

L'esthétique des courbes

chez Léopold Sédar Senghor

El Hadji Tafsir Baba Ndao DIOUF

Département de philosophie

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

tafsirbaba@hotmail.fr

L'objectif de notre étude sur l'esthétique des courbes chez Léopold Sédar Senghor est de montrer selon lui que la conception rationaliste, mécanique et même géométrique dans l'art occidental, hérité du modèle grec, ne sera pas reprise dans les arts négro-africains. En effet, pour Senghor, la conception rationaliste, les explications mécanisto-matérialistes ne peuvent pas tout expliquer. C'est ce qui motive la différence de perception devant une œuvre d'art entre le Blanc et le Négro-africain. Là où le Blanc contemple pour le simple plaisir des yeux, le Négro-africain, lui, voit le double, c'est-à-dire le réel et l'irréel à la fois. Il va au-delà de l'apparence de la forme pour saisir la force symbolique de l'objet.

Mots-clés : *courbe, esthétique, réel, irréel, connaissance.*

The Aesthetics of the Curves at Léopold Sédar Senghor

The objective of our study on the aesthetics of curves in Léopold Sédar Senghor is to show from this that the rationalist, mechanical and even geometric conception in Western art inherited from the Greek model will not be repeated in Negro-African arts. Indeed, for Senghor, the rationalist conception, the mechanisto-materialist explanations cannot explain everything. This is what explains the difference of perception in front of a work of art between the White and the Negro-African. Where the White man contemplates for the simple pleasure of his eyes, the Negro-African sees double, that is to say the real and the unreal at the same time. It goes beyond the appearance of form to capture the symbolic force of the object.

Keywords: *Curve, Aesthetic, Real, Unreal, Knowledge.*

Introduction

Étymologiquement, le mot « *esthétique* » vient du grec « *aisthesis* » qui signifie « *sensation* ». Le terme est introduit par l'Allemand Alexandre Baumgarten en 1758. En effet, c'est une discipline de la philosophie qui a pour finalité l'étude du *beau*, ses différentes perceptions, son essence, etc. De l'Antiquité à nos jours, l'esthétique est devenue un concept philosophique sur lequel beaucoup de penseurs se sont interrogés. Parmi tous ces penseurs, il y a Senghor dont nous étudierons non pas l'esthétique d'une manière générale, mais précisément *l'esthétique des courbes*.

L'esthétique des courbes est une réaction contre le modèle occidental hérité de l'Antiquité grecque. Ce qu'il faut comprendre de l'esthétique des courbes, c'est le sens du concept « *courbe* ». Même si le concept n'est pas beaucoup utilisé par Senghor, il faut le considérer comme l'autre, de ce qui est « *droit* ». Le « *droit* » est le symbole de la raison géométrique, analytique, des formes qui imitent la nature. Alors que le « *courbe* » sera le symbole de la raison intuitive, celle qui va chercher non pas la réalité des choses, mais leur sous-réalité – comme le dit Senghor.

1. La méthode phénoménologique dans les arts africains

Dans l'esthétique des courbes, il s'agit pour Senghor de mettre en évidence la spécificité des arts négro-africains. On peut dire même que c'est une théorie de la connaissance de Senghor dans les arts négro-africains, théorie fortement influencée par la phénoménologie de Husserl, qui est une réaction contre le positivisme.

Senghor pense que cette connaissance phénoménologique est plus applicable dans les arts négro-africains que la méthode positiviste qui n'est, elle, qu'une méthode des sciences expérimentales visant, dans ses études, à décomposer d'abord l'objet, à l'analyser ensuite, à le comprendre enfin. Pour Senghor, cette méthode du positivisme, caractéristique de la raison géométrique, n'est pas conforme aux arts négro-africains. Il insiste ; c'est la méthode phénoménologique qui est la plus adaptée, la plus adéquate afin de comprendre l'œuvre d'art du Négro-africain.

Précisons d'emblée que la méthode prônée par Senghor est le fruit d'un héritage. La pensée de Senghor s'apparente en effet à celle de Bergson notamment dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. Senghor en fait une révolution parce qu'il considère que Bergson ouvre une ère nouvelle dans la conception des choses et particulièrement dans la création artistique.

