révolution effectuée en philosophie par l'auteur de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*.

Si Senghor chante en verset, comme Claudel, et pour la même raison qui est de faire ainsi en sorte que la parole poétique soit à la mesure du rythme vital, il reste, encore une fois, que ce n'est pas avec ce dernier mais avec Rimbaud que cela a commencé. La révolution de 1889 est d'abord, pour lui, rimbaldienne. On notera, du reste, que Claudel lui-même se veut un fruit de cette rupture que créa celui qu'il a appelé « le mystique à l'état sauvage ». « On peut dire que *Tête d'or* », déclare ainsi un spécialiste de Claudel¹³ « est directement issu de la crise rimbaldienne ». Que dit Senghor de Rimbaud ? D'abord que c'est son ami de khâgne, George Pompidou, qui l'aida à le découvrir, en même temps que Baudelaire ou Verlaine . . . Le découvrir, cela veut dire ici : savoir *l'entendre*. En effet, explique Senghor, Pompidou avait une manière à lui de lire « lentement, d'une voix grave, un peu monotone, avec un léger accent du Midi, en rythmant les vers. » C'est donc par son sens du rythme que Pompidou, aussi, entre dans la généalogie senghorienne.¹⁴ Rimbaud, explique Senghor, a appris à ceux qui furent ses héritiers « le rythme vivant » et de citer ces mots célèbres de *l'Alchimie du verbe* : « J'inventai la couleur des voyelles!—A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.—Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. » Lorsqu'il donne cette citation, comme l'on pouvait s'y attendre, Senghor souligne « rythmes instinctifs » ainsi que « accessible à tous les sens ». Ajoutons, pour finir, que si sur le plan de l'écriture poétique, Claudel, pour lui, c'est le verset qu'il adopte, chez Rimbaud ce qu'il trouve, c'est la figure de la parataxe, l'ellipse de la liaison syntaxique au profit du hiatus, de la juxtaposition.

S'il faut donc résumer ce que fut la Révolution de 1889, ce vrai début du XX^e siècle dont Senghor se réclame, on dira donc, d'abord, qu'elle fut le contre-pied de celle de 1789. Pour Senghor, en effet, 1789 marque la victoire d'un cartésianisme identifié par lui à un triomphalisme de la raison analytique qui a tourné le dos au corps et à ce qu'il appelle, reprenant le concept de

12. Senghor, art. Cit. *Liberté V*, p. 75-6.

13. Bruno Sermonne dans « Rimbaud, Claudel, Artaud : une passion pour l'acteur », in *Colloque de Cerisy : La dramaturgie claudélienne*, Paris, Klincksieck, 1988 ; p. 187.

14. On rappellera que George Pompidou est l'auteur d'une anthologie de la poésie française.

Claudiel, notre *co-naissance au monde*, quand l'*Essai* de Bergson lui, met fin au positivisme aveugle. On dira ensuite qu'elle est vitaliste, qu'elle marque la victoire de la force vitale, du *logos humide et vibratoire* des Grecs (dont le verset claudélien retrouve le rythme), sur la dure et sèche *ratio*. On dira enfin, mais tout cela est lié, qu'elle promeut l'émotion artiste, celle qui crée, comme découverte du réel et voie de connaissance.

Alors, me direz-vous, où donc est l'Afrique dans tout cela ? Parlons-nous bien du poète et philosophe de la *Négritude* si sa pensée et sa poésie se donnent pour sources et pour généalogie Bergson et Rimbaud, Nietzsche parfois, Claudiel toujours ? La réponse est que justement : de l'Afrique ou de l'africanité il n'a cessé d'être question. Que l'on parle du vitalisme philosophique de Bergson ou Nietzsche, de l'art comme connaissance, ou du rythme vivant qui s'exprime dans le verset et la parataxe, et c'est de l'Afrique, pour Senghor que l'on parle.

