

RICE UNIVERSITY

**Du poétique au politique:
Transfiguration esthétique et dépassement
chez Baudelaire, Prévert et Césaire**

by

Aurélie Van de Wiele

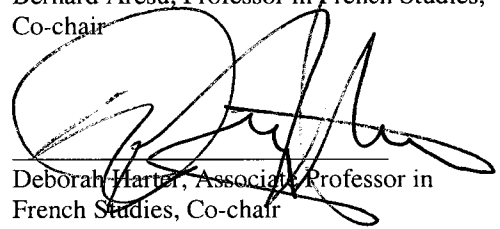
A THESIS SUBMITTED
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

Doctor of Philosophy

APPROVED, THESIS COMMITTEE:



Bernard Aresu, Professor in French Studies,
Co-chair



Deborah Harter, Associate Professor in
French Studies, Co-chair



Daniel Cohen, Assistant professor in History

HOUSTON, TEXAS
MAY 2010

UMI Number: 3425203

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI 3425203

Copyright 2010 by ProQuest LLC.

All rights reserved. This edition of the work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

ABSTRACT

Du poétique au politique:
Transfiguration esthétique et dépassement
chez Baudelaire, Prévert et Césaire

by

Aurélie Van de Wiele

This study focuses on how the works of Charles Baudelaire, Jacques Prévert and Aimé Césaire respond to misery and existential anguish in the context of the shift to modernity, and particularly through the changes that modernity brings to philosophical discourses on the human and social condition. I argue that all three writers, although in different ways, explore the qualities of a particular perception of the world as a response to human alienation and social agony. This perception, based on “aesthetic transfiguration,” goes beyond the appearance and usefulness of things to capture the aesthetic and metaphorical value of the world around us. I suggest that this vision, to varying degrees and with varying success, makes possible a certain relief from a social world of discontent for those able to achieve it; it also represents the first step toward a more political and collective reaction toward social and human dissatisfaction. My dissertation brings together the works of three very different poets, unveils the evolution of the role of literature in the past two centuries and serves, finally, to illuminate the concept of modernity.

ACKNOWLEDGMENT

My graduate studies and my dissertation research would not have been as fulfilling and enriching without the support of Rice University, and in particular the School of Graduate Studies, the Department of French and the staff of the Center for the Study of Languages. I am extremely honored to have been part of such an incredible program and school.

My deepest gratitude goes to my Dream Team, Prof. Bernard Aresu and Prof. Deborah Harter. Your knowledge, guidance and unconditional support have been essential to the success of my studies, the completion of my thesis as well as my growth as a scholar and a teacher. I will never be able to thank you enough for the time and energy you have devoted to me and my work. You are extraordinary mentors and I can only hope to be as devoted, passionate and genuine as you are in my future career as a professor.

Prof. Freeman, thank you for your support, your advice and the wonderful collaborative experience. My great appreciation also goes to my dissertation reader, Prof. Cohen and to all the supportive professors of French at Penn State, in particular Prof. Vuillemin and Prof. Yaari. Leticia, thank you for your endless help and warm smile. You have saved me from trouble more than once.

A special thought to my colleagues from Hamilton College, where it all began: Prof. Bonnie Krueger who gave me a chance, Prof. Joseph Mwantuali, my guardian angel and Prof. Mathieu Dalle.

I am also sincerely grateful for having met so many wonderful friends along the way: fellow graduate students, roommates, study buddies, etc. My dear friends, your friendship have helped me through the most difficult times and made me enjoy this journey to the fullest. I will never forget your support, encouragement, precious advice and faith in me. Stéphanie, Kathleen, Susan, Karoline, Wakaba, Jenny, Heidi, Adriana, Liz, Samantha, Milda and Ambre, I love you.

Finally, I would like to thank my family who has always been supportive and never questioned my professional choices no matter what. I have deeply appreciated your candid behavior toward my work (Foucault? You mean Jean-Pierre??). You have saved me from insanity in times of stress and discouragement by reminding me what is the most important thing in life.

TABLE OF CONTENTS

Du poétique au politique : Transfiguration esthétique et dépassement chez Baudelaire, Prévert et Césaire

Introduction	1
Chapitre I : Le divin, l'esthétique et le social : contexte philosophique et sociopolitique moderne	17
1. Discours métaphysique : la fin du divin explicateur	21
2. Une réponse pré-moderne : l'ivresse et la mort	48
3. Discours esthétique et social : un art du présent, une critique de l'actualité	64
4. Une réponse moderne : la transfiguration esthétique	83
Chapitre II : De la perception transfigurante du quotidien	92
1. Une poétique du dévalué	94
2. Une ouverture à l'irrationnel	123
Chapitre III : Vers une satisfaction et une sérénité existentielles	139
1. Joies esthétiques et harmonie cosmique	141
2. Des normes épistémologiques bénéfiques	158
Chapitre IV : Sur les limites de la transfiguration esthétique	186
1. La question de l'accessibilité au poétique	187
2. Le critère d'efficacité politique	205
Conclusion	227
Bibliographie	237

Introduction

« il y a peut-être une transcendance vivante, dont la beauté fait la promesse, qui peut faire aimer et préférer à tout autre ce monde mortel et limité ».¹

Pour diverses raisons et dans divers registres, Charles Baudelaire, Jacques Prévert et Aimé Césaire font indéniablement partie du patrimoine littéraire de la langue française. Baudelaire se présente plutôt comme un esthète en lettres et en arts et attire un public à la fois d'artistes et d'intellectuels « avant-gardistes ». L'érudition du poète ne fait aucun doute tant par sa connaissance d'écrivains importants — tels que Victor Hugo, Edgar Poe et Théophile Gautier — que par l'abondance de ses essais critiques sur l'art et la littérature. Parfois marginalisé à son époque, il est sans conteste aujourd'hui un auteur canonique ; des critiques et littérateurs de son siècle comme de notre temps considèrent irremplaçable son apport aux lettres françaises et à la critique artistique. Arthur Rimbaud admire les qualités perceptives du poète jusqu'à le consacrer précurseur du mouvement symboliste en étant « le premier des voyants, roi des poètes, un vrai Dieu ».² Marcel Proust le tient tout simplement « pour le plus grand poète du XIXe siècle ».³ Dans son texte « A propos de Baudelaire », qui relève les caractéristiques esthétiques du poète, Proust le compare, et très souvent le préfère, à Victor Hugo.⁴

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté* (Paris : Gallimard, 1951) 319.

² Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », 1871, *Œuvres complètes*, ed. Antoine Adam (Paris : Gallimard, 1971) 253.

³ Marcel Proust, « A propos de Baudelaire », 1921, *Contre Sainte-Beuve*, ed. Pierre Clarac (Paris : Gallimard, 1971) 618.

⁴ 621 ; 622.

Prévert, lui, est surtout un poète populaire, un écrivain du grand public. Il affirme lui-même qu'il « écri[t] en mauvais français pour les mauvais français »⁵ et déclare avec désinvolture qu'il « [s]e fou[t] complètement de ce qui se passe en littérature ».⁶ Cependant, son entrée dans la Bibliothèque de La Pléiade en 1992 lui confère désormais aussi une reconnaissance et une attention académiques grandissantes. Dénigré parfois de nos jours, il est en son temps admiré de beaucoup, des poètes comme des intellectuels. La notice de Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster atteste par exemple du caractère d'« événement littéraire » que prend la publication du recueil *Paroles* aux yeux de la presse.⁷ D'autre part, Georges Bataille rend hommage à la conception anti-lyrique de la poésie prévertienne, insistant sur le fait que l'auteur « ne soit nullement étranger aux soucis d'expression poétique les plus cultivés. Il les connaît bien, [et] il s'en moque, [...] ».⁸ Bataille salue aussi les qualités discursives et stylistiques de l'écrivain, caractéristiques qui se retrouvent dans ses textes « parlés » ; le penseur remarque en effet qu'« il n'est personne, à [s]a connaissance, qui donne un tour de profondeur si folle à une conversation plaisante, faite de noires saillies et d'un jeu verbal enragé ».⁹

Césaire enfin, bien qu'intellectuel cultivé, offre sa poésie à tous, aux érudits comme à la foule. Il affirme en effet que l'appréhension de son œuvre n'est pas une

⁵ Andrée Bergens, *Prévert* (Paris : Editions Universitaires, 1969) 71.

⁶ Bergens 17.

⁷ Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, notices, documents et notes, *Œuvres complètes*, par Jacques Prévert, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1992) 997.

⁸ Georges Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert (ou les liens de la poésie à l'événement) », *Critique* 3-4 (1946) : 200.

⁹ « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » 200.

question de connaissances académiques mais « une affaire de sensibilité », ¹⁰ remarque qu'« un tas de gens, parfaitement armés pour comprendre cette poésie, ne la comprennent pas ; et que beaucoup de gens qui n'ont aucune culture particulière la comprennent fort bien ». ¹¹ L'apport de Césaire à la littérature antillaise et de langue française est de plus sans pareil. André Breton reconnaît les talents de plume de ce « grand poète noir » qu'il décrit comme « un noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un blanc pour la manier ». ¹² Breton remarque aussi le côté innovateur de la poésie césairienne, poésie qui est pour lui « le premier souffle nouveau, revivifiant » ¹³, injecté dans un art qui menace à l'époque de retomber dans l'ancien et la tradition sclérosée. Le penseur surréaliste affirme finalement que le *Cahier d'un retour au pays natal* n'est « rien de moins que le plus grand événement lyrique de ce temps ». ¹⁴ Jean-Paul Sartre, quant à lui, admire la démarche de création de Césaire qui se base, selon le philosophe, sur le détournement complet des préceptes surréalistes jusqu'à les dresser contre leurs créateurs européens. En effet, si le surréalisme cherche à l'époque à remettre en cause le langage, Sartre explique que le poète martiniquais utilise cette démarche dans un but personnel ; il déclare : « le surréalisme, mouvement poétique européen, est dérobé aux Européens par un Noir qui le détourne contre eux et lui assigne une fonction

¹⁰ Jacqueline Leiner, *Aimé Césaire, le terreau primordial*, vol. 1 (Tübingen : Narr, 1993) 136.

¹¹ Leiner, vol. 1 136.

¹² André Breton, « Un Grand poète noir », *Fontaine* 35 (1944) : 545.

¹³ « Un Grand poète noir » 545.

¹⁴ « Un Grand poète noir » 546-547.

rigoureusement définie ».¹⁵ Le français ici est utilisé dans le but de dévoiler les qualités d'un peuple et d'une culture négro-africains, trop souvent dénigrés de l'Occident.

Mis à part peut-être un contact avec des mouvements littéraires parents — à savoir le symbolisme et le surréalisme —, les trois poètes semblent de prime abord bien difficiles à associer : les différences d'expériences géographiques, philosophiques et sociopolitiques qui les marquent apparaissent en effet irréconciliables et se retrouvent sans nul doute dans leurs discours et leurs textes. Or, j'affirme que les projets poétiques de Baudelaire, Prévert et Césaire se croisent tout de même, en premier lieu dans le sens où ils reflètent une préoccupation commune, à savoir le malaise humain et social. Dans des poèmes comme « Au lecteur » et « L'Irrémédiable », Baudelaire engage une réflexion sur le statut et le pouvoir de l'homme dans l'existence, concluant que la vie est inexorablement misérable. D'autres textes comme « Le Crépuscule du matin » et « L'Ame du vin » relèvent plus précisément la situation problématique et sans recours des démunis de la société. Baudelaire s'en désole à plusieurs reprises dans ses pensées intimes comme *Mon cœur mis à nu*, mais c'est dans sa notice d'un recueil de chansons de Pierre Dupont que le poète exprime peut-être le plus vivement sa sympathie et sa désolation à l'égard des conditions de vie ouvrières.

L'insatisfaction existentielle et la situation intolérable de certains groupes sociaux constituent aussi des thèmes centraux dans la poésie prévertienne ; le recueil *Paroles* regorge de textes traitant de cette question. Dans « Pater noster » par exemple, la voix poétique passe en revue les malheurs et les tristesses qui frappent le monde. La vie inexorable du prolétaire est mise en avant dans « Le temps perdu » et « L'Effort

¹⁵ Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, ed. Léopold Sédar Senghor (Paris : Presses Universitaires de France, 1948) xxviii.

humain », deux poèmes qui déplorent l'exploitation ouvrière et décrivent l'étendue de la désolation du travailleur. Dans un entretien avec André Pozner, Prévert dénonce explicitement le monde actuel et l'insatisfaction qui y règne en définissant la société contemporaine comme « une civilisation de déchets, et d'abord de déchets humains ».¹⁶

Enfin, Césaire relève de même le caractère inhumain de la société actuelle et l'aliénation de certains groupes sociaux et ethniques qui y vivent. Dans son long poème en prose *Cahier d'un retour au pays natal*, l'écrivain martiniquais s'attache à dénoncer le mode de pensée occidental contemporain qui conduit à l'avilissement systématique de l'autre. Césaire décrit plus particulièrement l'exploitation coloniale, basée sur un appât du gain de type capitaliste, et rend compte du dénigrement et de l'asservissement des travailleurs locaux qui en résultent. Dans son *Discours sur le colonialisme*, le poète s'exprime clairement sur le manque d'humanité du monde actuel. A l'opposé, il favorise les civilisations para-européennes et pré-capitalistes, déclarant : « C'étaient des sociétés communautaires, jamais de tous pour quelques-uns. C'étaient des sociétés pas seulement anti-capitalistes, comme on l'a dit, mais aussi *anti-capitalistes* ».¹⁷

A partir et au-delà de ces constatations, j'affirmerai dans les pages qui suivent que les projets poétiques de Baudelaire, Prévert et Césaire offrent tous trois des stratégies similaires pour transcender le sentiment d'angoisse existentielle et l'état de misère sociale que je viens de décrire. Divisés par le temps et l'espace, écrivant dans des styles qui ne pourraient différer les uns des autres plus radicalement, ces trois auteurs évaluent en effet la possibilité d'une satisfaction et d'un bonheur existentiels pour l'humanité, et en

¹⁶ Jacques Prévert et André Pozner, *Hebdromadaires, Œuvres complètes*, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1992) 883.

¹⁷ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme, Œuvres complètes*, vol. 3, ed. Jean Paul Césaire (1950 ; Fort-de-France : Désormeaux, 1976) 369.

particulier pour les plus défavorisés, par l'usage d'une perception basée sur la transfiguration esthétique du monde et de l'existence même. Cette esthétisation porte en particulier sur les éléments de la vie les plus quotidiens, banals, inintéressants ou dénigrés.

Il est important de faire remarquer que d'autres poètes que ceux que j'étudie ainsi que d'autres genres que la poésie pourraient indéniablement contribuer à l'étude de la question qui m'intéresse ici. La vision esthétisante se retrouve en effet, à divers degrés, dans toute œuvre poétique et apparaît même de manière constante dans d'autres textes poétiques que ceux de Baudelaire, Prévert et Césaire. Ainsi Victor Hugo, pour n'en citer qu'un, est le poète du peuple par exemple et fait un usage intensif de cette perception dans son œuvre, comme l'illustre son poème « Le Mendiant ». La transfiguration esthétique se rencontre aussi dans le roman réaliste, avec par exemple l'accent sur la beauté du quotidien et la sublimation de la vie citadine. Cependant, ce qui m'intéresse ici, et qui rend la transfiguration esthétique unique dans le cas de Baudelaire, Prévert et Césaire, est son omniprésence ainsi que son traitement exemplaire dans l'œuvre poétique des trois auteurs : cette démarche perceptive y fait l'état de réflexions récurrentes et approfondies, donnant naissance à une véritable métaphysique de vie, alors que ses effets positifs sur les questions humaines et sociales qui hante l'humanité y sont systématiquement explorés.

Dans mon travail, je contextualiserai d'abord l'émergence de cette vision dans le cadre de l'avènement de la modernité au XIXe siècle, puis j'en définirai en détail les principes de fonctionnement. De plus, j'en soulignerai les enjeux, à la fois comme moyen de redonner à l'humanité un sentiment de sérénité et d'ordre et comme subversion

et remise en cause des normes épistémologiques et sociales néfastes à l'homme. Je discuterai finalement des limites du pouvoir et des degrés d'efficacité d'une telle perception. A terme, mon étude soulignera une évolution du discours sur cette transfiguration au cours des deux siècles derniers, cette vision passant d'un cadre perceptif et individuel à la sphère politique et collective. Mon travail permettra aussi de tirer des conclusions inédites sur les enjeux des textes en question et sur la conception propre des trois auteurs concernant la poésie, ainsi que sur l'état du discours épistémologique, philosophique et esthétique en territoire français au XIXe et au XXe siècles.

Pour mener à bien mon analyse, j'explorerai deux ouvrages de chaque auteur. Le choix des textes se justifie d'abord par leur apport à la problématique étudiée, c'est-à-dire la misère humaine et sociale et la perception esthétique qui y répond. De plus, les deux œuvres du même poète se trouvent complémentaires en termes de style et de contenu, s'approfondissant, s'élargissant, ou parfois même se contredisant l'une l'autre. Ainsi pour Baudelaire, je me concentrerai sur *Les Fleurs du mal* (1861), et en particulier sur les sections « La Mort », « Tableaux parisiens » et « Le Vin ». J'analyserai aussi des poèmes du recueil *Petits poèmes en prose* (1869) tels que « Le Mauvais vitrier », « Le Vieux saltimbanque », « La Chambre double » et « Le Joujou du pauvre ». Les textes de Prévert que j'étudierai sont tirés des recueils *Paroles* (1946) et de *Spectacle* (1951). Il s'agira par exemple de « Pater Noster », du « Temps Perdu », de « Page d'écriture », ou bien encore d'« Intermède » et du « Miroir brisé ». Le poème en prose *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) sera au centre de mon étude sur Césaire, en dialogue avec des textes provenant des recueils *Soleil cou coupé* (1948) et *Corps perdu* (1949), regroupés

par la suite sous le titre *Cadastre*, comme « La Chevelure », « Couteaux midi » et « Corps perdu ». Au-delà des écrits poétiques produits par les trois auteurs, j'aurai recours tout au long de ma réflexion à certains de leurs textes non littéraires, ainsi qu'à des recherches biographiques ou critiques à leur sujet. Je consulterai par exemple les comptes-rendus de salons, la correspondance et les journaux intimes de Baudelaire, les biographies et les entretiens dédiés à Prévert, et enfin les discours politiques et les essais de Césaire.