Car bien avant cet ouvrage de Bergson, il y avait une conception mécaniste et industrielle de la réalité. Et l'art occidental évoluait selon cette conception mécanisto-industrielle. Durant cette époque, l'art était statique, car il se limitait à imiter fidèlement la nature avec toute la proportion nécessaire. C'était l'art classique et réaliste de l'Antiquité restant en vigueur jusqu'au XIX^e siècle. Ce qui fait dire à Abdou Sylla que

« la peinture réaliste et la sculpture sur marbre et sur pierre de toutes les régions de l'occident et depuis l'art gréco-romain, fournissent des modèles et des exemples d'œuvres d'art dans lesquels la beauté correspond à l'harmonie, à l'équilibre, à la proportion et à la symétrie des différentes parties d'un ensemble ou d'une œuvre »¹.

Et pour Senghor, c'est la publication en 1889 de l'*Essai* de Bergson qui a marqué la rupture d'avec cette méthode. Car, avec l'*Essai*, ce ne sera plus un art statique mais un art dynamique.

La courbe dans l'art négro-africain, pour Senghor, désigne le caractère intemporel des œuvres d'art du Négro-africain. En effet, la courbe arrête la marche du temps et fait bouger les choses. Bergson le souligne bien lorsqu'il dit que *« le temps de la mécanique n'est pas celui des choses parce qu'il n'est pas celui de la conscience »*². Autrement dit, c'est le temps phénoménologique qui est le temps de la conscience. Mais le temps de la conscience chez Bergson est représenté par le concept *« durée »*. Parce que, contrairement au temps de la mécanique qui est statique, la *« durée »* continue d'être, persiste et bouge.

C'est pourquoi, la référence à l'œuvre d'art est fréquente chez Bergson. Et nous comprenons, de ce fait, pourquoi Senghor s'est inspiré de lui. Car si Bergson prend l'exemple de l'œuvre d'art, ce n'est pas parce qu'il aime la musique, la peinture, la poésie, etc., mais parce que sa philosophie y trouve le modèle privilégié d'un acte créateur, c'est-à-dire un acte libre. Pour Bergson, *« l'acte libre est une invention que nous pouvons penser*

1 Abdou SYLLA, « le parallélisme asymétrique », *Éthiopiennes*, n° 46-47, p. 11.

2 Henry BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Œuvres complètes, Paris, PUF, p. XXII.

par référence à la création artistique quand il nous faut rejeter les schèmes de la pensée quotidienne et de la causalité scientifique »³. Ce qui sonne comme un écho chez Senghor lorsqu'il pense que l'absence de proportion dans les créations artistiques négro-africaines témoigne d'un génie créateur.

De ce fait, la question sur l'esthétique des courbes chez Senghor nous permet de montrer comment l'art africain diffère totalement de l'art occidental aussi bien du point de vue de la forme que du contenu. En effet, du point de vue de la forme, l'art africain ne respecte pas les mêmes schèmes techniques que l'art occidental. Ce premier aspect conduit au second qui est le fait, selon Senghor, que l'art africain est engagé, contrairement à l'art occidental. Autrement dit, là où l'art occidental vise le beau, selon Cheikh A. Diop, « *l'art africain a donc toujours été au service d'une cause sociale comme il doit le rester. Ainsi l'artiste africain a toujours atteint le beau, l'esthétique à travers l'utile* »⁴. Pour lui, il s'agit de montrer, comme le dit Senghor, que « *l'art pour l'art n'a jamais existé en Afrique* » et que toutes les créations artistiques négro-africaines visent des objectifs sociaux et religieux. C'est pourquoi, « *à partir de cette considération, on comprend mieux maintenant la raison d'être du canon nègre, l'absence d'anatomie et de proportion au sens occidental du mot, en général* »⁵.

Ce qui justifie cette absence de proportion, c'est le fait que dans la sculpture nègre, par exemple, le but de la statue était de montrer le double : « *Peu important que les jambes soient trop courtes, le buste trop long, le visage impersonnel, puisque ce n'est là qu'un symbole* »⁶. Parce que l'objectif de l'image est d'évoquer ce qui se situe derrière l'apparence. Par exemple, une statue peut exprimer à la fois l'autorité du roi et sa croyance religieuse.