De l'Afrique : les Trois Grâces

Le vitalisme bergsonien, c'est donc l'africanité. Senghor, en effet, dès ses premiers écrits théoriques est à la recherche de ce qu'il appelle une métaphysique qui est, selon lui au fondement de la création artistique africaine telle qu'on peut la découvrir, par exemple, au musée du Trocadéro. C'est là que sont entposés, au moment où, jeune étudiant, il arrive à Paris en 1928, les objets que l'on appelle alors des « fétiches ». Cette métaphysique a à voir avec les notions de « force » et de « rythme » (elles sont présentes dans son essai de 1939 : *Ce que l'homme noir apporte*¹⁵) et c'est lorsqu'il lit, dans l'immédiat après guerre, le livre du Père Placide Tempels, *La Philosophie bantoue*,¹⁶ qu'il construit véritablement, de manière plus systématique, une ontologie de forces vitales où il voit l'explication dernière de l'esthétique qui est celle des objets d'art africains dans la manière qu'ils ont d'être stylisés hors de tout souci mimétique. Cette ontologie peut se ramener aux dix propositions suivantes :

1. Quelque chose existe, cela veut dire que quelque chose exerce une certaine force spécifique.
2. Toute force est spécifique (contre une interprétation panthéiste, il s'agit d'affirmer l'existence de forces monadiques, individuelles.)
3. Différents types d'êtres se caractérisent par différentes intensités et types de forces.
4. Chaque force peut être augmentée ou affaiblie. Renforcée ou déforcée, comme dit Senghor.

15. Repris dans *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

16. Paris, Présence africaine, 1947.

5. Les forces peuvent influencer et agir les unes sur les autres en vertu de leurs natures internes.¹⁷
6. L'univers est une hiérarchie de forces selon leur puissance, depuis Dieu jusqu'au minéral en passant par les Ancêtres fondateurs, les grands Morts, les vivants, les animaux et les plantes.
7. L'action causale directe va dans le sens du plus-être, de la plus grande force vers le moins-être, la force plus faible.¹⁸
8. Ce qui fait l'individualité d'une force donnée, c'est son *rythme*.
9. On s'ouvre à l'objet, l'objet d'art en particulier, par une *attitude rythmique* qui fait entrer en phase avec lui, avec son rythme : c'est ce que veut dire être en contact avec sa *spiritualité*.
10. La combinaison harmonieuse de rythmes dans l'œuvre d'art tient à une force-rythme qui ordonne le tout en une indivisible unité organique.¹⁹

On le voit : la Négritude est une rencontre entre cette ontologie des forces vitales et la cosmologie bergsonienne de l'émergence et de la poussée du vivre. Et le lieu privilégié où cette ontologie se donne à voir est la création artistique. Nulle part, l'intuition ne se donne à saisir plus clairement que dans la mise au monde de l'œuvre d'art. Lorsque Senghor, à la suite de Bergson (et l'on pourrait ajouter : de Nietzsche aussi), parle de dépasser le face-à-face entre sujet et objet pour « connaître vitalement »²⁰ le monde, lorsque pour dire ce mode d'approche du réel ils parlent de « sympathie », ils désignent ultimement l'abolition, en art, de la séparation qu'impose l'espace : la création est toujours création de l'unité lorsqu'elle fait se compénétrer dans une forme des éléments qui sont alors dans une symbiose où s'exprime le rythme vital, le mouvement même de la vie.

Senghor raconte que c'est lorsqu'il est retourné au Sénégal pour la première fois après de nombreuses années en France pour ses études, qu'il a compris ce que devait être sa poésie. En réécoutant les chants gymniques de poétesses serer de chez lui, celles qu'il appelle ses trois Grâces ou parfois aussi ses Muses, et en y entendant l'évidence de la pulsation vitale elle-même, il comprit que les

17. Toutes les forces sont radicalement interdépendantes de manière interne (les actions n'ont donc rien de « magique » lorsque l'on s'est donné cet univers des forces) : elles s'exercent entre forces de même rang ou du supérieur à l'inférieur.