Dans la première partie de mon travail, j'exposerai le cadre philosophique et sociopolitique qui sous-tend l'apparition d'une transfiguration esthétique comme réponse au mal-être humain et social. Ceci me permettra plus précisément de déterminer en quoi le passage final à la modernité rend possible et justifie le mode de réflexion et la démarche de perception mise en scène dans les textes des trois auteurs. Au cours de cette analyse, je relèverai entre autres le caractère pré-moderne de Baudelaire. Alors que je définirai en premier lieu la modernité dans le cadre du XIX^e siècle suivant la perspective nietzschéenne d'abandon du divin explicateur, je démontrerai en effet en quoi Baudelaire peine encore à accepter l'absence d'un quelconque pouvoir supérieur dirigeant l'humanité. Dans ce cadre, le poète ne considère aucune possibilité pour l'homme d'améliorer son sort et d'atteindre une sérénité existentielle de lui-même. Considérant l'humanité comme une masse passive, conception toute anti-moderne, le poète incite tout un chacun à fuir sa condition et le « Gouffre » qui le guette en cherchant une échappatoire, par exemple dans l'ivresse comme le propose le poème « L'Âme du vin »

ou dans la mort comme l'illustre « La Mort des pauvres ». Cependant, j'argue que la sensibilité aiguë du poète lui permet en même temps de poser les jalons d'une réflexion moderne, définie par Michel Foucault dans son essai « Qu'est-ce que les Lumières ? » comme l'observation critique du présent et de l'actualité. Dans le domaine artistique par exemple, Baudelaire proclame la souveraineté prochaine d'une inspiration poétique basée sur l'urbain et le quotidien, thèmes éminemment modernes. A partir de cet élan esthétique, le poète ébauche une analyse sociologique et philosophique de l'environnement de la ville et de ses habitants, démarche entrant une fois de plus dans le cadre de l'attitude moderne. Grandissantes tout au long du XIXe et omniprésentes au XXe siècle, ces tendances se retrouvent de façon marquée dans le discours et la poésie de Prévert et de Césaire, auteurs pleinement modernes. De cette démarche se constitue la possibilité, voire la nécessité, de l'usage d'une perception que je nomme transfiguration esthétique. Sans guide divin à invoquer ou à blâmer, l'homme peut et doit désormais trouver une manière de vivre seul et de construire sa propre destinée. Baudelaire introduit déjà la possibilité d'une telle perspective dans sa conception du poète, instance qui a le pouvoir, de par ses dons perceptifs hors du commun, de dépasser individuellement l'absurdité d'une vie sans dieu et d'atteindre une plénitude inédite — c'est ce qu'annonce le poème « Bénédiction ». Prévert et Césaire, quant à eux, considèrent cette faculté comme une habileté quasi-universelle et indissociable de la vie même. Dans « Le Temps perdu » par exemple, Prévert prouve que le bonheur sur terre est toujours possible et accessible à tous, les contraintes des réalités humaines et sociales pouvant être dépassées par une perception esthétique du monde. De même, Césaire envisage l'accès possible à la félicité et à la plénitude, et ce même pour les plus

défavorisés. Dans le *Cahier*, cette dynamique passe par un retour à la conception cosmique négro-africaine, tout en instaurant une idée d'égalité ethnique et de fraternité universelle.

J'étudierai en détail dans une seconde partie le mode de fonctionnement de cette perception transfigurante. A l'aide des constats établis au chapitre précédent concernant le contexte d'émergence de cette démarche, je définirai cette perception comme une vision procédant de la découverte d'un intérêt, d'une valeur et d'une signification inédites d'objets liés au présent, à l'actualité et à la vie de tous les jours, et ce par un processus d'esthétisation et de transfiguration de leurs caractéristiques communes et connues. Cette démarche se fait principalement par des rapprochements inattendus entre les éléments observés. Le poème baudelairien « Correspondances » est le modèle précurseur de cette vision : d'une part, il en établit les règles, d'autre part, il en illustre le résultat. Ce dépassement du commun engendre l'adoption de principes perceptifs et poétiques inédits et inattendus, comme une poétique du vulgaire ou une esthétique de l'horreur. Il peut s'agir de souligner la beauté d'une « Charogne » pour Baudelaire, d'une rue parisienne populaire chez Prévert dans « La Rue de Buci maintenant... » ou de la végétation tropical dans le *Cahier* de Césaire. J'insisterai aussi dans ce chapitre sur l'importance d'états liés à l'irrationnel comme l'imagination, la nostalgie, le rêve et la rêverie, montrant en quoi l'usage de ces états facilitent grandement l'accès à une perception transfigurante du monde.

Le troisième chapitre portera sur les effets de la transfiguration esthétique. Tout d'abord, je montrerai en quoi cette vision répond au malaise métaphysique et social en permettant de retrouver une satisfaction et une sérénité de vivre. J'arguerai que cette

perception, basée sur l'esthétisation et la mise en correspondance d'éléments qui nous entourent, conduit à une revalorisation de l'existence commune ainsi qu'à un sentiment d'unité cosmique, toutes choses semblant, d'une façon ou d'une autre, reliées. Au-delà de cet effet, j'affirmerai que la perception transfigurante possède le pouvoir de remettre en question les normes littéraires, sociales et même épistémologiques en place. La vision esthétique construit en effet un système de pensée qui s'oppose aux jugements esthétiques, sociaux et philosophiques établis, normes qui paraissent néfastes à l'humanité et surtout aux plus démunis d'après les trois poètes. Basé sur une connaissance sensorielle et imaginaire plutôt que rationnelle et utilitaire, le discours transfigurant définit alors les concepts de vrai, de beau, de bon et de précieux à partir d'éléments traditionnellement jugés inaptes à incarner ces valeurs. Ainsi, le beau se trouve dans l'horreur ou le vulgaire, le dépouillé et le rustre deviennent des biens supérieurs et précieux, tandis que l'union harmonieuse de notions opposées comme le diurne et le nocturne est désormais possible. Selon cette perspective, la société ne dénigrerait plus les plus pauvres, faibles ou incultes, mais rechercherait l'harmonie humaine et la fraternité universelle.

Dans la quatrième et dernière partie de mon travail, je tâcherai de relever les limites de l'action positive de cette perception particulière. Plus particulièrement, je nuancerai les pouvoirs de cette vision en réduisant son accès à une certaine population et en limitant son effet dans le cadre d'une amélioration concrète du système social et des discours humains. D'une part, je montrerai que Baudelaire conçoit la transfiguration esthétique comme un don réservé à certaines âmes hypersensibles, le poète en tête. D'après cet auteur, la figure du poète fait en effet l'objet, et ce dès sa naissance, d'une

« Bénédiction » qui lui permet de percevoir le monde autrement et de dépasser ainsi sa condition de vie morne. Chez Prévert et Césaire, c'est uniquement le pauvre, le marginal et le démuné, vivant à l'égard des normes de pensée dominantes, qui restent ouverts à leur imagination et à leurs sens et peuvent, comme le travailleur du « Temps perdu » ou le Martiniquais dans le *Cahier*, accéder à cette vision transfigurante. D'autre part, je m'interrogerai sur le degré d'efficacité de cette perception vis-à-vis de l'amélioration des rapports humains et des problèmes sociaux. Si, comme je l'ai montré précédemment, cette transfiguration opère une subversion discursive, j'ajouterai ici que cette critique ne peut, à terme, engendrer de renversements humains et sociaux. En étudiant les écrits des trois poètes sous cet angle, je conclurai que la perception transfigurante n'est qu'une consolation personnelle à l'insatisfaction existentielle ou sociale chez Baudelaire, un modèle de vie collectif satisfaisant dans un monde qui ne l'est pas et ne le sera jamais pour Prévert, et enfin, un encouragement vers un engagement politique pour Césaire.

La contribution et les difficultés de la présente étude résident bien sûr dans l'association de trois poètes dont l'œuvre semble, de prime abord, difficile à relier. Je montre en effet ici en quoi le discours des auteurs sur les préoccupations centrales de mon travail se rejoignent : tous trois dénoncent, à leur manière, un mode de société tourné vers la raison et l'individualisme et explorent la capacité d'une perception poétique à lutter contre ce système inhumain et insatisfaisant. Il s'agit aussi ici de mettre en parallèle et de relever les similarités de fonctionnement entre trois types d'accès à la

transfiguration esthétique : l'une engendrée par le don naturel, l'autre permise par le dénuement social, et la dernière reliée à une philosophie de pensée négro-africaine.

Outre le fait de mettre en dialogue des artistes bien différents, mon analyse se targue de dépasser les discours communs sur les trois poètes enfin d'en dévoiler des perspectives inédites. Certes, ma recherche se base sur certaines caractéristiques bien connues des auteurs et de leurs œuvres. Cependant, ces attributs familiers sont mis au service de la question qui me préoccupe, ce qui me permet de renouveler la connaissance et l'interprétation des textes étudiés. Pour Baudelaire par exemple, la question d'une élévation perceptive, en particulier à travers la notion de correspondance, est largement étudiée. Le poète décrit lui-même à plusieurs reprises ce processus par analogie sur lequel repose sa conception poétique du monde, conception qui apparaît en son essence dans le texte « Correspondances ». Cependant, peu d'analyses étudient de manière approfondie les effets et les raisons de cette perception poétique, ainsi que les alternatives offertes aux individus autres que les artistes. Ainsi, mon étude s'interroge bien sur le pouvoir harmonisant, apaisant et subversif de la vision transfigurante chez Baudelaire. Elle dévoile aussi la présence dans le discours baudelairien de deux modes d'élévation de l'esprit : l'une, idyllique et Idéale, est réservée à l'âme artiste ; l'autre, pis-aller offert aux communs des mortels, se présente comme un paradis artificiel créé par l'usage de substances extérieures telles que l'alcool et la drogue. Enfin la question sociale, centrale dans mon analyse, est très peu souvent discutée, si ce n'est de manière superficielle, dans les essais critiques sur Baudelaire. Seulement dans l'œuvre de Walter Benjamin intitulée *Charles Baudelaire : a Lyric Poet in the Era of High Capitalism* trouve-t-on une

réflexion sérieuse sur le rapport de l'écrivain à l'urbain dans le cadre de la montée du capitalisme.

Si de nombreuses analyses de l'œuvre de Prévert se concentrent sur les importants thèmes abordés de mon étude, comme une inspiration tirée du quotidien et un intérêt particulier pour les démunis, ces perspectives se présentent en général séparément dans les recherches. Peu de critiques relient en effet le traitement de la condition des défavorisés aux perceptions esthétisantes de la réalité que dépeint le poète et dont celui-ci incite les pauvres à faire l'expérience. Dans mon travail sur Prévert, la difficulté principale réside dans le peu de sources critiques à disposition. La majorité des ouvrages consacrés au poète, qu'ils soient organisés chronologiquement ou thématiquement, sont de nature biographique, tels que le *Prévert* d'Andrée Bergens, *Jacques Prévert* de Yves Courrière ou bien encore *Jacques Prévert. Des mots et merveilles* de René Gilson. Au-delà, les recherches sur l'œuvre poétique de l'écrivain se concentrent principalement sur son usage particulier du langage ou sur les champs thématiques qu'il affectionne. Il s'agit par exemple de l'anthologie éditée par Marc Lapprand et intitulée *Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert* ou bien des études regroupées par Carole Aurouet, Daniel Compère, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster dans *Jacques Prévert. « Frontières effacées »*. Refusant de se considérer comme un intellectuel et un critique littéraire, Prévert n'a jamais produit de texte théorique sur sa vision de la littérature ni sur sa conception des méthodes, des buts et de la valeur à assigner à l'œuvre poétique. Seuls les quelques entretiens qu'il a accordés, notamment sous forme d'une collaboration avec André Pozner publiée sous le titre *Hebdromadaires*, ainsi que sa correspondance, en particulier avec ses amis écrivains, peuvent nous éclairer à ce sujet. A ma connaissance,

il n'existe malheureusement aucun projet de reconstitution du discours théorique et critique de Prévert sur la littérature, ni d'anthologie regroupant les correspondances ou les entretiens journalistiques du poète. Mon étude constitue donc un premier pas dans cette direction : dévoiler le discours de Prévert concernant divers aspects touchant à la littérature, et en particulier au pouvoir de subversion sociale et à l'accessibilité de la création poétique, ainsi qu'au rôle — ou tout du moins à l'influence possible — de l'écrivain sur les classes populaires et la société en général.

Dans le cas de Césaire, beaucoup de recherches traitent de ses revendications sociales, et surtout de son désir de lutte contre la misère psychologique et physique du peuple noir. Il s'agit par exemple de l'étude de Victor Hountondji intitulée *Le Cahier d'Aimé Césaire : événement littéraire et facteur de révolution* ; le critique y montre en quoi ce poème en prose est une révolte contre l'oppression occidentale et un texte-guide vers la redécouverte de l'identité ancestrale des Martiniquais. Césaire lui-même s'exprime clairement à ce sujet dans son *Discours sur le colonialisme* et dans sa « Lettre à Maurice Thorez », entre autres. L'autre élément important de mon travail, la vision transfigurante du monde, s'observe facilement chez Césaire dans son apologie des perceptions poétiques de la réalité, comme celle dominant l'appréhension du monde cosmique selon la culture négro-africain ; l'auteur développe cette idée notamment dans son essai « Poésie et connaissance » et son « Discours sur l'art africain ». Il est cependant peu commun d'adopter, comme je le fais dans ma recherche, une démarche qui consiste à allier les deux préoccupations, à savoir revendication sociale et perception poétique, et à constituer la seconde comme un tremplin à la première.

Au-delà des réflexions sur les auteurs étudiés et leurs œuvres, la présente étude soulève finalement des questions plus larges concernant le concept de modernité même et d'esthétique moderne. Par l'usage d'éléments caractérisant l'évolution du discours philosophique, social et épistémologique au passage final à la modernité qui s'installe au XIXe siècle, je montre d'abord en quoi l'appel à une perception par transfiguration esthétique est possible et nécessaire dans ce contexte. D'autre part, j'apporte des éléments de compréhension du concept même de « moderne ». Il s'agit en particulier de relever le lien entre perte du divin explicateur, développement du capitalisme, réflexions sociales et sentiments humanistes dans la France du XIXe siècle. Au terme de ma recherche, je montre aussi en quoi le rôle de l'esthétique, et en particulier du texte poétique, se transforme avec l'avènement d'une épistémologie moderne : d'une nature mystique et personnelle, le Beau prend une tournure plus universelle et sociale, se posant comme porte-parole et élan d'espoir pour une humanité désormais en quête perpétuelle de bonheur et de sérénité existentielles.

Chapitre I

Le divin, l'esthétique et le social : contexte philosophique et sociopolitique moderne

Se pourrait-il que l'imagination soit le succédané moderne de la foi ? Alors que le 'croyant' adhère de tout son être à la promesse de l'au-delà, le 'voyant' crée cet au-delà, par la magie de son incantation, et transfigure temporairement la mort.¹⁸

L'époque dans laquelle vivent Baudelaire, Prévert et Césaire est marquée par l'avènement de l'ère moderne, passage qui s'esquisse déjà au XVIe siècle pour s'imposer progressivement au cours du XIXe siècle et dominer finalement au XXe siècle. J'affirme que les changements épistémologiques, historiques et sociaux liés à l'instauration finale de la modernité engendrent des divergences de discours et de perception entre les trois poètes, en particulier entre Baudelaire d'un côté, qui vit encore dans une ère de transition, et Prévert et Césaire de l'autre, évoluant pleinement à l'époque moderne. Plus précisément, ces différences se retrouvent dans l'attitude qu'adoptent ces artistes envers la condition humaine et sociale, et influencent par là même le type de réponse qu'envisagent les trois poètes concernant l'angoisse existentielle et l'insatisfaction de vivre qui frappent l'homme commun. J'argue cependant que Baudelaire, s'il se présente de prime abord comme pré-moderne, développe en parallèle une attitude et une pensée modernes dans le sens où il expérimente, tout comme les deux autres auteurs mais à un degré moindre, une réponse moderne au malaise humain et social à travers la vision extraordinaire du poète : une perception par transfiguration esthétique.

¹⁸ Hélène Cassou-Yager, *La Polyvalence du thème de la mort dans Les Fleurs du mal de Baudelaire* (Paris : Librairie Nizet, 1979) 104.

Dans le cadre de mon travail, je définis le moderne principalement par deux phénomènes qui s'intensifient clairement au cours du XIXe pour dominer dans les discours du XXe siècle. Il s'agit d'une part de l'avènement d'une nouvelle façon de concevoir l'explication du monde, centrée désormais sur la responsabilité de l'homme dans l'existence. J'insiste particulièrement sur la tendance moderne à remettre en cause le pouvoir justificateur du divin concernant la vie et les événements qui s'y produisent — ce que Friedrich Nietzsche nomme « La Mort de Dieu ». Avec la modernité, c'est désormais l'humanité qui possède une place centrale dans l'appréhension du monde et le déroulement de l'existence, ce qui, en contrepartie, accroît le sentiment humain d'angoisse et d'absurde existentiels. D'autre part, la modernité s'accompagne d'un bouleversement esthétique et discursif concernant le présent et l'actualité. Ainsi, ceux-ci deviennent objets d'attention artistique et critique majeurs. Plus particulièrement et en concordance avec la conception moderne de l'homme comme sujet actif dans l'existence, le mode de vie de l'être contemporain ainsi que la misère sociale deviennent des centres d'intérêt pour l'art et la critique sociologique au XIXe siècle. Alors que continue au XXe siècle la tendance esthétique portée sur le présent, la critique de l'actualité s'y intensifie et conclut que le mal-être social et humain ambiant est la conséquence d'un mode de pensée occidental, bourgeois et capitaliste, apparu au XIXe siècle et désormais dominant la société.