Cette différence s'explique par le fait que le Négro-africain est émotif. Et « *la nature même de l'émotion, de la sensibilité du Nègre, explique l'attitude de celui-ci devant l'objet* »⁷. En effet, dans l'esthétique des courbes, il s'agit ici, de montrer que si le Négro-africain préfère cette méthode phénoménologique qui va vers l'essence des objets d'art, vers leur sous-réalité, c'est parce qu'il est un être émotif nous dit Senghor. « *Mais parce que le Nègre est émotif, l'objet est perçu à la fois dans ses caractères morphologiques et dans son essence* »⁸.

Ce caractère émotif ne veut pas dire que c'est un être dépourvu de raison « *puisque une émotion est précisément une conscience* »⁹. Car il faut aussi souligner la rupture d'avec le positivisme. Autrement dit, il s'agit de remettre en cause le fait que les positivistes ne prenaient pour vraies connaissances qu'une théorie explicable scientifiquement avec pour méthode, seulement la méthode géométrique, analytique, qui divise d'abord l'objet, l'analyse pour le comprendre ensuite. C'est une méthode qui considère les œuvres artistiques comme des faits. Ce qui est le contraire avec l'esthétique des courbes qui

3 *Ibid.* p. XXVIII.

4 Cheikh Anta DIOP, *Nations nègres et culture*, Paris, Présence africaine, 1979, p. 519-520.

5 *Ibidem.*

6 *Ibidem.*

7 Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté I : Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 23-24.

8 *Ibidem.*

9 Jean-Paul SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1995, p. 23.

préfère la méthode phénoménologique car prenant ces mêmes créations artistiques non pas comme des faits mais comme des phénomènes.

2. L'expression du double : le réel et l'irréel

L'art africain est le contraire de ce que proposent le réalisme et le naturalisme classiques de l'Occident. D'une part parce que ces deux courants de l'Occident avaient pour vocation d'exprimer uniquement soit la réalité sociale dans la création esthétique, soit reproduire la nature dans les œuvres artistiques. D'autre part, l'art négro-africain n'emprunte pas les mêmes canons esthétiques et c'est un art qui a pour but de rester fidèle au principe même de l'art, qui est d'exprimer à la fois dans une même œuvre une même réalité ! le visible et l'invisible.

Ceci parce qu'on sait que l'art pour l'art n'a jamais existé en Afrique, depuis l'Égypte jusqu'à l'Afrique occidentale. L'art, au contraire, a toujours été un service de culte religieux et royal. D'un bout à l'autre de l'Afrique noire en passant par l'Égypte, les statues avaient primitivement pour but d'être le support du « double », immortel de l'ancêtre après la mort terrestre de celui-ci¹⁰.

Il s'agit, en effet, avec « l'expression du double » d'inviter d'abord le surréel dans le réel. Toute statue et tout masque avaient pour principe de départ l'illustration ou la représentation de l'immatériel à travers le réel. Il n'était pas question de se limiter, à modifier ou à reproduire la nature. Mais, c'est plutôt, l'occasion de montrer qu'il y a cette présence d'une âme dans chaque élément de la nature et ceci témoigne de la volonté des artistes nègres à vouloir montrer que l'univers, l'environnement ou, la nature n'est pas seulement faite de matière mais que la spiritualité y est présente comme son double. Il y'a donc, dans la réalité, une présence de la surréalité. Précisément, l'art négro-africain a bien donc la capacité de montrer et d'exprimer l'irréel dans toutes ses créations artistiques. C'est ce qui fait que

« L'Afrique, toute l'Afrique noire y compris l'Égypte sera traditionnellement le domaine par excellence d'un vitalisme qui, minimisant la modeste puissance de l'homme cherchera toujours à gagner par des moyens religieux appropriés, l'intervention de force extra humain »¹¹.

C'est cette volonté d'exprimer le surréel dans le réel qui fait que l'esthétique négro-africaine à travers ses différentes œuvres étaient vue jusqu'à la fin du XIX^e siècle comme du fétichisme ou bien de l'animisme. Et cette critique témoignait de l'ignorance qu'avaient les occidentaux de l'art nègre. Ils ignoraient que le principe de l'art était la manifestation d'un univers invisible.