18. L'action peut être indirecte et utiliser des êtres de rang inférieur pour agir sur un égal.

19. Je reprends ici, de mon ouvrage *Léopold Sédar Senghor, l'art africain comme philosophie* (Paris : Riveneuve Editions, 2007, p. 68 et 69), la manière dont je rends compte du résumé que donne le philosophe belge Léo Apostel (*African Philosophy, Myth or Reality*, Gent, Story-Scientia, 1981) des différentes thèses de *La Philosophie bantoue*.

20. In "L'esthétique négro-africaine", *Liberté I*, p. 209.

vers qu'il avait jusque là laborieusement tracés devaient être jetés au feu car la vie et son rythme ne les avaient jamais habités. Cette leçon d'africanité n'était cependant pas autre que celle de Bergson ou de Rimbaud.

Rimbaud est donc africain, ainsi que Claudel et Bergson. Je n'exagère pas, c'est Senghor qui le dit lorsqu'il déclare : « La Révolution de 1889 a consisté à revenir à la voie des Africains. »²¹ Voilà donc qu'après s'être construit une généalogie intellectuelle et littéraire avec, pour l'essentiel, les quatre figures que j'ai rappelées, Senghor déclare non pas qu'elles s'ajoutent à une inspiration proprement africaine, mais qu'elles sont consubstantielles, pour ainsi dire, à son africanité.

On lira ce que cela veut dire, le plus clairement, s'agissant d'Arthur Rimbaud. Rimbaud, de tous les quatre, est celui qui a proclamé une certaine « négritude », ce que Senghor n'a de cesse de citer en plusieurs endroits de son œuvre. Il évoque, en particulier et très souvent, ces lignes d'*Une saison en enfer* : « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres [...] J'entre au vrai royaume des enfants de Cham . . . » Senghor fait-il seulement semblant de croire que cette négritude dont se réclame l'auteur des *Illuminations* ressemble à celle qu'il revendique lui-même ? Quel sens faut-il donner aux cris de Rimbaud disant sa révolte comme « nègre », « bête », « païen », « manant », « idolâtre », « race inférieure », etc. ? Justement le sens d'être révolte, philosophie à coups de marteau. C'est à l'intérieur d'un monde européen positiviste et installé que Rimbaud invente la ligne de fuite hors de là qu'il baptise tout naturellement de tous les noms de l'altérité. De la même manière que Bergson dans le domaine de la philosophie ou que Picasso dans le domaine de l'art : c'est de l'intérieur qu'ils ont ouvert ce qui apparaissait désormais comme un carcan, pour libérer un nouveau devenir.

Conclusion : le détricotage de Pénélope.

J'ai dit « ligne de fuite » et « devenir », évoquant ainsi à dessein Gilles Deleuze et sa philosophie des identités fluides, à l'opposé de l'essentialisme. Car la négritude senghorienne, on le sait, est souvent donnée pour l'exemple même de l'essentialisme nationaliste, sans doute nécessaire, concède-t-on, lorsqu'il s'agissait de faire pièce à la négation coloniale, mais aujourd'hui dépassé dans le monde postcolonial où nous vivons.

S'il est vrai que l'on trouve à foison chez Senghor des formulations essentialistes, il faut aussi s'aviser, dans une relecture patiente de ses écrits, que cet essentialisme entre souvent en tension avec une conception plus fluide des

21. « La culture face à la crise », communication présentée à un colloque à Paris en 1983; reprise dans *Liberté V*, p. 195.

identités, l'africaine en particulier. On l'a vu ainsi, en Pénélope de la négritude, détricoter l'africanité en une *voie* en art qui aura été ouverte, au cœur de l'Europe, par Rimbaud puis Claudel et d'autres encore : il s'agit donc non plus d'une essence, mais d'un chemin qui peut se découvrir partout. Au fond, on peut lire Senghor sans cette négritude massive et essentialiste à laquelle on identifie sa pensée et sa poésie en se souvenant que pour lui, le métissage est premier. C'est la leçon que porte la généalogie qu'il se donne avec la Révolution de 1889.

Columbia University