A partir de ce cadre discursif et au sujet de la question qui me préoccupe, j'affirme que Baudelaire se pose en pré-moderne : s'il perçoit vivement l'angoisse existentielle qui découle de l'étiollement du divin explicateur, il peine encore à attribuer à l'homme sa place active dans l'univers. Il considère toujours l'être humain comme passif

devant sa condition qui se constitue encore comme une fatalité dictée par des forces extérieures. Dans ce contexte, la réponse commune qu'avance Baudelaire au problème du sentiment absurde et de l'insatisfaction existentielle se présente sous la forme d'une fuite vers des états autres qui sauvent et apaisent, en particulier l'ivresse éthylique et l'état post-mortem.

Cependant, j'argue aussi que Baudelaire conçoit la figure du poète comme une exception à cette dynamique : l'artiste serait capable d'atteindre une certaine plénitude et joie dans l'existence même. Comme je le montrerai amplement, le retour de la paix et de l'harmonie existentielle se produit en effet chez le poète grâce à l'usage d'une perception particulière du monde, vision qui se base sur une esthétisation et une transfiguration imaginaire des éléments qui l'entoure. Cette démarche, que je nomme transfiguration esthétique, s'oppose à la solution de fuite offerte aux communs des mortels. Et c'est en cela que Baudelaire se fait moderne, posant les jalons d'une attitude inédite envers l'homme : celui-ci, bien que limité à la caste des poètes dans le cas de Baudelaire, acquière ici déjà un rôle actif dans le dépassement de son mal-être, dépassement qui se fait à l'intérieur même de l'existence. Je statue que, de leur côté, Prévert et Césaire s'ancrent pleinement dans la modernité en attribuant à tout être humain une responsabilité et un pouvoir de réaction face à l'appréhension du monde et la maîtrise de la vie. Les deux auteurs ignorent l'idée désormais complètement obsolète de forces divines ou supérieures dirigeant le monde pour ancrer la quête humaine de sérénité dans une action de l'homme lui-même, action accomplie au sein de l'existence terrestre. Tout comme Baudelaire dans le cas du poète, Prévert et Césaire font appel à une perception

par esthétisation et embrassent donc, eux aussi, cette dynamique de transfiguration esthétique.

Dans le présent chapitre, je définirai les pans de l'attitude moderne qui importent à mon analyse et situerai la position des trois poètes face à l'établissement définitif de cette nouvelle épistémè. Relevant les différences de pensée entre le poète du XIXe et les deux auteurs du XXe siècle, je distinguerai les deux formes de réponse au mal-être existentiel que je viens de citer, l'une pré-moderne et mise en scène dans les textes de Baudelaire, l'autre moderne et rencontrée dans l'œuvre des trois auteurs. Ainsi faisant, je montrerai en quoi le passage de l'une à l'autre, à savoir d'un dépassement par la fuite à une transcendance dans l'ici-bas, se justifie par la domination progressive du discours moderne. J'argue ici que c'est précisément cette transition vers la modernité, et les conséquences qui en découlent, qui à la fois permettent et nécessitent la transfiguration esthétique en tant que réponse au malaise humain et social. D'une part, la perception transfigurante attribue un pouvoir humain dans la destinée et répond à une angoisse existentielle accrue ; d'autre part, elle s'oppose à la logique rationnelle et utilitariste dominant désormais la société. Je conclurai cette partie en insistant sur le fait que cette démarche perceptive, si elle s'opère sur la chute du divin explicateur, n'est en rien exsangue de sacralité mais se constitue plutôt comme une manière de retrouver un sentiment sacré, perdu avec la « Mort de Dieu ».

1. Discours métaphysique : la fin du divin explicateur

Dans *Les Mots et les choses*, Michel Foucault pose le passage définitif de la pensée occidentale à son ère moderne après la période révolutionnaire ; il statue que le « début du XIXe siècle marque le seuil de notre modernité. L'ordre sur fond duquel nous pensons n'a pas le même mode d'être que celui des classiques ». ¹⁹ Le philosophe remarque que cette épistémè nouvelle se fonde entre autres sur la manière de considérer l'homme face au savoir. Plus particulièrement, l'homme se conçoit dorénavant comme conscience qui connaît. A partir du XIXe siècle donc, l'être humain se présente clairement et définitivement comme origine du discours sur la connaissance : c'est désormais lui qui rend possible tout savoir. En d'autres termes, « l'homme dev[ient] ce à partir de quoi toute connaissance p[eut] être constituée en son évidence immédiate et non problématisée ; il dev[ient], *a fortiori*, ce qui autorise la mise en question de toute connaissance de l'homme ». ²⁰

Il est évident que cet établissement définitif du caractère autonome et pensant de l'être humain prend ses racines dans les discours des siècles précédents et s'inspirent entre autres des réflexions de Michel de Montaigne, Blaise Pascal et René Descartes sur les notions de sujet et de conscience. De plus, Foucault insiste sur l'importance du siècle des Lumières dans l'instauration d'un usage public de la raison, qu'il définit ainsi : « quand on raisonne pour faire usage de sa raison, quand on raisonne en tant qu'être raisonnable (et non pas en tant que pièce d'une machine [c'est-à-dire en tant que jouant un rôle dans la société, domaine de la raison privée]), quand on raisonne comme membre

¹⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris : Gallimard, 1966) 13.

²⁰ Foucault, *Les Mots et les choses* 356.

de l'humanité raisonnable ». ²¹ En d'autres termes, le XVIIIe siècle généralise la nécessité d'une pensée individuelle et apolitique, c'est-à-dire hors de toute considération envers la fonction et la place sociale de l'individu qui s'engage dans la réflexion. Cette démarche de raisonnement est importante ici puisqu'elle permet la pensée critique qui fleurit au XIXe siècle. En somme, l'avènement de l'usage public et libre de la raison humaine durant le siècle des Lumières propage l'idée d'une pensée humaine individuelle, base de l'attitude moderne de critique et de remise en question systématiques des connaissances naissant hors d'une réflexion humaine raisonnée.

La reconnaissance définitive d'une pensée rationnelle et individuelle dans le procès du savoir au XIXe siècle va de pair avec une distance et une remise en cause des explications et des jugements extérieurs au soi, comme ceux que véhicule le discours religieux : l'œil investigateur questionne désormais les préceptes religieux en tant que normes figées et absolues. Luc Ferry explique en effet que, pendant cette période, « c'est justement parce que la religion prétend s'imposer à moi sous la forme d'une autorité extérieure, texte 'révélé' ou dignitaire clérical, c'est-à-dire sur un mode qui semble s'opposer à l'épreuve de ma conscience intime, qu'elle doit être soumise à la critique ». ²² Dans ce contexte s'observe la disparition progressive d'une croyance envers un pouvoir divin explicateur, événement que Friedrich Nietzsche nomme « la Mort de Dieu ». Une fois de plus, ce processus se trouve en germe dans les siècles précédents. La remise en question de l'importance d'un divin tout puissant s'intensifie par exemple à l'époque de

²¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », trad. de « What is Enlightenment ? », 1984, *Foucault, Dits et Ecrits*, eds. Daniel Defert et Francis Ewald, vol. 4 (Paris : Gallimard, 1994) 566. Pour distinguer cet essai d'un article de Foucault intitulé de même « Qu'est-ce que les Lumières ? », je me référerai au présent texte par son titre anglais, bien que j'en utilise la version française.

²² Luc Ferry, *L'Homme-Dieu ou le sens de la vie* (Paris : Editions Grasset et Fasquelle, 1996) 46.

la Révolution Française avec le renversement du régime monarchique. Camus l'explique ainsi : « Dieu jusqu'ici se mêlait à l'histoire par les rois. Mais on tue son représentant historique, il n'y a plus de roi. Il n'y a donc plus qu'une apparence de Dieu relégué dans le ciel des principes ».²³

En somme, alors que la figure du divin perd de sa crédibilité en tant que source de connaissance, la figure de l'homme acquiert une importance et un contrôle grandissants dans la compréhension du monde et dans le déroulement de sa propre existence. Albert Camus résume cette démarche de savoir et de maîtrise humaine en annonçant qu'« à partir du moment où l'homme ne croit plus en Dieu, ni dans la vie immortelle, il devient 'responsable de tout ce qui vit [...]' ».²⁴ C'est finalement au XXe siècle, époque pleinement moderne, que les discours sur la connaissance se présentent clairement comme séculaires²⁵, posant l'homme au centre de tous les débats et de tous les savoirs. L'humanité reconnaît bien être seule, prisonnière d'un monde *hic et nunc* et sans recours à des forces extérieures à invoquer ou à blâmer. Preuve de cette réalisation, les débats philosophiques sur la responsabilité humaine et l'absurde du destin humain, comme exposés dans *Le Mythe de Sisyphe* de Camus (1942) ou dans *L'Être ou le néant* de Sartre (1943), abondent pendant la première partie du XXe siècle.

Cependant, et ce qui tend à confirmer que l'avènement final de la modernité ne se fait qu'au XXe siècle, il faut souligner que si la présence du religieux disparaît historiquement du politique en 1848 avec la fin définitive du régime monarchique en

²³ Camus 153.

²⁴ 94.

²⁵ Remarquons que cette pensée séculière représente la tendance dominante des discours de l'époque. Cela ne signifie pas qu'il n'existe alors aucun artiste ou penseur de conviction religieuse ; Paul Claudel en est l'exemple. La disparition du religieux que je relève ici ne signifie pas nécessairement celle du sacré, même chez les écrivains dits séculiers. J'y reviendrai.

France, l'effacement complet du divin explicateur dans les esprits ne se fait qu'au siècle suivant. Camus remarque bien que

[c]e principe triomphe en 1919 qui voit la disparition de tous les absolutismes d'ancien régime en Europe. Partout, la souveraineté de la nation substitue, en droit et en raison, au souverain roi. Alors seulement peuvent apparaître les conséquences des principes de 89. Nous autres vivant sommes les premiers à pouvoir en juger clairement.²⁶

Ainsi, malgré une conscience grandissante de la perte de l'explication divine, l'époque pré-moderne que constitue le XIXe siècle peine encore à sortir complètement d'un discours lié au sacré religieux. Ainsi Nietzsche, bien que constatant l'abandon progressif des explications religieuses dans la pensée occidentale, remarque que les normes chrétiennes restent bien présentes dans les discours de son époque. Camus explique la pensée du philosophe :

[Il] tien[t] Dieu pour mort dans l'esprit de ses contemporains. Il s'attaqu[e] alors [...] à l'illusion de Dieu qui s'attarde, sous les apparences de la morale, dans l'esprit de son siècle. Mais, jusqu'à [lui], la pensée libertine, par exemple, s'est bornée à nier l'histoire du Christ [...] et à maintenir, dans ses négations mêmes, la tradition du dieu terrible.²⁷

En d'autres termes, le XIXe siècle se présente comme une époque trouble dans laquelle le discours religieux, bien que régulièrement et profondément contesté par des actes de subversion à ses principes, domine encore, ne serait-ce que par la persistance de l'ordre qu'il véhicule. Le rejet des préceptes chrétiens au XIXe siècle passe en effet

²⁶ 165.

²⁷ 52.

principalement par une attitude contre-religieuse, c'est-à-dire par le dénigrement de ce que le religieux valorise et l'adhésion à ce qu'il condamne, tout en reconnaissant les valeurs chrétiennes comme le bien et le mal. Camus explique ce processus ainsi : « puisque Dieu revendique ce qu'il y a de bien en l'homme, il faut tourner ce bien en dérision et choisir le mal. La haine de la mort et de l'injustice conduira donc, sinon à l'exercice, du moins à l'apologie du mal et du meurtre ».²⁸

De plus, le questionnement d'un savoir basé sur les repères religieux engendre une explosion des questions métaphysiques. En effet ces interrogations, dont les réponses étaient auparavant claires et indiscutables grâce à la notion de devoir et de salut chrétiens, sont désormais à la charge seule de l'humanité. Ferry remarque en effet que « les questions existentielles dont les réponses allaient plus ou moins de soi dans un univers traditionnel, surgissent avec une acuité inédite dans des sociétés démocratiques où elles sont prises dans le tourbillon infini de l'autonomie ».²⁹ En d'autres termes, l'homme se voit privé une fois pour toutes d'explications « traditionnelles », c'est-à-dire chrétiennes, pour justifier de l'existence, donner une signification aux événements de sa vie et expliquer la mort. Dans un XIXe siècle qui voit naître cette remise en cause de tous repères explicatifs fiables, l'homme se retrouve aux prises avec une angoisse existentielle d'une intensité jusqu'alors inconnue :

N'attendant plus de secours du ciel, et n'ayant pas encore réussi à fabriquer de nouveau mythe qui lui permette de se réintégrer à l'univers, l'homme moderne se voit emprisonné dans une solitude irrémédiable. Il a beau réussir à énumérer les phénomènes du monde qui l'entoure, il ne peut

²⁸ 68.

²⁹ 38.

l'appréhender. Il est tel que Camus le dépeint dans *Le Mythe de Sisyphe*, irrévocablement 'déchiré entre son appel vers l'unité, et la vision claire qu'il peut avoir des murs qui l'entourent'.³⁰

Cette instabilité engendre aussi à l'époque une peur accrue de la dépendance amoureuse, phénomène que Ferry décrit comme « le tragique de l'amour moderne ». ³¹ Alors que l'humanité se rend progressivement compte de l'absence de guide et de protecteur, l'engagement émotionnel envers l'autre devient source d'angoisse et d'instabilité psychologiques puisque l'amour, toujours inconstant et sans règle, n'est plus guidé ni soutenu par des puissances divines ou des structures communautaires. Ferry explique :

l'individu est désormais requis de fonder la part la plus importante de son existence sur des sentiments, sur des attachements affectifs parfois violents, lors même qu'il est plus que jamais privé du secours des traditions — de la croyance religieuse, mais aussi du soutien apporté par une communauté ayant l'expérience de solidarités concrètes.³²

A l'inverse, l'homme moderne du XXe siècle accepte finalement sa condition incertaine : résigné à la considérer comme intrinsèque à son existence et donc insurmontable, il s'applique à accepter cette situation pour se réconcilier avec le monde et y chercher les moyens d'y vivre le mieux possible. Ainsi constate sereinement Camus, « la question du XXe siècle [...] s'est peu à peu précisée : comment vivre sans grâce et sans justice ? »³³ Dans ce contexte, l'amour se constitue désormais comme une valeur

³⁰ Ferry 139-140.

³¹ 147.

³² 147.

³³ 278.

positive : le sentiment aide l'homme à vivre pleinement grâce au plaisir qu'il engendre, plaisir qui se dégage du réel au lieu d'invoquer un espace et une force extérieure.³⁴ L'amour se constitue donc, d'après Ferry, comme une source d'élévation et de contentement inédite. A ce sujet, le philosophe statue :

c'est bien là, à nouveau, d'une transcendance qu'il s'agit. Non plus celle du Dieu qui s'impose à nous de l'extérieur. Pas même celle des valeurs formelles, qui pourtant nous paraissent déjà, de façon énigmatique, dépasser l'immanence égoïste à soi, mais d'une transcendance qui se situe par-delà le bien et le mal. Parce qu'elle est de l'ordre du sens, et non plus du seul respect de la loi.³⁵

Evoluant dans un XIXe siècle marquée par la remise en cause d'un Dieu explicateur et guide de l'humanité, Baudelaire exprime ouvertement son doute envers la possibilité d'un pouvoir divin salvateur. Dans une pensée intime, il remarque par exemple que l'empreinte de la doctrine religieuse sur les esprits est telle que la vérité même de l'existence de Dieu ne rentre finalement pas en compte dans la décision de croire ou non ; il déclare : « Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister ».³⁶ Dans une lettre à sa mère, le poète réitère son doute, se désespérant de son manque de foi : « Je désire de tout mon cœur (avec quelle sincérité, personne ne peut le

³⁴ Ferry 43.

³⁵ 43.

³⁶ Charles Baudelaire, *Fusées*, 1887, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1975) 649.

savoir que moi !) croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma destinée. Mais comment faire pour le croire ».³⁷ Cette dernière exclamation montre au plus haut point comment la perte de la foi en une entité divine guidant l'humanité amène Baudelaire, et plus généralement toute l'époque pré-moderne, à ressentir l'angoisse du manque de justification existentielle et post-mortem. Il semble même que l'artiste perçoit mieux que tout autre de son temps cette nouvelle condition et position problématique de l'homme sur terre. Dans un essai intitulé *Baudelaire*, Jean-Paul Sartre insiste précisément sur la perception aiguë de l'écrivain, remarquant que « son regard a rencontré la condition humaine ».³⁸ De même, l'étude de Maurice Blanchot sur la personnalité du poète se conclut en décrivant l'artiste comme un « homme qui [a] eu un profond sentiment du caractère gratuit, injustifié, injustifiable, de son existence, du gouffre que représente l'existence libre [...] ».³⁹ Dans son journal intime *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire relève lui-même un certain décalage entre sa perception et celle de ses contemporains. Il s'insurge en particulier de l'indifférence de ces derniers face à des questions métaphysiques primordiales pour lui, comme la justification de la vie humaine :

[...] il y a des choses qui devraient exciter la curiosité des hommes au plus haut degré, et qui, à en juger par leur train de vie ordinaire, ne leur en inspirent aucune.

Où sont nos amis morts ?

Pourquoi sommes-nous ici ? [...]

³⁷ Charles Baudelaire, « A Madame Aupick », 6 mai 1861, *Correspondance*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1973) 151.

³⁸ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* (Paris : Gallimard, 1947) 47.

³⁹ Maurice Blanchot, *La Part du feu* (Paris : Gallimard, 1943) 136.

Qu'est-ce que la liberté ?⁴⁰

Ce sentiment de liberté infinie, qui n'existe pas pour le croyant s'en remettant à la volonté divine, est bien insupportable pour Baudelaire puisque « [...] cela veut dire qu'il ne peut trouver en lui ni hors de lui aucun recours contre sa liberté ».⁴¹ La conscience du caractère injustifié de la vie et de l'absence de repères existentiels est en effet source permanente de mal-être chez le poète. Dans son texte « Le Gouffre » par exemple, il exprime son tourment face au sentiment lancinant d'une condition humaine absurde : « Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres, / Et mon esprit, toujours du vertige hanté / Jalouse du néant l'insensibilité ».⁴² Le sonnet se conclut par un appel de détresse devant l'absurdité et le hasard qui règnent dans l'existence : « — Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Etres ! »⁴³ Pris au piège dans un monde désormais chaotique, dans le « pullulement de la matière » dit Cassou-Yager⁴⁴, le poète exprime ici son désespoir de ne pouvoir donner sens à l'existence ni ordre à sa vie. L'humanité maintenant seule est incapable de lutter contre l'absurde sur terre, et ce même par l'usage de ce qu'elle maîtrise le mieux : le pouvoir d'agir, de vouloir, de rêver et de communiquer. Ici, ces qualités sont en effet vaines puisqu'« Hélas ! tout est abîme, — action, désir, rêve, / Parole ! »⁴⁵ Baudelaire exprime aussi sa désolation face à la disparition irréversible de repères dans son poème « L'Irrémédiable ». La première strophe du texte pose

⁴⁰ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, 1864, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1975) 681.