Un univers suprahumain qu'il se devait de faire connaître aux humains. Pour Senghor, « l'art proprement dit consiste dans l'expression du surréel »¹². Ensuite, il s'agit avec l'esthétique des courbes de redonner à l'art sa propre place qui est au-delà de l'ornement et de la fascination, de montrer la cohabitation saine de la matière et de l'esprit. Ce qui fait que le Nègre est immédiatement ému dès qu'il est en face d'une création artistique. Cette émotion est ressentie même lorsqu'il est en présence d'une situation naturelle tellement il croit à ce souffle vital présent dans chaque chose et qui fait que dans chaque

10 Cheikh A. DIOP, *Op. Cit.* p. 519.

11 *Ibid.*, p. 520.

12 SENGHOR, *Liberté I*, p. 79.

réalité il y a de l'irréel. Par exemple « *la brousse qui brule et qui reverdit, c'est la mort et la vie* »¹³. Ce double aspect qu'il réussit à percevoir à partir d'une seule situation montre à quel point le Négro-africain est un être émotionnel. « *Puisqu'une émotion est précisément une conscience* », comme nous le dit Sartre.

Le Négro-africain a donc une manière particulière de saisir les choses car, avec son aspect émotif (type de conscience) il est frappé par l'univers invisible des choses. Ce contact fait qu'il perd son « moi-propre » parce qu'il est dans une situation de communion d'ivresse, diront les poètes, avec son objet. Et ceci justifie le fait qu'il ne peut pas se passer d'exprimer l'irréel ou bien le surréel dans ses œuvres. Car « *le surréel l'atteint donc. Mais avec une telle violence ESSENTIELLEMENT qu'il quitte son moi pour adhérer à l'objet, pour le connaître en s'identifiant à lui* »¹⁴.

En d'autres termes, c'est cette « *con-naissance* » qui pousse l'artiste à libérer des formes indescriptibles. Ces formes sont parfois des courbes « *des sphéroïdes* », des « *ovoïdes* », des « *cylindriques* ». Cela veut dire que « le DOUBLE, qui, bien que perceptible à la probité de l'esprit ; c'est l'essence de l'être »¹⁵.

Et force nous est de reconnaître que si l'esthétique des courbes est l'expression du double, et par là, la représentation du réel et de l'irréel, c'est parce que dans l'étude du monde physique il n'est pas question pour la pensée négro-africaine de procéder par l'observation et l'expérimentation. Puisque c'est des procédés familiers à l'Occident et qui sont insuffisants pour saisir la réalité profonde des choses selon le Nègre. Toute la nature apparaît comme un organisme vivant et que toute tentative de la connaître doit au préalable savoir lire et déchiffrer cette forme de vie. C'est la raison pour laquelle « la courbe » est une forme dans les créations artistiques, telles que les sculptures par exemple, qui ont le pouvoir de nous faire voyager du dehors d'un objet vers son dedans.

C'est pour dire, en somme, que c'est après avoir compris la réalité et la surréalité d'un objet qu'on peut prétendre avoir une « *con-naissance* » de son essence. Car, le principe même de l'esthétique des courbes est de nous faire comprendre l'expérience des essences. Laquelle n'est possible qu'après avoir le double de chaque objet, c'est-à-dire ce qui est réel et ce qui irréel dans chaque chose.

Avoir une connaissance des essences c'est avoir une connaissance supérieure ou profonde de la réalité. Laquelle, avec l'esthétique des courbes, est possible grâce à la méthode intuitive. C'est elle qui nous permet d'accéder à la « *durée pure* » comme le souligne Bergson, c'est à dire à la vie intérieure. C'est pourquoi, cela ne doit pas surprendre lorsque nous prétendons que l'esthétique des courbes est d'inspiration, non seulement, bergsonienne et autres, mais surtout, elle se rattache à la phénoménologie d'Husserl.

En effet, Senghor essaie de démontrer dans l'esthétique des courbes que cette phénoménologie de Husserl est plus adéquate à la pensée négro-africaine. Ceci puisque dans l'esthétique des courbes, il s'agit de voir que la perception des Nègres est particulière en ce sens qu'ils sont toujours guidés par la volonté de découvrir les essences des choses. Et c'est ce qui fait qu'à chaque fois qu'il produise une œuvre artistique, il y'a la présence du réel et du surréel dans cette œuvre. Cette présence fait que quiconque veut saisir et

13 *Ibid.*, p. 71.