⁴¹ Sartre, *Baudelaire* 46.

⁴² Charles Baudelaire, « Le Gouffre », *Les Fleurs du mal*, 1857, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1975) 142, v.11-13.

⁴³ v.14.

⁴⁴ 96.

⁴⁵ « Le Gouffre », v.2-3.

l'anéantissement des valeurs ordinatrices du monde, effondrement qui accompagne la perte de la croyance en un divin explicateur. L'homme, qui évoluait auparavant dans un espace paradisiaque dans lequel il possédait une raison de vivre, est alors déchu tel Adam et forcé de vivre dans un lieu infernal, c'est-à-dire incompréhensible et désordonné — dans les Nombres et les Etres du « Gouffre ». La voix poétique décrit clairement la chute de l'homme par celle de ses repères : « Une Idée, une Forme, un Etre / Parti de l'azur et tombé / Dans un Styx bourbeux et plombé / Où nul œil du Ciel ne pénètre ».⁴⁶

Si nul équilibre vital, harmonie cosmique ou explication post-mortem n'existe, la vie humaine se présente d'après Baudelaire comme immuablement misérable. Dans la préface de l'édition de 1868 des *Fleurs du mal*, Théophile Gautier reconnaît bien le fatalisme de son ami envers l'existence ; il déclare que « Baudelaire avait en parfaite horreur les philanthropes, les progressistes, les utilitaires, les humanitaires, les utopistes et tous ceux qui prétendent changer quelque chose à l'invariable nature et à l'agencement fatal des sociétés ».⁴⁷ Le poète insiste sur cette idée dans ses *Fleurs du mal* en débutant son recueil par une adresse « Au Lecteur », poème dans lequel il veut faire reconnaître à son public « hypocrite »⁴⁸ que son existence est inexorablement pitoyable et sans valeur. Il affirme que chaque homme est « semblable » car tous empreints de vices comme « la sottise, l'erreur, le péché, la lésine », et surtout en prise avec le pire des sentiments, « le plus laid, plus méchant, plus immonde », celui qui caractérise désormais le mieux la

⁴⁶ Charles Baudelaire, « L'Irrémédiable », *Les Fleurs du mal* 79, v.1-4.

⁴⁷ Théophile Gautier, préface, *Les Fleurs du mal*, par Charles Baudelaire (1868 ; Paris : Calmann Levy, 1896) 19.

⁴⁸ Charles Baudelaire, « Au Lecteur », *Les Fleurs du mal* 6, v.40.

condition humaine : l'Ennui.⁴⁹ D'une manière bien pré-moderne, Baudelaire considère l'homme comme passif face à sa condition misérable, véritable marionnette d'une force extérieure : « C'est le Diable qui tient les ficelles qui nous remuent ! », se désole la voix poétique dans « Au Lecteur ».⁵⁰ Le poète décrit de même la déchéance éternelle et l'impuissance de l'humanité dans « L'Irrémédiable » : l'homme y possède « [...] une fortune irrémédiable, / Qui donne à penser que le Diable / Fait toujours bien tout ce qu'il fait ! »⁵¹

Si le poète reconnaît bien l'abandon d'un Dieu guide et repère dans l'existence humaine, il lui est cependant difficile, comme bien des hommes de son temps, de s'extirper de l'ordre que soutient le discours religieux concernant le bien et le mal. Le poète se place alors constamment en rapport avec ces préceptes, tantôt chantant les louanges des valeurs maléfiques, tantôt vantant la bonté chrétienne. D'un côté, il adopte un mode de vie et de pensée libertaires et libertins, et encourage parfois à suivre des idéaux contraires à ceux de l'Eglise. Ainsi dans son poème « L'Irrémédiable », il incite l'homme à agir suivant des règles opposées à celles de la morale. La doctrine chrétienne remise en question, cette anti-morale devient un nouveau guide pour l'humanité : cette « conscience dans le Mal » constitue « Un phare ironique, infernal, / Flambeau des grâces sataniques, / Soulagement et gloire uniques ».⁵² D'un autre côté, de nombreux textes de Baudelaire, comme ses journaux intimes et sa correspondance, tracent le portrait d'un homme fidèle au discours moral et chrétien inculqué dans l'enfance et encore

⁴⁹ v.40 ; v.1 ; v.33.

⁵⁰ v.13.

⁵¹ v.30-32.

⁵² v.40 ; v.37-39.

omniprésent dans la société contemporaine. Lorsque l'écrivain considère ses escapades dans l'immoralité, il en exprime en effet souvent des remords et de la honte, trahissant ainsi un profond désir de se conformer à l'ordre social et religieux. Dans une pensée intime, le poète désespéré de son salut chrétien menacé promet de mener désormais une existence exemplaire, plus saine, plus sainte et plus morale :

Je me jure à moi-même de prendre désormais les règles suivantes pour règles éternelles de ma vie :

Faire tous les matins ma prière à *Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe*, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer *la force nécessaire* pour accomplir tous mes devoirs, et d'octroyer à ma mère *une vie assez longue* pour jouir de ma transformation ; travailler toute la journée, ou du moins *tant que mes forces me le permettent* ; me fier à Dieu, c'est-à-dire à la Justice même, pour la réussite de mes projets ; [...] obéir aux principes de la plus stricte sobriété, dont le premier est la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient.⁵³

Il semble cependant indubitable que ces retours aux normes religieuses, tout comme le désir de faire le mal d'ailleurs, ne reflètent pas tant de la part de Baudelaire une adhésion aveugle à ces doctrines qu'une tentative désespérée de répondre à l'angoisse d'une liberté et d'une gratuité existentielle qui le rongent — ce qui prouve bien que son attitude est, en ce sens, pré-moderne. Blanchot explique cette démarche de pensée à partir de la réflexion sartrienne sur l'existence, arguant que « Baudelaire espère se

⁵³ Charles Baudelaire, *Hygiène*, 1862, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1975) 673.

détourner de l'angoisse du néant, ce qu'il appelle le gouffre et ce que Sartre appelle l'existence, en se conformant à l'être », c'est-à-dire en adhérant à des normes et à des autorités posées comme indiscutables dans la société, telles que la morale, l'ordre social ou les préceptes religieux.⁵⁴ Sartre l'affirme aussi en remarquant, au sujet de la croyance religieuse du poète, que « [l]orsque Baudelaire s'est plaint de ne pas avoir la foi, c'est toujours le témoin et le juge universel qu'il a regretté ». ⁵⁵ En d'autres termes, Baudelaire cherche ici à abandonner son individualité de pensée pour des réponses toutes faites, espérant ainsi voiler son sentiment d'injustifiabilité de l'existence. Lorsque le poète exprime à sa mère son désir d'avoir la foi, son but est en effet « de croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à [s]a destinée ». ⁵⁶

L'angoisse existentielle et le sentiment d'absurde qui hantent le poète le conduit à se méfier de la nature brute, composante qui représente au plus haut point pour lui « cette contingence amorphe et obstinée qu'est la vie » et « la gratuité de sa propre conscience, qu'il veut dissimuler à tout prix. » ⁵⁷ Ainsi, l'impuissance de l'homme à contrôler les éléments de la nature perturbe Baudelaire, le renvoyant directement à sa peur face au caractère injustifié de l'existence. Dans le texte « Rêve parisien », par exemple, le poète dépeint la nature comme angoissante et arbitraire : c'est un « terrible paysage » fait de « végétal irrégulier » ⁵⁸ qu'il faut à tout prix dé-naturer, c'est-à-dire contrôler. Seule exception à ce rejet de la nature, le paysage exotique correspond chez Baudelaire à un

⁵⁴ *La Part du feu* 136. Ici, l'être s'oppose aux êtres du « Gouffre » (v.14) qui représentent la surabondance et le désordre de la matière.

⁵⁵ *Baudelaire* 67-68.

⁵⁶ « A Madame Aupick » 151.

⁵⁷ Sartre, *Baudelaire* 120.

⁵⁸ Charles Baudelaire, « Rêve parisien », *Les Fleurs du mal* 101, v.1 ; v.8.

espace autre, par conséquent salvateur, par opposition à l'élément naturel pris dans sa quotidienneté qui renvoie le poète à sa vie même et à la peur existentielle qui le ronge. Ainsi contraste Gautier, « Baudelaire, s'il a le sens du grand paysage tropical où éclatent comme des rêves des explosions d'arbres d'une élégance bizarre et gigantesque, n'est que médiocrement touché par les petits sites champêtres de banlieue ».⁵⁹ Le côté bienfaisant des paysages tropicaux se rencontre par exemple dans la vision poétique mise en scène dans « Parfum exotique », texte qui chante la volupté, le calme et l'équilibre qui règne sur l'âme du poète lorsque celui-ci s'imagine voyager dans des espaces tropicaux lointains. Le poète exprime son sentiment général de bonheur ainsi transporté dans de « charmants climats » aux « rivages heureux ».⁶⁰ Les sens en éveil, il chante constamment son appréciation pour la satisfaction et la joie que procure un contact avec cet espace naturel autre : il constate par exemple ici que « [...] la nature donne / Des arbres singuliers et des fruits savoureux », tandis qu'il se réjouit du « [...] parfum des verts tamariniers, / Qui circule dans l'air et [lui] enfle la narine ».⁶¹ Finalement, et au contraire de l'imprévu qui règne dans l'existence, le paysage exotique est un royaume de paix et de sérénité, baigné d'un « soleil monotone ».⁶²

Pareillement, la femme représente pour le poète une force naturelle brute et instinctive qui lui rappelle le contingent de l'existence, alors qu'elle s'abandonne facilement aux sens, au désir et aux besoins. Baudelaire déclare en effet dans une pensée intime :

⁵⁹ 21.

⁶⁰ Charles Baudelaire, « Parfum exotique », *Les Fleurs du mal* 25-26, v. 9 ; v.3.

⁶¹ v. 5-6 ; 12-13.

⁶² v. 4.

La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.

Elle est en rut et elle veut être foutue.

Le beau mérite !

La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable.⁶³

Si Baudelaire méprise de la femme en tant qu'être naturel et donc contingent, il la considère aussi dangereuse parce qu'elle manipule l'homme pour le conduire, par la séduction, vers un état d'incontrôle et de passivité dans lequel le plonge le sentiment amoureux et l'acte sexuel. Gautier insiste bien sur le dégoût baudelairien envers les femmes pour ces mêmes raisons : « les unes symbolisent la prostitution inconsciente et presque bestiale [...] ; les autres, d'une corruption plus froide, plus savante et plus perverse, espèce de Marquise de Merteuil du XIXe siècle, transposent le vice du corps à l'âme ».⁶⁴ Dans ce contexte, le sentiment amoureux constitue un danger puisqu'il rend l'homme impuissant, incapable de contrôler ses émotions, et par extension sa vie. L'amour se présente même comme satanique dans « Le Vin de l'assassin » : c'est un envoûtement infernal et mortel,

Avec ses noirs enchantements,

Son cortège infernal d'alarmes,

Ses fioles de poison, ses larmes,

Ses bruits de chaîne et d'ossement !⁶⁵

Dans ce poème, le sentiment amoureux est en effet considéré comme une perversité et une souffrance, alors que le meurtrier se justifie de l'assassinat de sa femme ainsi : « Je

⁶³ *Mon cœur mis à nu* 677.

⁶⁴ 35-36.

⁶⁵ Charles Baudelaire, « Le Vin de l'assassin », *Les Fleurs du mal* 108, v.37-40.

l'aimais trop ! voilà pourquoi / Je lui dis : Sors de cette vie ! »⁶⁶ La perte de contrôle de soi qu'engendre l'amour emprisonne l'individu dans une dépendance malsaine d'après le poète. Le meurtrier du texte explique alors que le soir du crime, il tentait une réconciliation avec sa femme « Au nom des serments de tendresse, / Dont rien ne peut nous délier ».⁶⁷

Même dans des poèmes sur les pouvoirs positifs de l'amour, cet épanouissement est irréalisé et irréalisable dans le monde tel que le vit le poète. Dans « L'Invitation au voyage », par exemple, la voix poétique exprime son désir d'aimer librement sa compagne et réciproquement ; il semble cependant que ceci ne peut se faire dans ce monde-ci. Le poète invite en effet sa maîtresse à le suivre dans un autre espace où ils pourront « Aimer à loisir »⁶⁸, cet ailleurs étant débarrassé de toute angoisse, incertitude et instabilité : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté »⁶⁹, insiste le poète à plusieurs reprises. Finalement, Baudelaire semble dénigrer les qualités du sentiment amoureux, sentiment inapte selon lui à un quelconque bienfait dans l'existence. Ainsi dans « Semper eadem », il tourne en ridicule l'étourdissement et l'insouciance de vivre que provoque l'amour. Au côté d'une maîtresse à l'« âme toujours ravie », le poète tente de « laisse[r] [s]on cœur s'enivrer d'un mensonge », celui de l'oubli de l'angoisse existentielle grâce au bonheur de l'amour.⁷⁰ Cependant, il affirme dès le début du sonnet que cette démarche est un leurre en reconnaissant que de toute façon, « Vivre est un mal

⁶⁶ v.27-28.

⁶⁷ v.17-18.

⁶⁸ Charles Baudelaire, « L'Invitation au voyage », *Les Fleurs du mal* 53, v.4.

⁶⁹ v. 13-14 ; v.27-28 ; v.41-42.

⁷⁰ Charles Baudelaire, « Semper eadem », *Les Fleurs du mal* 41, v.9 ; v.12.

[...] » à cause de l'imprévu que compose l'existence, et de la mort qui guette et qui met fin à ce bonheur illusoire et temporaire.⁷¹ L'impossibilité pour Baudelaire de considérer le sentiment comme une source potentielle de bien-être prouve une fois encore que sa réflexion, dominée par l'angoisse d'une perte de contrôle et par la peur du néant, se distingue du discours pleinement moderne sur l'amour, discours caractérisé par une sérénité existentielle et la toute puissance humaine. Le poète illustre donc bien ici ce que j'ai décrit plus haut comme la première réaction face aux sentiments au passage à la modernité, ce que désigne Ferry comme « le tragique de l'amour moderne ».⁷²

Dans la veine de l'attitude moderne face à l'absurdité et l'incontrôlable dans le monde, Prévert fait état d'une sérénité existentielle exemplaire. Dans « Pater noster », par exemple, il reconnaît la part d'incompréhension et d'injustice que comportent la vie et les événements qui s'y rencontrent, et ce sans angoisse ni panique ; il réaffirme même son désir de vivre sur terre « Avec ses mystères de New York / et puis ses mystères de Paris », et « Avec les épouvantables malheurs du monde / Qui sont légion »⁷³, ou bien encore « avec la bêtise de mourir ».⁷⁴ Dans le texte « Le Mythe des sous-off », sorte de parodie du mythe de Sisyphe, Prévert se moque d'ailleurs des hommes qui tentent de lutter ou d'échapper à l'absurde et au contingent de la vie — comme c'est le cas de Baudelaire. Le poème met en scène un groupe d'individus qui se font écraser par un

⁷¹ v.4 ; v.11.

⁷² 147.

⁷³ Jacques Prévert, « Pater noster », *Paroles*, 1946, *Œuvres complètes*, ed. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster (Paris : Gallimard, 1992) 40, v.5-6 ; v.23-24.

⁷⁴ Cité par Gasiglia-Laster et Laster, vol. 1 1032.

rocher en essayant de le bouger, image qui symbolise combien il est inutile de chercher à comprendre et plus encore à contrôler le cours de l'existence.

De plus, les textes de Prévert illustrent bien les discours métaphysiques et eschatologiques du XXe siècle, discours totalement dépourvus de considérations religieuses au profit d'une réflexion humaine sur le fonctionnement et les mystères de l'existence et du monde. Dans sa prière blasphématoire « Pater Noster » par exemple, le poète rejette l'idée d'un divin créateur et dirigeant le monde : il congédie l'intervention divine pour une expérience dans le monde même, scandant : « Notre père qui êtes aux cieux / Restez-y / Et nous nous resterons sur la terre ».⁷⁵ Dans le texte « Sa Représentation d'adieu », qui met en scène Dieu comme un écrivain et comédien de théâtre, le poète tue même le personnage divin qu'il qualifie de « très trop vieux acteur ».⁷⁶ Ainsi, au moment où celui-ci est supposé entrer en scène, le régisseur du spectacle, « vêtu d'un très sévère costume de Nietzsche assez usagé mais fort bien coupé » apparaît et déclare : « DIEU EST MORT ! / Déplorable accident... La séance est terminée... »⁷⁷ Par cette référence nietzschéenne, Prévert reprend à son compte la pensée du philosophe concernant la fin des références chrétiennes dans la connaissance du monde et enterre, une fois pour toutes, l'idée d'une force divine jouant un quelconque rôle, que ce soit en tant que directeur ou acteur, dans l'existence humaine. Curieusement ici, aucun spectateur ne semble étonné de cette « vieille et fâcheuse nouvelle »⁷⁸, comme

⁷⁵ v.1-3.

⁷⁶ Jacques Prévert, « Sa Représentation d'adieu », *Spectacle, 1951, Œuvres complètes*, ed. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster (Paris : Gallimard, 1992) 235, v.23.

⁷⁷ v.110 ; v.112-113.

⁷⁸ v.114.

si tout le monde, au final, s'en doutait déjà mais n'osait se l'avouer par peur de perdre l'insouciance que permet la croyance d'une force guidant l'existence.

Le discours d'omnipotence divine est en fait la cible constante des moqueries prévertiennes. A l'opposé de Baudelaire, le poète refuse l'idée d'un homme-pantin aux prises avec une force supérieure. Dans « Le Divin mélodrame », par exemple, le poète se moque de ce discours extrême en mettant en scène des admirateurs de Dieu prêts à tout pour satisfaire leur idole. Ces spectateurs fanatiques s'exclament alors : « Ah nous sommes bien les pantins dont il tire les ficelles ».⁷⁹ Le texte « Branle-bas de combat », toujours tiré de *Spectacle*, dénonce une fois de plus cette démarche de pensée, dénonçant l'irresponsabilité humaine qu'elle implique. Ce discours sur la passivité humaine dans l'existence permet ici d'excuser le comportement violent, et donc inacceptable, d'un amiral et de son fils envers leur maîtresse, portant l'enfant de l'un d'eux. Les deux hommes en colère ayant tour à tour giflé la jeune femme, le vieux militaire se désole de leur acte mais crie son impuissance : « Tel père tel fils, tel fils tel petit-fils, et ainsi de suite, la vie continue... La vie est une immense farce et nous sommes les pantins dont Dieu tire les ficelles !... »⁸⁰

En fait le poète, persuadé de l'inexistence d'une quelconque figure divine, concentre son ardeur critique sur l'institution de l'Eglise et la foi elle-même ; « [a]ussi, ses blasphèmes ne s'adressent-ils pas à Dieu — auquel il ne croit pas — mais à l'idée de Dieu chez les autres et aux rites qu'ils respectent », remarque Frank Wilhelm.⁸¹

⁷⁹ Jacques Prévert, « Le Divin mélodrame », *Spectacle* 221.

⁸⁰ Jacques Prévert, « Branle-bas de combat », *Spectacle* 275.

⁸¹ Frank Wilhelm, « La Poétique de Prévert et sa réception en Luxembourg », *Jacques Prévert. « Frontières effacées »*, eds. Carole Aurouet, Daniel Compère, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster (Lausanne : L'Age d'homme) 191.

Généralement pour Prévert, la religion est une drogue, un état toxique. Dans *Hebdromadaires*, le poète pose en effet son athéisme en affirmant « [...] n[e] jamais [avoir] été intoxiqué par le Père et le Fils [...] ». ⁸² Dans une ébauche du même texte, le poète va même jusqu'à mettre en relation les états néfastes et abrutissants de l'alcool et de la religion, deux éléments apportés par le peuple blanc colonisateur aux indigènes : « Tout ce qui a été importé, déclare-t-il, ce n'était pas seulement l'alcool, [mais aussi] les Bibles, les Anciens, les Nouveaux et bientôt les Surnouveaux Testaments [...] ». ⁸³

Ainsi, Prévert récuse toute qualité, que ce soit la bonté, l'utilité et l'intégrité de l'institution catholique comme de ceux qui s'associent à elle. Dans son récit poétique « Souvenirs de famille ou l'ange garde-chiourme » par exemple, il accuse les préceptes chrétiens de contribuer à la passivité humaine, encourageant ainsi les plus démunis à accepter des conditions de vie et un ordre social injustes et intolérables. Prévert souligne par exemple l'implication négative de la formule « les derniers seront les premiers », alors que le Christ du texte s'adresse au peuple en ces termes : « Heureux les pauvres d'esprit, ceux qui ne cherchent pas à comprendre, ils travailleront durs, ils recevront des coups de pieds au cul, ils feront des heures supplémentaires qui leur seront comptées plus tard dans le royaume de mon père. » ⁸⁴ De plus, l'Eglise se présente ici comme un organisme véhiculant un discours d'intolérance, de violence et de déraison. Ainsi, la guerre se fait avec la bénédiction des prêtres et des aumôniers, et ce parfois sous des

⁸² Prévert et Pozner 859.

⁸³ Cité par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, notices, *Œuvres complètes*, par Jacques Prévert, vol. 2 1454.

⁸⁴ Jacques Prévert, « Souvenirs de famille ou l'ange garde-chiourme », *Paroles* 19.

prétextes extravagants.⁸⁵ Comparant le conflit à une « croisade » et criant à la revanche,⁸⁶ l'abbé de « Souvenirs de famille » s'exalte de la déclaration de guerre, accusant les adversaires des méfaits les plus invraisemblables et anachroniques : « En 70 ils ont volé nos pendules pour qu'on n'entende pas sonner l'heure de la revanche [...]. Ils ont tout pillé, ils ont brûlé Jeanne d'Arc et si on les avait laissé faire, ils auraient tondu le Lion de Belfort en caniche. »⁸⁷ Cette exaltation haineuse est d'ailleurs bien hypocrite puisque l'abbé, dont la tâche est uniquement de « récite[r] la prière des agonisants »⁸⁸ aux soldats mourant au combat, ne court aucun risque dans les batailles. La fausseté du discours catholique devient totale lorsque le religieux interrompt sa prière pour regarder d'un air complice une femme qui, le buste à moitié dévêtu, l'appelle dans l'entrebâillement de la porte par des paroles coquines : « Viens donc, gros monstre », lui lance-t-elle.⁸⁹

En ce qui concerne la nature, la femme et le sentiment amoureux, et en accord avec le discours moderne, Prévert considère ces éléments comme positifs dans l'existence : ils sont générateurs de bien-être et d'énergie créatrice. Ainsi dans « Le Mythe des sous-off », le poète préconise à l'homme de suivre le cours de la vie tel qu'il est ; il prend en exemple la nature dont la simplicité et l'innocence permet une existence

⁸⁵ Arnaud Laster, « Jacques Prévert contre les guerres », *Jacques Prévert. « Frontières effacées »*, eds. Aurouet, Compère, Gasiglia-Laster et Laster 116.

⁸⁶ Prévert, « Souvenirs de famille » 26.

⁸⁷ 26. L'absurdité des accusations de l'abbé contre les Allemands réside en particulier dans le fait que ce n'est pas l'Allemagne mais l'Eglise elle-même qui a condamné Jeanne d'Arc et que le Lion de Belfort, s'il représente la résistance française contre l'ennemi pendant la guerre franco-prusse, n'est qu'une statue de pierre, donc impossible à tondre.

⁸⁸ 26.

⁸⁹ 26. La femme en question cherche à attirer l'abbé en lui faisant des avances : « je te ferai la petite sœur des pauvres en ciseaux ! » (26), lui promet-elle — les ciseaux étant une position sexuelle du Kamasutra.

joyeuse. Ainsi, alors que les humains se tuent, littéralement, à essayer de contrôler le monde,

Des fleurs poussent
 et le sang qui court sous la mousse
 chante mille et trois ou quatre merveilles
 et raconte aux enfants rochers
 une très simple histoire naturelle.⁹⁰

De même, le poème « Page d'écriture » illustre la beauté de l'état naturel tandis qu'un écolier prend plaisir à imaginer sa salle de classe en joli paysage côtier. D'une manière très significative, le contenu de ce poème s'oppose directement à celui du texte baudelairien « Rêve parisien » : le premier poème chante les vertus d'un retour au naturel alors que le second vante les qualités d'une dé-naturation de ce qui est perçu.

L'amour et la passion envers la femme sont aussi des sentiments positifs. Ils se présentent par exemple comme vitaux dans « Alicante » puisque la femme aimée constitue la « Chaleur de la vie » du poète.⁹¹ Certes, Prévert considère aussi la part de souffrance, de problème et de dépendance qu'engendre l'amour — clairement soulignée par Baudelaire dans « Le Vin de l'assassin ». Le poème prévertien « Chanson du geôlier » est ainsi construit sur la métaphore du sentiment comme d'une prison dont l'amant est le geôlier. Comme dans le poème baudelairien, ce sont ici le sentiment de responsabilité envers le bonheur de l'autre et les promesses d'un futur commun qui scellent la dépendance amoureuse : le poète geôlier a enfermé sa maîtresse « Dans les

⁹⁰ Jacques Prévert, « Le Mythe des sous-offs », *Spectacle* 271, v.43-47.

⁹¹ Jacques Prévert, « Alicante », *Paroles* 16, v.6.

bêtises des serments ».⁹² Cependant, contrairement au meurtrier de Baudelaire qui veut éradiquer la passion, l'amant de Prévert cherche un amour libéré de la souffrance qu'engendrent les promesses d'une union éternelle.⁹³ Le gardien de prison choisit en effet d'accepter les caprices du sentiment pour que lui et sa compagne vivent leur relation librement et sereinement. Il déclare à propos de sa maîtresse :

Je veux qu'elle soit libre

.....

Et encore de m'aimer

Ou d'en aimer un autre

Si un autre lui plaît.⁹⁴

C'est donc sur l'expression absolue du désir, de l'envie et du plaisir, hors de toute promesse de sentiment éternel stable, que se basent la puissance et la valeur de l'amour pour Prévert. Ce point de vue est bien irréconciliable avec celui de Baudelaire pour qui cet abandon aux sens est inconcevable, ouvrant d'après lui à la perte de contrôle et au néant. Dans cette optique, Prévert s'ancre ici pleinement dans le discours moderne concernant l'amour : comme le décrit Ferry, le sentiment est désormais un moyen pour l'homme d'élever la valeur de l'existence, et ce sans recours à une force extérieure.

Suivant une démarche de pensée moderne similaire à celle de Prévert, Césaire perçoit l'humanité comme sereine, autonome et active dans l'existence. Dans sa

⁹² Jacques Prévert, « Chanson du geôlier », *Paroles* 121, v.10.

⁹³ v.11-17.

⁹⁴ v.12-18.

réflexion sur la défense des cultures et des peuples par exemple, le poète martiniquais encourage l'homme à l'action pour le bien-être de l'humanité et l'appréciation de la vie. Centré sur l'existence même, Césaire insiste sur le caractère vivant et actif de sa métaphysique : « ma négritude n'est pas une tour ni une cathédrale / elle plonge dans la chair rouge du sol / elle plonge dans la chair ardente du ciel ».⁹⁵ En évoquant l'édifice chrétien, le poète s'oppose ici clairement au discours de l'Eglise qui, d'après lui, est une doctrine isolée et vide, ne s'ancrant pas dans l'humain et la vie.

Dans ce cadre, l'idée qu'une force extérieure et supérieure à l'homme contrôlerait le monde et l'existence est bien entendu absurde : ce n'est pas le divin mais l'être humain qui joue le rôle fondamental de créateur en tant que générateur principal de vie. Dans la pensée traditionnelle négro-africaine, dont s'inspire constamment le poète martiniquais⁹⁶, il est en effet clair que c'est l'homme qui occupe la place centrale dans la vie. Léopold Senghor remarque en particulier « [...] la place insigne qu'occupe l'*Homme* au centre de ce système, en sa qualité de *personne*, d'*existant actif*, capable d'accroître son être. [...] Donc, la création est centrée sur l'Homme », conclut le penseur sénégalais.⁹⁷ Ici, l'Humanité est au centre de tout : les forces en présence, qu'elles soient terrestres comme les êtres vivants, les végétaux et les minéraux, ou mystiques comme les Ancêtres, sont à son service pour en accroître le pouvoir vital.⁹⁸ Cette dernière réflexion rappelle la

⁹⁵ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939, *Œuvres complètes*, ed. Jean Paul Césaire, vol. 1 (Fort-de-France : Désromieux, 1976) 67.

⁹⁶ Dans un entretien publié par Leiner dans le premier volume de *Aimé Césaire, le terreau primordial*, Césaire déclare clairement se revendiquer de l'Afrique, et en particulier des valeurs culturelles africaines (125).

⁹⁷ Léopold S. Senghor, « L'Esthétique négro-africaine », 1956, *Liberté I. Négritude et humanisme* (Paris : Seuil, 1964) 204.

⁹⁸ Senghor, « L'Esthétique négro-africaine » 204.

fonction de la négritude chez Césaire, pour qui la revalorisation des cultures aliénées se fait dans le but de revivifier et de restaurer la splendeur de l'Humanité ; ainsi le poète déclare « ce que je veux / c'est pour la faim universelle / pour la soif universelle ».⁹⁹

Ce n'est pas seulement la conception d'un divin guide de l'humanité que critique Césaire en tant que moderne ; il remet aussi en cause, et ce encore comme Prévert, la valeur même de la doctrine catholique. En particulier, il pointe du doigt l'intolérance, la malhonnêteté et l'inhumanité qui y sont associées. Le Dieu que rejette le poète, celui qu'il assassine dans le *Cahier d'un retour au pays natal*¹⁰⁰, est celui des missionnaires et des colonisateurs chrétiens. Dans sa « Lettre ouverte à Monseigneur Varin de la Brunelière » par exemple, Césaire accuse avec virulence le catholicisme d'avoir cautionné l'esclavage pour en tirer profit. Il déclare : « [d]epuis longtemps, depuis toujours, l'Eglise en a pris son parti, de la servitude humaine. Mieux, elle a compris qu'elle avait besoin de la servitude humaine ; que la condition de son triomphe était la servitude humaine ».¹⁰¹ Finalement, Césaire reproche à cette religion d'avoir pris part à la situation de *statu quo* dans la domination psychologique, physique et sociale du peuple noir, ayant aidé à perpétrer mais surtout à naturaliser dans l'esprit de l'esclave l'idée de son infériorité intrinsèque. Il s'agit, dit Sartre au sujet de l'individu noir soumis, de « lui faire partager la responsabilité d'un crime dont il est la victime ».¹⁰²

⁹⁹ *Cahier* 69.

¹⁰⁰ 55. Le poète affirme en effet ici son rejet des valeurs occidentales pour adhérer à la culture négro-africaine, déclarant d'une manière provocatrice : « J'ai assassiné Dieu de ma paresse de / mes paroles de mes gestes / de mes chansons obscènes ».

¹⁰¹ Aimé Césaire, « Lettre ouverte à Monseigneur Varin de la Brunelière », *Tropiques* 11 (1944) : 115.

¹⁰² « Orphée noir » xxxvii.

Toujours dans la direction du discours moderne, la nature est une source de vie essentielle. Tout d'abord, le poète chante les qualités et la richesse de cette composante dans le poème « Cercle non vicieux » où il déclare :

La nature n'est pas compliquée
 Toutes mes suppositions sont justes
 Toutes mes implications fructueuses
 Aucun cercle n'est vicieux
 Creux.¹⁰³

Césaire considère le naturel et le brut comme des états bénéfiques, bienheureux et sereins. Dans le poème « An neuf » par exemple, le poète prédit une ère de bouleversements positifs vers un renouveau, imaginant que dans ces changements, « des forêts naquirent aux borinages ».¹⁰⁴ Comme l'expliquent Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy, ce vers fait référence à la retransformation des exploitations houillères en forêts qui étaient initialement à leur place.¹⁰⁵ Significativement, cette idée rappelle sans contester la dynamique en place dans le poème prévertien « Page d'écriture » où l'enfant devient heureux et épanoui dans le paysage naturel composé des matières brutes qui constituaient les objets de la salle de classe. Privilégiant cette démarche de retour à l'origine, « An neuf » s'oppose directement au texte baudelairien « Rêve parisien » à propos de la valeur et des pouvoirs de l'état naturel.

¹⁰³ Aimé Césaire, « Cercle non vicieux », *Soleil cou coupé*, 1948, ed. Jean Paul Césaire, vol. 1 (Fort-de-France : Désormeaux, 1976) 259.

¹⁰⁴ Aimé Césaire, « An neuf », *Soleil cou coupé, Aimé Césaire. L'homme et l'œuvre* par Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy, (Paris : Présence africaine, 1973) 33. Le vers cité est manquant des œuvres complètes de Césaire éditées par Jean Paul Césaire.

¹⁰⁵ 34.

Dans cette perspective moderne, la femme et l'amour sont pour Césaire, à l'instar de Prévert, des éléments centraux et hautement positifs. La figure féminine fait l'objet de l'admiration du poète d'abord parce qu'elle sait plus facilement rester en contact avec sa sensibilité et ses sens — raison pour laquelle Baudelaire la répugne. Dans un discours prononcé lors d'une remise de prix dans un lycée de filles en Martinique, Césaire souligne en effet les vertus de spontanéité, d'ouverture d'esprit et de folie qu'il attribue au sexe féminin :

la femme est moins soumise à la tyrannie de la logique parce qu'elle est plus fidèle au cosmos ; qu'elle a moins de méthode parce qu'elle a plus de nostalgie ; que la femme (mémoire de l'espèce) a conservé, intact, le souvenir des merveilleux saisissements qui ont marqué les premières expériences de l'humanité, du temps que le soleil était jeune et que la terre était molle, et qu'à tout prendre, ce qu'on appelle l' 'irréalisme' de la femme n'est que la volonté de rendre à la pensée sa force démentielle, bien sûr, sa force aberrante, je le concède, mais aussi sa force de propulsion, de création et de renouvellement [...].¹⁰⁶

De plus, la femme représente pour Césaire un élément vital et guide, à la fois source et protection. Il remarque en effet au sujet de la figure maternelle que « [l]a mère, c'est la présence, la mère, c'est celle qui nourrit, c'est celle qui protège, c'est celle qui assure la continuité de la famille, dans toutes les familles martiniquaises, il y a toujours la mère fondatrice. »¹⁰⁷ Cette idée de source et d'origine se retrouve dans « Dit d'errance » où le

¹⁰⁶ Aimé Césaire, « Discours des prix de 1945, Pensionnat colonial », *Aimé Césaire : Une pensée pour le XXI^e siècle*, Dir. Christian Lapoussinière (Paris : Présence Africaine, 2003) 569.