14 *Ibidem.*

15 *Ibidem.*

comprendre cette production doit au préalable savoir que ce qui est en jeu ici, c'est l'expression des essences.

Et depuis Husserl, la connaissance vraie n'est nullement subjective, mais elle est essence. Si chez Husserl cette connaissance des essences peut être intitulée « réduction eidétique », dans l'esthétique des courbes, nous pouvons l'appeler « science eidétique ». Nous entendons par ce concept « eidétique » dans l'esthétique des courbes le même sens que l'étymologie grecque « *eidos* » qui signifie idée en essence.

En d'autres termes, nous sommes en présence d'un type particulier de langage véhiculé par les œuvres artistiques négro-africaines. Seulement, c'est un langage qui n'est pas conceptuel, mais qui peut être déchiffré par les sentiments. Ceux-ci sont l'ensemble des sensations, des émotions, que représentent les Nègres lorsqu'ils sont face à face avec une œuvre négro-africaine.

Conclusion

En définitive, nous pouvons dire que *l'esthétique des courbes* est une théorie de la connaissance exposée par Senghor. Avec la théorie des courbes, il montre la différence entre l'art occidental et l'art négro-africain. En ce qui concerne l'art négro-africain, Senghor pense que cela véhicule un langage qui n'est pas toujours facile à déchiffrer. Ce langage des essences est compris par les Nègro-africains puisque ceux-ci sont doués d'émotion. Et par une attitude phénoménologique, ils sont capables de voyager à l'intérieur de chaque chose pour en saisir ce que cette dernière a d'unique et d'intime. Toutes les créations artistiques négro-africaines possèdent cette force de suggestion. Toute œuvre d'art nègre véhicule « *un au-delà* » de son apparence.

Éléments de bibliographie

Articles

DIOUF, Mame Sow (1996), « L'émotion est nègre, comme la raison est hellène », in SENGHOR, Dakar.

GUEYE, Sékou P. (1996), « Senghor ou la pensée métisse », in *Colloque sur Senghor*, oct. 1996. Issiaka-Prospère Laleye, Colloque sur Senghor.

NDAW, Alassane (1975), *L'art nègre et civilisation de l'universel* (colloque), Dakar, NEA.

SYLLA, Abdou (1987), « Le parallélisme asymétrique dans l'art africain », *Ethiopiennes*, Nouvelle série.

Ouvrages généraux

SENGHOR, Léopold Sédar (1964), *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Le Seuil.

– (1971), *Liberté II : Nation et voie africaine du socialisme*, Paris, Le Seuil.

– (1977), *Liberté III : Négritude et Civilisation de l'universel*, Paris, Le Seuil.

– (1983), *Liberté IV : Socialisme et Planification*, Paris, Le Seuil.

– (1993), *Liberté V : Le Dialogue des cultures*, Paris, Le Seuil, 1993.

– ([1948] 2005), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF.

Ouvrages sur Senghor

BENOIST, Joseph Roger de (2001), *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Beauchesne.

BIONDI, Jean-Pierre (1993), *Senghor ou la tentation de l'universel*, Paris, Denoël.

BOKIBA, André-Patient (2003), *Le siècle de Senghor*, Paris, L'harmattan.

CAMARA, Aliou (2002), *La philosophie politique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'harmattan.

- DIAGNE, Souleymane Bachir (2007), *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve.
- DJIAN, Jean-Michel (2005), *Léopold Sédar Senghor : genèse d'un imaginaire francophone*, Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Armand et Nimrod (2006), *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers.
- KESTELOOT, Lilyan (1986), *Comprendre les poèmes de L. S. Senghor*, Paris, St. Paul.
- LEUSSE, Hubert de (1967), *Léopold Sédar Senghor, l'Africain*, Paris, Hatier.
- MEZU, Sébastien Okechukwu (1973), *The poetry of Léopold S. Senghor*, Londres, Heinemann.
- NESPOULOUS-NEUVILLE, Josiane (1988), *Léopold Sédar Senghor, de la tradition l'universalisme*, Paris, Le Seuil.

Pour citer cet article

El Hadji Tafsir Baba Ndao DIOUF, « L'esthétique des courbes chez Léopold Sédar Senghor », *Paradigmes* 2020/8, p. 119-125.