¹⁰⁷ Leiner, vol. 2 31.

poète associe la silhouette féminine à sa Martinique natale. Alors qu'il décrit la souffrance et la révolte contre l'aliénation européenne de son île bafouée, il s'exclame : « Corps féminin île retournée [...] Corps féminin îles retournées ».¹⁰⁸ L'amour possède de même un pouvoir important d'apaisement et de contentement, comme le conçoit bien la perspective moderne décrite par Ferry. Dans le texte « Chevelure », Césaire souligne en effet le côté protecteur de sa maîtresse qu'il considère comme sa « citadelle ».¹⁰⁹ Le sentiment permet à l'amoureux de retrouver la sérénité : accueillant la révolte et la douleur du poète, la femme aimée est le « séjour de [s]on insolence de [s]es tombes de [s]es trombes », alors que ses cheveux se font « espoir fort des naufragés ».¹¹⁰

2. Une réponse pré-moderne : l'ivresse et la mort

Encore enclin à considérer l'homme commun comme passif devant l'existence et les difficultés de la vie, Baudelaire répond au malaise social et humain en suggérant une attitude que je qualifierais de pré-moderne : s'évader du réel pour trouver réconfort dans un monde autre. Dans le poème « Le Voyage », le poète souligne d'abord l'impulsion naturelle des hommes à chercher un moyen d'échapper à leur condition humaine maléfique en partant « [p]our n'être pas changés en bêtes »¹¹¹ ou d'oublier leur situation sociale, les valeurs bourgeoises dominant la société et la destinée d'une naissance dans la

¹⁰⁸ Aimé Césaire, « Dit d'errance », *Corps perdu*, 1949, ed. Jean Paul Césaire, vol. 1 (Fort-de-France : Désormeaux, 1976) 286.

¹⁰⁹ Aimé Césaire, « Chevelure », *Soleil cou coupé* 233.

¹¹⁰ 233.

¹¹¹ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal* 129, v.13.

pauvreté, en « [...] fu[yant] leur partie infâme » ou « l'horreur de leur berceau »¹¹². Le poème en prose intitulé bien à-propos « Any where out of the world — N'importe où hors du monde » illustre aussi cette attirance vers un ailleurs consolateur. Ici le poète, rongé par un mal permanent, reconnaît la détresse de sa vie comme insoluble et permanente, et ce où qu'il soit dans le monde : « Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas », déclare-t-il.¹¹³ De désespoir, son âme le supplie finalement de fuir cette réalité insupportable : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! », s'exclame-t-elle.¹¹⁴

Suivant ce discours, le poète suggère principalement à l'homme commun le recours à l'ivresse ou à la mort pour échapper au malaise de la vie. Le vin représente par exemple pour Baudelaire cet ailleurs meilleur réservé aux déshérités de la société. Ainsi dit-il dans ses *Paradis artificiels* : « le vin est pour le peuple qui travaille et qui mérite d'en boire »¹¹⁵ tandis qu'il est consommé par les chiffonniers et par « ces gens harcelés de chagrins de ménage, / Moulus par le travail et tourmentés par l'âge, / Ereintés et pliant sous un tas de débris » dans « Le Vin des chiffonniers ».¹¹⁶ Le poème « L'Âme du vin » met bien en scène la boisson comme réponse à la misère « d'un homme usé par les travaux ».¹¹⁷ L'alcool est en fait pour le poète une flamme d'espérance dans l'existence morne des démunis et des marginaux ; « Le Vin des chiffonniers » fait état de « l'espoir

¹¹² v.9 ; v.10.

¹¹³ Charles Baudelaire, « Any where out of the world — N'importe où hors du monde », *Petits poèmes en prose*, 1869, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1975) 356.

¹¹⁴ 357.

¹¹⁵ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, 1861, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1975) 397.

¹¹⁶ Charles Baudelaire, « Le Vin des chiffonniers », *Les Fleurs du mal* 106, v.13-15.

¹¹⁷ Charles Baudelaire, « L'Âme du vin », *Les Fleurs du mal* 105, v.10.

qui gazouille en [s]on sein palpitant », par exemple.¹¹⁸ Les pouvoirs hors du commun de la boisson, « végétale ambroisie » dans « L'Ame du vin »¹¹⁹, permettent en effet d'occulter la réalité, de faire oublier une vie misérable, « de noyer la rancœur et bercer l'indolence / De tous ces vieux maudits qui meurent en silence ».¹²⁰ Le vin procède comme un voile cachant une réalité sordide : l'alcool étourdit le buveur et l'élève dans un espace psychologique consolateur dans lequel les difficultés de l'existence sont masquées. Ainsi dans « Le Vin de l'assassin », l'ouvrier ivre s'extirpe du monde réel et perd tout sens des réalités : couché par terre comme un chien ou indifférent à la mort¹²¹, il ne défend plus sa dignité humaine ni même sa vie.

Outre l'ivresse, la mort semble pour Baudelaire un moyen idéal de soulager l'âme humaine. Dans « Le Mort joyeux », par exemple, le poète dépeint le trépas comme un état apte à redessiner l'harmonie perdue de l'univers à travers la fusion et l'échange entre la nature et le cadavre du poète. Alors qu'il s'offre volontairement et avec enthousiasme à la décomposition post-mortem, le poète apostrophe les vers, ces « fils de la pourriture » qui l'accompagneront désormais : « Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux, / Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ».¹²² Les défavorisés de la société accèdent de même à la paix en mourant. Dans « La Mort des pauvres », le poète affirme que seule la fin de la vie reconforte les démunis de leur condition : « C'est la Mort qui console,

¹¹⁸ v.14.

¹¹⁹ v.21.

¹²⁰ « Le Vin des chiffonniers » v.29-30.

¹²¹ v.44 ; v.48-50.

¹²² Charles Baudelaire, « Le Mort joyeux », *Les Fleurs du mal* 70, v.11 ; v.9-10.

hélas ! et qui fait vivre ; / C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir ». ¹²³ Cet espace autre est une lueur positive dans une existence morne : elle sera un espace accueillant et réconfortant, une « auberge [...] / où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ». ¹²⁴

Le dépassement de la condition humaine et sociale par l'ivresse et la mort témoigne bien d'une attitude pré-moderne. D'une part, cette démarche se présente sous la forme de fuites du monde par l'intermédiaire d'une force extérieure, alors que l'homme reste impuissant face à sa condition : elle offre une élévation de l'âme humaine dans un au-delà qui sauve et qui apaise de la situation existentielle problématique. D'autre part, cette réponse s'inspire encore, bien que de manière plutôt blasphématoire, du discours religieux en percevant l'ivresse et la mort comme des ailleurs rédempteurs et positifs, ce qui rappelle le salut chrétien post-mortem. Plus particulièrement, le présent discours sur l'ivresse éthylique est anti-chrétien dans la mesure où le poète présente cet état comme un paradis artificiel — ses effets sont décrits dans l'essai du même nom — ; cet état est donc présenté en compétition avec la réponse apportée par le discours religieux sous la forme d'un espace paradisiaque. Le soulagement de l'ivresse est en effet ce que Cassou-Yager définit « [...] comme une 'contre-religion', [qui] détourne l'homme de Dieu, et entraîne sa dégradation et son anéantissement spirituel », c'est-à-dire ici une perte de foi envers le pouvoir d'un divin salvateur. ¹²⁵

De forte inspiration chrétienne, la mort comme réponse au malaise social et humain se démarque aussi du discours religieux par la nature de l'au-delà proposé : alors que le poète décrit ce que L'Évangile, « le livre », prédit aux morts dans « La Mort des

¹²³ Charles Baudelaire, « La Mort du pauvre », *Les Fleurs du mal* 126, v.1-3.

¹²⁴ v.7-8.

¹²⁵ 23.

pauvres »¹²⁶, le monde autre mentionné dans ce texte, comme dans « Le Voyage », diffère du paradis puisqu'il reste mystérieux. C'est ici un espace différent et indéfini, « le portique ouvert sur les Cieux inconnus »¹²⁷, qui soulagera les misères de l'homme. Cette idée d'un lieu post-mortem mystérieux se retrouve dans plusieurs poèmes comme dans « Danse macabre » où la mort « [...] entraîne en des lieux qui ne sont pas connus ! »¹²⁸ En d'autres termes, la mort évoquée par Baudelaire est un au-delà anti-chrétien dans le sens où sa nature n'est pas connue et pourrait être donc, de surcroît, maléfique. En fait pour le poète, « Enfer ou Ciel, qu'importe »¹²⁹, à condition de quitter ce monde d'ennui, conclut-il dans « Le Voyage ».

Malgré la réponse claire que semble adresser Baudelaire vis-à-vis de la misère humaine et sociale, l'étude approfondie de ses écrits montre que le poète est constamment en prise au doute concernant la possibilité d'un quelconque soulagement. D'une part, l'évasion dans les paradis artificiels ne semble pas toujours décrite comme procurant à l'homme un sentiment d'apaisement ou de joie. Dans l'essai du même nom, Baudelaire nuance par exemple son adhésion à l'ivresse éthylique : « Le vin est semblable à l'homme, déclare-t-il : on ne saura jamais jusqu'à quel point l'estimer et le mépriser, l'aimer et le haïr, ni de combien d'actions sublimes ou de forfaits monstrueux il est capable ».¹³⁰ « Le Vin de l'assassin », qui met en scène un alcoolique meurtrier de sa femme, expose bien les méfaits potentiels de l'alcool. Ici le criminel, inconscient de son

¹²⁶ v.7.

¹²⁷ « La Mort des pauvres » v.14.

¹²⁸ Charles Baudelaire, « Danse macabre », *Les Fleurs du mal* 98, v.52.

¹²⁹ v.143.

¹³⁰ *Les Paradis artificiels* 380.

comportement, se félicite de son acte puisque sa femme se plaignait de ses excès ; il s'exalte : « Je puis donc boire tout mon soûl. / Lorsque je rentrais sans un sou, / Ses cris me déchiraient la fibre. »¹³¹ Cependant, si l'ivrogne s'enthousiasme d'abord de sa liberté nouvelle et du projet d'être « [...] ce soir ivre mort », il remarque aussi « l'horrible soif qui [le] déchire » et qu'il ne contrôle pas.¹³² Ainsi, son envie de boire est en fait plus un besoin qu'un plaisir à la mort de sa femme : pour étancher sa soif, constate le meurtrier, il lui semble falloir autant de vin que contient le tombeau de la morte¹³³, comme si sa dépendance à l'alcool augmentait avec l'assassinat. Finalement, si l'ivresse semble de prime abord un moyen pour permettre à l'homme de contrôler son angoisse existentielle et son mal-être social, elle replonge en fait celui-ci de plus bel dans son sentiment d'impuissance et d'absurde face à la vie, le dirigeant à sa guise par la dépendance qu'elle provoque. Ainsi dans « Le Vin de l'assassin », La première soirée du veuf meurtrier, qu'il passe en buvant, ressemble plus à un acte d'autodestruction incontrôlé qu'à la célébration du retour d'une liberté, d'une maîtrise et d'un contentement de vivre ; il raconte : « Je serai ce soir ivre mort ; / Alors sans peur et sans remords, / Je me couchera sur la terre, / Et je dormirai comme un chien ! »¹³⁴

Le long poème « Le Voyage », qui clôt *Les Fleurs du mal*, statue définitivement sur l'usage de produits enivrants et d'autres pratiques pour lutter contre la misère et l'angoisse existentielle. Claude Pichois constate en effet que « [p]ar sa présence, 'Le

¹³¹ v.2-4.

¹³² v.42 ; v.9.

¹³³ v.11-12.

¹³⁴ v.42-44.

Voyage' va conférer un sens (rétroactif) à tout ce recueil ». ¹³⁵ Le texte débute par le récit de la quête vaine entreprise par l'homme pour trouver un moyen de chasser son mal-être : « Singulière fortune où le but se déplace, / Et n'étant nulle part, peut être n'importe où ! », constate le poète. ¹³⁶ Même les valeurs matérielles et psychologiques qui semblent primordiales dans la société contemporaine ne sont pas à même de satisfaire ni de distraire l'homme ; le poète se désole : « 'Amour... gloire... bonheur !' Enfer, c'est un écueil ! ». ¹³⁷ L'homme est tout aussi incapable de dépasser son malaise en ayant recours aux produits enivrants comme le vin ou l'opium puisque « [...] le mirage rend le gouffre plus amer » ¹³⁸ — ce que souligne déjà « Le Vin de l'assassin ». Sans toutefois jamais abandonner complètement l'usage de ces artifices, Baudelaire réalise finalement que la recherche d'apaisement et de stabilité à travers des moyens d'évasion et de distraction est vaine ; la conclusion est implacable : « Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, / Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image : / Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui ! ». ¹³⁹ Après ce constat, le poète statue que l'au-delà post-mortem reste la seule solution au mal-être de l'homme. C'est le message final des *Fleurs du mal*, exprimé dans le titre même de la section qui clôt le recueil et dans les ultimes vers du dernier poème. « Le Voyage » se termine en effet par une apostrophe à la mort, un appel au trépas pour

¹³⁵ Claude Pichois, notices, notes et variantes, *Œuvres complètes*, par Baudelaire, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1975) 1098.

¹³⁶ v.29-30.

¹³⁷ v.36.

¹³⁸ v.44.

¹³⁹ v.109-112.

sauver l'humanité de son ennui en la plongeant « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ». ¹⁴⁰

L'ultime recours à la mort pour répondre à une condition humaine et sociale misérable restera néanmoins une réponse problématique pour Baudelaire. Tout d'abord, même dans les textes, déjà rares, semblant illustrer le calme du poète face au décès peut-on douter de la sincérité de l'auteur. Cassou-Yager relève par exemple « l'ambivalence de l'étrange enthousiasme pour les cycles de la vie organique qui caractérise 'Le Mort joyeux' ». ¹⁴¹ Dans ce poème, le poète affirme ne pas vouloir laisser de trace de lui sur terre mais souhaite plutôt « dormir dans l'oubli » et se donner entièrement à la nature : « Je hais les testaments et je hais les tombeaux ; / Plutôt que d'implorer une larme du monde, / Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux / A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde ». ¹⁴² Si Baudelaire semble chanter ici une sérénité post-mortem à travers le don de son corps à la nature et au cycle de la vie, Cassou-Yager affirme :

il n'est pas dupe de sa supercherie. Le 'lyrisme de la putréfaction' [selon l'expression de Jean-Pierre Richard tirée de *Poésie et profondeur* (1955)] du 'Mort joyeux' ressemble fort à une parodie de tous ceux qui exaltent la nature et l'éternelle métamorphose de ses formes, et cachent leur profond désespoir derrière une fausse 'joie de vivre'. ¹⁴³

Certes, il m'est difficile de statuer sur cette question mais, comme je l'ai montré plus haut, Baudelaire répugne l'état naturel des hommes comme des choses, le considérant

¹⁴⁰ v.144.

¹⁴¹ 58.

¹⁴² « Le Mort joyeux » v.4 ; v.5-8.

¹⁴³ 59.

comme incertain et instable. Il est par conséquent peu probable que le poète souhaiterait retourner à cet état primaire qui symbolise, durant toute sa vie, cette condition absurde et impuissante dont la conscience le fait tant souffrir.

De plus certains poèmes, comme « Le Rêve d'un curieux » et « Le Squelette laboureur », reflètent explicitement les doutes de l'auteur quant à la possibilité d'un remède à l'angoisse humaine ou d'un contentement dans le post-mortem. Le premier sonnet, sorte de réflexion introspective, explore le passage de la vie à trépas. L'expérience est d'abord « sans surprise » : le mort perçoit la lumière tant attendue, « la terrible aurore » censée marquée une ère nouvelle¹⁴⁴ ; mais bientôt, plus aucun mouvement : l'homme reste le même, sa condition inchangée. Le texte se conclut par ce constat angoissant d'un espace post-mortem vide, qui ne serait ni Ciel ni Enfer mais néant : « — Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ? / La toile était levée et j'attendais encore ».¹⁴⁵ De son côté, « Le Squelette laboureur » rappelle que « [...] dans la fosse même / Le sommeil promis n'est pas sûr ».¹⁴⁶ Plus particulièrement, c'est aux « écorchés » de la vie¹⁴⁷, aux travailleurs abusés et aux miséreux que le poète pense en s'exprimant ainsi. Il se demande si ces malchanceux, dont il fait partie, occuperont réellement une meilleure place dans l'au-delà que dans la vie présente. Imaginant tous les défavorisés en paysans exploités et surmenés, il émet un doute quant à la fin de leur calvaire dans l'autre monde : « Hélas ! il nous faudra peut-être / Dans quelques pays

¹⁴⁴ Charles Baudelaire, « Le Rêve d'un curieux », *Les Fleurs du mal* 129, v.12. Dans une version précédente du poème, l'adjectif qualifiant l'aurore n'était pas « terrible » mais « fameuse » (cité par Pichois, vol. 1 1096) ; ce terme souligne bien le caractère familier de cette lumière mystique et contraste mieux encore avec la suite du passage entre la vie et la mort, qui se déroule de manière inattendue.

¹⁴⁵ v.12-14.

¹⁴⁶ Charles Baudelaire, « Le Squelette laboureur », *Les Fleurs du mal* 94, v.23-24.

¹⁴⁷ v.12.

inconnu / Ecorcher la terre revêche / Et pousser une lourde bêche / Sous notre pied sanglant et nu ? ». ¹⁴⁸ Finalement, « Le Rêve d'un curieux » et « Le Squelette laboureur » expriment la défiance qu'éprouve Baudelaire envers tout moyen permettant à l'humanité d'accéder à une certaine sérénité et satisfaction : tout en souhaitant qu'un tel pouvoir existe, le poète est forcé de constater l'absence de toute justification existentielle et l'impuissance générale à dépasser les misères du monde.

Prévert, dont le caractère moderne le conduit à attribuer à l'homme une place centrale dans le déroulement de l'existence, désapprouverait sans contexte les moyens qu'évoque Baudelaire pour répondre au malaise humain et social. Le poète critique en effet les discours encourageant l'homme à fuir la réalité au lieu de l'inciter à prendre une part active dans l'existence afin de chercher à la rendre satisfaisante. Dans le poème « L'Effort humain », Prévert dénonce par exemple le comportement du misérable préférant le monde des illusions à la vie réelle : ainsi faisant, le démuné « se nourrit de mauvais rêves / et il se saoule avec le mauvais vin de la résignation ». ¹⁴⁹ Les termes « rêves » et « vin », bien qu'utilisés dans un contexte différent, réfèrent à la même idée d'échappatoire qu'offrent la mort et l'ivresse dans les poèmes baudelairiens. Alors que les textes de Baudelaire explorent le trépas et les produits enivrants comme des solutions potentielles à la souffrance prolétarienne, « L'Effort humain » considère explicitement ces méthodes comme néfastes au bien-être du peuple puisqu'elles l'abrutissent. Aveuglé par des jouissances artificielles et de faux espoirs d'au-delà, le miséreux se résigne à

¹⁴⁸ v.28-32.

¹⁴⁹ Jacques Prévert, « L'Effort humain », *Paroles* 64, v.36-37.

continuer sa vie malheureuse dans le monde réel, « et comme un grand écureuil ivre / sans arrêt il tourne en rond ». ¹⁵⁰

En ce qui concerne la mort, Prévert refuse catégoriquement d'inciter l'homme à prendre cette voie. Tout d'abord, le décès est pour lui, et en opposition au discours baudelairien, une étape de l'existence humaine ; il n'est par conséquent ni tragique ni meilleur que la vie même. Le poète perçoit en effet ce passage de vie à trépas sans grande émotion. Dans le poème « Fête », par exemple, il rend hommage aux étapes de sa vie, avec ses parents qui l'ont fait naître puis qui sont morts ; il finit son texte par annonce sereinement : « Et moi aussi un jour / comme eux je m'en irai ». ¹⁵¹ L'existence humaine, qui se présente ici comme une fête, inclut tout naturellement le trépas, comme si « Tous les soirs / la mort m'invite à dîner / et la vie me sert à boire / et la mort se marre. » ¹⁵² Si l'état mortel fusionne avec l'existence chez Prévert, c'est en particulier parce que le poète croit en une transformation cyclique de la matière vers l'organique, engendrant un éternel renouvellement de la vie. Ainsi décrivent Gasiglia-Laster et Laster :

[Prévert] est persuadé que nous nous transformons, comme la matière et comme toutes les espèces, et que le jardinier qui remue la terre, recueille pourritures et déchets pour la faire fructifier, participe à ce renouvellement de la vie par la mort. Si la mort ressemble tellement à la vie, c'est que 'la

¹⁵⁰ v.38-39.

¹⁵¹ Jacques Prévert, « Fêtes », *Spectacle* 432, v.13-14.

¹⁵² Jacques Prévert, Textes autobiographiques, *Œuvres complètes*, ed. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1992) 954.

vie est dans la mort / la mort aidant la vie', comme le notera un jour le poète.¹⁵³

Prévert illustre cette idée de cycle de la vie dans un passage de son récit biographique « Enfance ». Sur le ton ronsardien du *Carpe Diem*, il y décrit les événements habituels qui se déroulent dans le parc où il se promenait enfant : « Un peu partout, les gens mangeaient, buvaient, prenaient le café. Un ivrogne passait et hurlait : 'Dépêchez-vous ! Mangez sur l'herbe, un jour ou l'autre, l'herbe mangera sur vous !' »¹⁵⁴ Cette soif de vivre contraste radicalement avec le discours baudelairien qui ne voit dans l'existence qu'un ensevelissement de l'homme dans l'Ennui, la perte de contrôle et l'insatisfaction.

De plus, lorsque Prévert évoque la mort par suicide — thème surtout abordé dans ses œuvres cinématographiques —, c'est d'une manière descriptive et non prescriptive : il s'agit d'en dévoiler la douleur et le caractère dramatique. En effet, ce geste est le plus souvent perpétré par des individus issus des classes sociales les plus démunies¹⁵⁵ et se justifie par les difficultés qui rongent ces personnages : « Ces sujets sont fatigués, las, usés. Ils n'ont plus la force de combattre, si bien qu'il suffit alors d'une situation conflictuelle supplémentaire pour que se déclenche la conduite auto-destructive [...] »¹⁵⁶ Dans le poème « Lorsqu'un vivant se tue... », par exemple, Prévert illustre cette idée d'abandon à la mort par l'histoire d'un cheval de cirque qui, incapable de supporter plus longtemps sa vie de servitude, se tourne vers le suicide : « [t]out petit, quand, à coups de

¹⁵³ vol. 2 1085.

¹⁵⁴ Jacques Prévert, « Enfance », 1972, *Œuvres complètes*, ed. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1992) 215.

¹⁵⁵ Carole Aurouet, « 'Lorsqu'un vivant se tue...' Le suicide dans les scénarios de Jacques Prévert », *Jacques Prévert. « Frontières effacées »*, eds. Aurouet, Compère, Gasiglia-Laster et Laster 123.

¹⁵⁶ Aurouet 124.

fouet, on [lui] apprenait à faire semblant de compter, déjà [il] pensai[t] à mourir », constate tristement le poète.¹⁵⁷ En d'autres termes, les suicidés de Prévert ne considèrent pas le trépas comme la possibilité d'accéder à un monde meilleur mais seulement comme la fin d'une existence sans valeur : « en se donnant la mort, c'est une vie dépourvue d'intérêt qu'il[s] tue[nt]. »¹⁵⁸

Si, comme chez Baudelaire, le désir d'en finir avec l'existence est ici lié à une condition invivable et douloureuse, les suicidés prévertiens reconnaissent toujours finalement la valeur de la vie, même si cette force ne semble pas pouvoir triompher dans leur situation. Aurouet résume cette démarche ainsi : « Le suicide se présente comme une conséquence, un choix quand nul autre remède contre la souffrance n'existe plus. Le paradoxe est que ces personnages qui se donnent la mort voudraient vivre mais que les conditions de leur existence ne le leur permettent pas. »¹⁵⁹ Aurouet donne un exemple significatif de l'idée prévertienne de célébration de la vie au moment du suicide : il s'agit de la description que fait le poète de la musique qu'il envisage pour la scène de suicide de Georgia dans le film *Les Amants de Vérone*.¹⁶⁰ Selon les mots mêmes de Prévert, « [c]ette musique n'est ni funèbre ni tragique. Au contraire même, on pourrait dire que c'est une musique heureuse tant elle évoque davantage les charmes de l'amour, de la beauté de la vie, que l'absurdité et l'angoisse d'un monde borné et malheureux. »¹⁶¹

¹⁵⁷ Jacques Prévert, « Lorsqu'un vivant se tue... », *Spectacle* 342.

¹⁵⁸ Aurouet 125.

¹⁵⁹ 129.

¹⁶⁰ Prévert a fait l'adaptation et écrit les dialogues de ce film de 1948 réalisé par André Cayatte.

¹⁶¹ Jacques Prévert, adapt., *Les Amants de Vérone*, dir. André Cayatte (Paris : La Nouvelle Edition, 1949) 252.

Comme Prévert, Césaire soutient un discours moderne qui se dresse contre l'inconscience et la passivité humaines face à l'existence, encourageant tout un chacun à vivre pleinement et activement. Le poète critique bien tout ce qui abrutit l'homme et lui fait perdre le goût de se battre pour accéder à une existence meilleure. Il se dresse par exemple contre la rhétorique colonialiste qui conduit le Martiniquais, et la population noire en général, à s'habituer à sa soumission et à renier sa culture. Le poète dénonce en effet le discours colonial qui abrutit le peuple noir en l'incitant à accepter sa condition inférieure, prétendant que cet état est un fait, naturel et inéluctable :

la misère lui avait blessé poitrine et dos et on avait fourré dans sa pauvre
cervelle qu'une fatalité pesait sur lui qu'on ne prend pas au collet ; qu'il
n'avait pas puissance sur son propre destin ; qu'un Seigneur méchant avait
de toute éternité écrit des lois d'interdiction en sa nature pelvienne ; et
d'être le bon nègre ; de croire honnêtement à son indignité, sans curiosité
perverse de vérifier jamais les hiéroglyphes fatidiques.¹⁶²

Dans son entretien avec Françoise Vergès, Césaire critique explicitement ce discours désabusé et condamne l'attitude passive qui en découle. Il explique que, pour le bien de son peuple, « sortir de la victimisation est fondamental. C'est une tâche peu aisée. L'éducation que nous avons reçue et la conception du monde qui en résulte sont responsables de notre irresponsabilité ».¹⁶³

Conséquence de cette rhétorique fataliste et résignée explique Césaire, l'homme noir tourne ses espoirs vers des états de fuite comme ceux que propose Baudelaire.

¹⁶² *Cahier 74-75.*

¹⁶³ Cité par Françoise Vergès, *Aimé Césaire. Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens* (Paris : Albin Michel, 2005) 40.

L'ivresse, moyen permettant sans nul doute au Martiniquais d'oublier sa condition, est critiquée par Césaire qui en dénonce les effets abrutissants et immobilisants. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal* par exemple, le poète souligne l'effet négatif de l'alcool qui rend le peuple martiniquais amorphe et immobile, incapable de réagir face à la misère et l'injustice dont il est victime : il regrette alors de voir « les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées ».¹⁶⁴

La mort pourrait aussi tenter l'homme noir et représenter l'unique voie de libération. Ainsi, si la révolte noire grandit pendant et après l'ère de l'esclavage, celle-ci s'incarne d'abord dans l'idée d'un trépas salvateur : « [à] cette époque, remarque Lilyan Kesteloot, la négritude prend tous les caractères d'une véritable 'Passion', qui se manifeste dans les Négro-spirituals. Tout l'espoir de l'homme noir se réfugie alors dans la mort libératrice ».¹⁶⁵ Cependant Césaire, refusant les discours de victimisation et de fatalisme qui se constituent avec l'esclavage, rejeterait clairement la mort comme solution au malaise humain. D'ailleurs pour lui, l'amélioration de la condition nègre ne peut que passer par une révolte dans ce monde-ci. A l'époque du *Cahier*, il se félicite alors de constater que « la vieille négritude progressivement se cadavérise », c'est-à-dire

¹⁶⁴ 41.

¹⁶⁵ Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Diss. Université libre de Bruxelles, 1963 (Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1963) 117. Certaines classes de la population noire, en priorité la bourgeoisie, considère une voie vers la libération autre que la mort : l'assimilation complète à la culture et aux moeurs des blancs. Ainsi, Albert Memmi souligne dans son essai *Portrait du colonisé* que « [l]a première tentative du colonisé est de changer de condition en changeant de peau. Un modèle tentateur et tout proche s'offre et s'impose à lui : précisément celui du colonisateur. » (1957 ; Paris : Gallimard, 1985) 137. Césaire rejette ce type de négritude dans le *Cahier* ; il critique explicitement ceux qui cherchent à améliorer leurs conditions de vie en se soumettant aux valeurs occidentales, jurant aux Européens : « je ne suis pas différent de vous » (74).

que les premières revendications noires, comme celles d'une libération par la mort, s'éteignent au profit d'une lutte active par un peuple désormais « debout et libre ».¹⁶⁶

En outre, et de par ses affinités avec la culture négro-africaine, il me semble évident que Césaire envisage de toute façon la mort comme partie intégrante de la vie plutôt qu'espace autre. Senghor explique en effet que, dans la tradition négro-africaine, les Ancêtres mêmes restent dans le domaine de l'existence en contribuant à l'augmentation de la force vitale : « les Ancêtres, s'ils ne veulent pas être in-existants, 'parfaitement morts' — c'est une expression bantoue —, doivent se consacrer au renforcement de la vie de l'existant, ce qui leur permettra d'y participer. »¹⁶⁷ En conséquence, la mort n'est pas tragique mais célébrée.¹⁶⁸ L'influence négro-africaine marquant constamment le discours de Césaire le rapprocherait ici de Prévert : tous deux envisageraient le trépas non pas comme un espace séparé de l'existence mais comme un état comportant une certaine vitalité. A ce propos, il est possible de tracer un parallèle entre la conception des deux poètes concernant l'état post-mortem en reliant le texte prévertien dans lequel la mort rit¹⁶⁹ avec l'affirmation de Bataille selon laquelle « [s]euls les arriérés s'amuse avec la mort » — les arriérés étant ici les peuples de culture non-

¹⁶⁶ 74 ; 76. Dans le poème « Beau sang giclé » tiré du recueil *Ferrements*, le poète remarque que le peuple noir dépasse progressivement cette attitude de victime, ce « conte trop remué » aussi triste qu'un négro-spiritual, et s'engage vers l'action et la révolte : « l'aube sur sa chaîne mord féroce à nâtre » prophétise-t-il (*Œuvres complètes*, vol. 1 170).

¹⁶⁷ « L'Esthétique négro-africaine » 204.

¹⁶⁸ Senghor, « L'Esthétique négro-africaine » 206.

¹⁶⁹ Prévert, Textes autobiographiques 954.

occidentale.¹⁷⁰ Ces deux sources montreraient en effet comment les deux poètes perçoivent la mort d'une manière dédramatisée et joyeuse.

3. Discours esthétique et social : un art du présent, une critique de l'actualité

Outre un questionnement grandissant de l'importance du divin dans les questions existentielles et sociales, le XIXe siècle constitue l'ère de transition finale à la modernité en ouvrant sur une crise de la perception et sur des considérations sociologiques et politiques inédites. Dans son étude sur la modernité publiée d'abord en anglais sous le titre « What is Enlightenment ? », Foucault définit cette perception moderne comme étroitement liée au moment présent.¹⁷¹ Plus particulièrement, les discussions modernes se construisent autour d'une « interrogation critique sur le présent [...] »¹⁷², c'est-à-dire un discours investigateur du monde actuel. Ainsi, dans le champ des discours scientifiques et intellectuels se développe entre autres une observation investigatrice de l'homme contemporain, « une critique permanente de notre être historique » dit Foucault.¹⁷³ Plus clairement, il s'agit d'une discussion approfondie sur l'homme par rapport à son appartenance sociale actuelle, c'est-à-dire à « [...] un certain 'nous', à un nous qui se rapporte à un ensemble culturel caractéristique de sa propre actualité. »¹⁷⁴ Cette préoccupation grandissante pour l'homme en tant qu'objet d'étude sociologique

¹⁷⁰ Georges Bataille, *Calaveras, Œuvres complètes*, ed. Michel Foucault, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1979) 408.

¹⁷¹ 569.

¹⁷² Foucault, « What is Enlightenment ? » 577.

¹⁷³ « What is Enlightenment ? » 571.

¹⁷⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Le Magazine littéraire* 207 (1984) : 35.

incite finalement à questionner plus globalement le système social en place, ainsi que le type d'égalité et de justice qu'il offre à tout individu qui y appartient.

Il faut souligner que cette étude de l'homme diffère de celle qui se développe à l'époque classique dans le sens où cette dernière ne constitue pas une science propre à l'homme mais le considère uniquement suivant la perspective des sciences naturelles, c'est-à-dire en tant qu'espèce dans la catégorie du vivant. Ainsi relève Foucault au sujet de l'âge classique, « il n'y [a] pas de conscience épistémologique de l'homme comme tel. L'*épistémè* classique s'articule selon des lignes qui n'isolent en aucune manière un domaine propre et spécifique de l'homme ». ¹⁷⁵ Certes, les réflexions des moralistes qui fleurissent au XVIIe siècle engagent déjà un discours critique sur la nature humaine propre ; elles ne se constituent cependant pas encore comme science et savoir institutionnalisé et ne touche que très peu à la question sociale et aux caractéristiques des différents groupes humains contemporains. Ce n'est bien qu'à partir du XIXe siècle que cette notion d'homme se conçoit dans la pensée occidentale comme un objet d'étude singulier et systématique à travers l'apparition de discipline qui lui est propre, les sciences humaines et sociales. C'est ainsi que « l'homme [...] entre, pour la première fois, dans le champ du savoir occidental », établit Foucault. ¹⁷⁶

Dans le domaine artistique, la tendance à l'observation critique de l'actualité qui s'impose au XIXe siècle se traduit par une inspiration venant du temps présent et du quotidien. L'esthétisation de ces éléments banals dans les œuvres d'art questionne *de facto* les caractéristiques premières et les descriptions communes de ces objets. Suivant l'approche moderne, Foucault décrit cette démarche ainsi :

¹⁷⁵ *Les Mots et les choses* 320.

¹⁷⁶ *Les Mots et les choses* 15.

La haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non en le détruisant, mais en le calquant dans ce qu'il est. La modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole.¹⁷⁷

Dans le cas de Baudelaire, et j'y reviendrai bien évidemment, il s'agit d'appliquer la vision poétique à des éléments de son temps comme l'urbain afin d'en tirer une perception esthétique, et donc inédite. Le roman réaliste, émergeant à la même époque, renvoie aussi directement à cet intérêt artistique pour l'humain et ses réactions au sein d'un système social et d'un moment historique particuliers.

La considération du présent et de l'actualité, qui marque le XIXe siècle, s'intensifie au XXe siècle, et en particulier à partir de l'entre-deux-guerres, tout en prenant une tournure de plus en plus politique et polémique. Ainsi, la tendance artistique dominant le XXe siècle privilégie toujours des thèmes autour de la vie et de la société actuelles mais témoigne aussi d'un certain poids critique inédit à l'égard des fautifs du malheur humain et social — ce nouveau niveau de réflexion est sans nul doute possible grâce au détachement total face au divin explicateur qui caractérise ce siècle. Benoît Denis reconnaît bien l'intérêt des littéraires de cette époque pour le moment présent ainsi que la charge subversive de leurs écrits concernant la société en place. Il constate en effet qu'« [e]n France, les années vingt et trente voient le retour massif des préoccupations politiques en littérature. L'ensemble du personnel littéraire, à des degrés

¹⁷⁷ « What is Enlightenment ? » 570.

et dans des sens certes très divers, semble alors ‘convoqué’ par le débat social et politique ». ¹⁷⁸

De plus, la cible des critiques est désormais clairement identifiée : il s’agit de la logique de vie dominante et ceux qui l’imposent. En effet, la Première Guerre Mondiale conduit à constater, d’une part, que le monde occidental contemporain manque cruellement de valeurs humanistes, témoignant d’une misère humaine ou sociale omniprésente, et d’autre part, que cet état est la conséquence du système économique et discursif qui y règne. Ainsi remarque Benoît, « [...] on comprend qu[e la guerre] est la face sombre d’un modèle de société » dominant une Europe capitaliste et industrielle. ¹⁷⁹ Senghor insiste de même sur les défauts de la société actuelle, et en particulier sur le manque d’une culture de l’entraide et de l’altruisme : « Ce que le monde moderne a oublié, déclare-t-il, qui est une des causes de la crise actuelle de la civilisation, est que l’épanouissement de la personne exige une direction extra-individuelle », c’est-à-dire une démarche de vie humaniste et fraternelle. ¹⁸⁰ Plus précisément et dans le même ordre d’idée, Sartre accuse le modèle économique porté aux nues par les civilisations européennes et américaines d’être responsable de l’aliénation de certains groupes humains tels que les peuples noirs et la classe ouvrière. Il déclare : « [l]e nègre, comme le prolétaire blanc, est victime de la structure capitaliste de notre société ; cette situation

¹⁷⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre* (Paris : Seuil, 2000) 228.

¹⁷⁹ 228.

¹⁸⁰ Léopold Sédar Senghor, « Ce que l’homme noir apporte », 1939, *Liberté I. Négritude et humanisme* (Paris : Seuil, 1964) 32.

lui dévoile son étroite solidarité, par-delà les nuances de peau, avec certaines classes d'Européens opprimés comme lui ».¹⁸¹

Le retour incessant qu'entreprend Baudelaire vers des préceptes de vie établis, dynamique que j'ai étudiée précédemment, amène Sartre et Blanchot à conclure que le poète vit dans la mauvaise foi et échoue son passage vers une attitude moderne. S'il a bien conscience d'une condition humaine totalement livrée à elle-même, le poète est en effet incapable, comme le feront ses successeurs Prévert et Césaire, de prendre pleine responsabilité de son être et d'embrasser sa liberté d'action. Baudelaire continue en effet sporadiquement à rechercher une stabilité existentielle dans l'adhésion aux normes sociales et religieuses — ou bien d'ailleurs à leurs contraires — ; il est donc toujours avide de cet amour, gloire et bonheur qu'il dénigre pourtant dans « Le Voyage ».¹⁸²

Blanchot résume sa position ainsi :

[II] a échoué devant lui-même, et son existence n'a pas été malheureuse, parce qu'elle a connu le ridicule échec devant l'Académie, la tutelle de personnages qu'il méprisait et la misère et l'indifférence et la stérilité, mais bien davantage pour avoir désiré la gloire académique, tiré son orgueil des faux éloges de Sainte-Beuve et recherché la protection du

¹⁸¹ « Orphée noir » xiii.

¹⁸² v.36.

monde, en face duquel il prétendait s'affirmer dans la solitude d'une indépendance intraitable.¹⁸³

Certes, il est indéniable que l'attitude baudelairienne envers la condition humaine et la misère sociale se présente comme pré-moderne par sa tendance à considérer l'homme comme passif et à l'inciter à fuir l'insatisfaction de l'existence. Cependant, à partir de la définition de Foucault concernant la perception moderne centrée sur le présent et la critique de l'actualité, de nombreux éléments caractérisant la démarche de Baudelaire concourent en fait à penser que le poète représente, de bien des façons, la première génération moderne. Dans « What is Enlightenment ? », Foucault atteste d'ailleurs de ce fait en caractérisant Baudelaire comme « l'une des consciences les plus aiguës de la modernité au XIXe siècle »¹⁸⁴ ; le philosophe s'inspire même de l'essai de l'artiste intitulé *Le Peintre de la vie moderne* pour étayer sa définition d'attitude et d'esthétique modernes.

La démarche de Baudelaire peut se définir comme moderne d'abord dans la mesure où le poète s'inspire d'une matière liée au présent et au quotidien dans le but de la questionner et de la dépasser esthétiquement. Dans *Le Peintre de la vie moderne* justement, Baudelaire argue que c'est la tâche même de l'artiste de son temps que « de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique ».¹⁸⁵ Plus particulièrement, le poète s'éloigne de la thématique bucolique traditionnelle dominant l'âge classique et romantique pour une inspiration urbaine, s'enthousiasmant pour les

¹⁸³ *La Part du feu* 134.

¹⁸⁴ 568.

¹⁸⁵ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863, *Œuvres Complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard : 1975) 694.

beautés et l'intérêt artistiques d'éléments liés à la ville et au quotidien des citations. Ainsi remarque-t-il dans son compte-rendu du salon de 1846 : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ».¹⁸⁶ Walter Benjamin souligne aussi cette démarche esthétique, tandis que dans les œuvres baudelairiennes, « life in all its variety and inexhaustible wealth of variations can thrive only among grey cobblestones [...] ».¹⁸⁷ Ainsi, Baudelaire témoigne dans ses textes poétiques des bouleversements que subit son époque comme le développement des villes, la montée de l'industrialisation et du capitalisme, ou bien encore les changements de mode de vie que ces évolutions engendrent.¹⁸⁸ Il s'agit par exemple de déclencher une vision poétique par l'observation des transformations que subit Paris à l'ère haussmannienne dans « Le Cygne », ou bien encore de souligner l'intensité du désespoir quotidien des prostituées, des pauvres et des ouvriers dans « Le Crépuscule du matin ».

Suivant l'attitude moderne, le poète se présente comme l'un des premiers de son temps à proposer une manière inédite de percevoir le monde commun, allant au-delà des apparences, des descriptions communes et de l'utilité première des choses. Pichois remarque en effet au sujet de l'artiste que « depuis son passage parmi les hommes, la vie a changé : la manière de voir, de sentir, de ressentir ».¹⁸⁹ Cassou-Yager souligne elle aussi qu'ainsi faisant, le poète « [...] préfigure l'effort de tout l'art moderne pour se

¹⁸⁶ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, 1846, *Œuvres Complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard : 1975) 496.

¹⁸⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, 1969, trad. Harry Zohn (New York: Verso, 1997) 37.

¹⁸⁸ Benjamin 25.

¹⁸⁹ Claude Pichois, préface, *Œuvres complètes*, par Charles Baudelaire, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1975) x.

libérer du ‘vécu’, du ‘quotidien’, des formes mêmes du monde végétal et animal ».¹⁹⁰ Considérant que rien de ce qui existe tel quel n’est satisfaisant à l’œil et aux sens, Baudelaire affirme en effet que l’artiste doit « préfère[r] les monstres de [s]a fantaisie à la trivialité positive. »¹⁹¹ Cette conception s’illustre clairement dans le poème en prose « La Chambre double » dans lequel le pouvoir du rêve poétique transforme une chambre insalubre en un espace luxueux et confortable — j’y reviendrai bien évidemment. Ainsi faisant, la perception de Baudelaire se rapproche de celle du philosophe Joseph de Maistre, démarche basée sur un rapport entre le visible et l’invisible¹⁹², hors des repères rationnels et utilitaires. Alexander Otto explique : « Baudelaire est maistrien précisément par le choix d’échapper héroïquement à toute instrumentalité, à toute utilité, à toute fonction qui le prédispose à reconnaître [...] la transparence suprême de la vérité métaphysique ». ¹⁹³

Fidèle à cette conception esthétique, Baudelaire s’oppose logiquement aux courants artistiques dont la doctrine est de représenter fidèlement le réel. Le poète explique par exemple dans son compte-rendu du salon de 1859 que le réalisme, mouvement artistique encourageant l’imitation de la nature, est l’« ennemi de l’art ». ¹⁹⁴ Pareillement, les préceptes perceptifs favorisés par Baudelaire se retrouvent en porte-à-faux avec le mode de pensée contemporain marqué par la montée du capitalisme qui

¹⁹⁰ 154-155.

¹⁹¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, 1859, *Œuvres Complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard : 1975) 620.

¹⁹² Alexander Otto, « Baudelaire et Joseph de Maistre. Notes sur la méthode de Charles Baudelaire et le ‘memento divin’ », *Joseph de Maistre*, ed. Philippe Barthelet (Lausanne : L’Age d’homme, 2005) 665.

¹⁹³ 667

¹⁹⁴ 620.

favorise les valeurs de rationalité et d'utilitarisme. Il oppose vision esthétique et valeurs utilitaristes, faisant remarquer que la France contemporaine est « [...] un pays où l'idée d'utilité, [qui est] la plus hostile du monde à l'idée de beauté, prime et domine toute chose ».¹⁹⁵ Plus loin, il souligne l'écart qui existe entre la société actuelle, présentée comme « un monde goulu, affamé de matérialité », et son admiration pour l'usage du rêve dans la perception de ce qui l'entoure.¹⁹⁶ Finalement, Baudelaire reconnaît dans un de ses journaux intimes son inadéquation avec son époque de par son manque d'intérêt pour les affaires et le profit, avouant : « Etre un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux », conclut-il.¹⁹⁷

Outre de considérer le présent dans sa valeur poétique, le discours de Baudelaire face à l'actualité se définit comme moderne aussi par la charge sociologique et critique qu'il comporte : les réflexions baudelairiennes reflètent l'expérience problématique de l'homme citadin en rapport avec les valeurs montantes de la logique capitaliste. Benjamin précise en effet que « [w]ith Baudelaire, Paris for the first time became the subject of lyrical poetry. This poetry is no local folklore ; the allegorist's gaze which falls upon the city is rather the gaze of alienated man ».¹⁹⁸ Ainsi faisant, Baudelaire débute une observation sociale et critique de la ville dans le cadre inédit de la logique de post-révolution industrielle, s'inspirant entre autres des figures humaines de la misère urbaine, comme les chiffonniers et les ouvriers. Proust remarque bien le poids social des

¹⁹⁵ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, 1857, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard : 1975) 328.

¹⁹⁶ *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 321.

¹⁹⁷ *Mon cœur mis à nu* 679.

¹⁹⁸ 170.

textes du poète, déclarant que « [p]ersonne n'a parlé d[es pauvres] avec plus de vraie tendresse que Baudelaire ».¹⁹⁹

A ce propos, Luc Badesco affirme le lien entre l'époque dans laquelle vit Baudelaire et l'abondance des œuvres portant sur la figure du chiffonnier. Badesco juge en effet que « la période de gloire des chiffonniers et l'intérêt esthétique qui s'éveille à leur sujet se situent entre 1839 et 1842 ».²⁰⁰ Beaucoup d'artistes, y compris des connaissances de Baudelaire comme le caricaturiste Honoré Daumier ou l'écrivain Théophile Gautier, s'intéressent en effet à cette figure dont les caractéristiques — la pauvreté, la liberté et le manque de préjugés — sont sources d'inspiration inédites à cette époque.²⁰¹ Benjamin constate de même l'intérêt que les contemporains portent au personnage du chiffonnier. D'une part, il reconnaît de même le reflorissement des discours philosophiques et sociologiques sur l'homme au temps de Baudelaire ; d'autre part, il souligne l'importance de la logique capitaliste dans ce phénomène et remarque que le chiffonnier se pose comme un symbole fort du mode de vie et de pensée en passe de dominer. Ce personnage représente en effet la société en développement, société dans laquelle la valeur d'utilité fait désormais loi et la misère ne semble plus avoir de limites. Benjamin explique : « [w]hen the new industrial processes had given refuse a certain value, ragpickers appeared in the cities in large numbers. [...] The ragpicker fascinated

¹⁹⁹ 622.

²⁰⁰ Luc Badesco, « Baudelaire et la revue *Jean Raisin*. La première publication du 'Vin des Chiffonniers' », *Revue des sciences humaines* 85 (1957) : 58.

²⁰¹ Badesco 58.

his epoch. The eyes of the first investigators of pauperism were fixed on him with the mute question as to where the limit of human misery lay ».²⁰²

Autre figure récurrente dans les réflexions de Baudelaire, l'ouvrier semble attirer la sympathie naturelle de l'artiste. Dans la notice d'un recueil de chansons de Pierre Dupont par exemple, le poète exprime son admiration pour les qualités artistiques des textes de Dupont sur la dure vie des défavorisés ; il entame alors une réflexion esthétique et sociologique sur la condition des travailleurs d'usine :

Il est impossible, à quelque parti qu'on appartienne, de quelques préjugés qu'on ait été nourri, de ne pas être touché du spectacle de cette multitude malade respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, s'imprégnant de céruse, de mercure et de tous les poisons nécessaires à la création des chefs-d'œuvre, dormant dans la vermine [...].²⁰³

Cependant, et au-delà de constater une misère humaine et sociale accrue à son époque, Baudelaire ne semble pas encore à même, comme le feront les auteurs du XXe siècle, de forger une réflexion et une critique approfondies sur les responsables de ces malheurs et l'impact humain qui découle du mode de vie en développement. Son discours paraît se fonder principalement sur des considérations esthétiques et sociales plutôt que politiques et polémiques.

²⁰² 19.

²⁰³ Charles Baudelaire, « Pierre Dupont » [I], 1851, *Œuvres complètes*, vol. 2, ed. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1975) 31.

Prévert, poète du quotidien par excellence, construit aussi sa perception et ses textes selon une attitude moderne : une vision esthétique et imaginaire de ce qui l'entoure. Il peut s'agir de la description de l'intérieur de chez lui alors qu'il vient de faire l'amour à sa maîtresse dans le poème « Alicante » ou d'une salle de classe transformée en un paysage côtier dans l'imagination d'un écolier dans « Page d'écriture ». En ce sens Prévert, comme Baudelaire, rejette les conceptions esthétiques réalistes, considérant comme absurde l'idée d'une représentation unique et exacte du monde. Ainsi dans « Promenade de Picasso », la voix poétique se moque d'un peintre qui s'évertue infructueusement à exécuter une nature morte « telle qu'elle est »²⁰⁴ tandis que le fruit qui la compose bouge et se déguise constamment.²⁰⁵ Le poète montre ainsi que, contrairement à ce que veut le faire croire le mouvement réaliste, il est impossible de reproduire la réalité avec exactitude, la perception de cette réalité étant subjective et en constante mutation chez le même individu.

Plus généralement, et à l'instar encore de son prédécesseur, la démarche perceptive prévertienne s'oppose au discours rationnel et utilitaire qui domine le monde contemporain : « [c]e monde occidental »²⁰⁶, système social rigide basé sur la logique et le calcul, ne prête aucune attention aux sentiments et aux valeurs humaines. Ce qui le dérange, explique-t-il dans *Hebdromadaires*, « c'est le côté chirurgical du monde d'aujourd'hui, où l'on travaille à l'ouvre-boîtes. Le monde d'aujourd'hui a sa moralité, le monde occidental tout particulièrement. »²⁰⁷ Ainsi dans le poème « Fleurs et

²⁰⁴ Jacques Prévert, « Promenade de Picasso », Paroles 151, v.6.

²⁰⁵ v.12-13 ; 19.

²⁰⁶ Textes autobiographiques 952.

²⁰⁷ Prévert et Pozner 852.

couronnes », le poète déplore la tendance actuelle à valoriser exclusivement une vision raisonnable et rationnelle des choses plutôt qu'aux plaisirs des sens et ses sentiments. A l'aide d'un jeu de mots, il remarque que l'homme ne s'intéresse plus qu'à une seule fleur, fleur quasi-morne de surcroît : la pensée. Il se désole :

Personne ne regarde plus le soleil
 Les hommes sont devenus ce qu'ils sont devenus
 Des hommes intelligents...

 Ils n'arrêtent pas de penser
 Ils ne peuvent plus aimer les véritables fleurs vivantes
 Ils aiment les fleurs fanées les fleurs séchées
 [...] les pensées.²⁰⁸

Le prologue de la section de *Spectacle* intitulée « La Transcendance » relève aussi la domination d'une appréhension du monde basée sur le rationnel, l'utilitaire et la norme. Dans ce texte, Prévert oppose la danse, activité sensuelle, collective et bien ancrée dans la vie, à la transe, sorte de réflexion pseudo philosophique ou religieuse individuelle qui élève l'esprit : « Il y a des gens qui dansent sans entrer en transe et il y en a d'autres qui entrent en transe sans danser. Ce phénomène s'appelle la Transcendance et dans nos régions il est fort apprécié ».²⁰⁹ Le texte « Page d'écriture », enfin, illustre concrètement le désir du poète de rejeter la connaissance rationnelle et les repères utilitaires. Par exemple, les tables d'addition y volent en éclats : « et seize et seize qu'est-ce qu'ils font ?

²⁰⁸ Jacques Prévert, « Fleurs et couronnes », *Paroles* 44, v.30-43.

²⁰⁹ Jacques Prévert, « La Transcendance », *Spectacle* 217.

/ Ils ne font rien seize et seize / et surtout pas trente-deux », déclare la voix poétique.²¹⁰

Finalement, les objets présents dans la salle perdent leur utilité au profit d'une valeur esthétique et comporte un paysage naturel.²¹¹

Au-delà d'une transcription poétique du présent et du quotidien, Prévert se fait moderne en véhiculant une critique sociale et politique de l'actualité. Cette remise en cause porte en particulier sur les conditions de vie et l'exploitation de certains groupes humains. Il s'agit, comme dans le texte « L'Effort humain », de mettre en scène le mal-être des ouvriers et des démunis dans la société actuelle. Ces observations concernant le système de vie contemporain, si elles comportent déjà une charge critique chez Baudelaire, se présentent comme franchement revendicatrices et polémiques dans l'œuvre de Prévert. Ici, l'obstacle au vrai bonheur est clairement indiqué : c'est l'homme lui-même. Le cri de Prévert est donc surtout, comme le dit Bergens, une « révolte à l'idée du mal causé par les hommes ».²¹² Prévert pointe en effet du doigt les responsables du malheur ouvrier et des misères du monde en général : c'est en premier lieu ceux qui constituent et imposent une démarche de pensée et de vie capitaliste, avec toutes les valeurs qu'elle suppose.

Le poème « Le Temps perdu », par exemple, montre bien que la perception capitaliste dominante, basée sur la valorisation du profit, de la connaissance rationnelle et du pouvoir, n'apporte ni vrai bonheur ni liberté mais éloigne en fait un peu plus l'homme

²¹⁰ Jacques Prévert, « Page d'écriture », *Paroles* 101, v.24-26.

²¹¹ v.48-52.

²¹² 45. En comparant ce poème et « Le Crépuscule du matin » de Baudelaire (*Les Fleurs du mal* 103-104), la différence entre les deux poètes concernant le fatalisme de la condition prolétarienne devient flagrante. Alors que les deux textes décrivent le matin de l'ouvrier, celui de Prévert entrevoit un moment de joie avant l'arrivée à l'usine alors que celui de Baudelaire considère le réveil ouvrier comme un déclin total : le prolétaire se lève sans joie, avec comme unique geste d'« empoign[er] ses outils » (v.28) pour commencer une nouvelle journée de labeur.

de son état de bonheur et d'équilibre naturel. Dans ce texte le capitalisme, représenté par le patron de l'usine, impose un discours de gain financier au travailleur : l'ouvrier est forcé de privilégier la prospérité de l'entreprise au plaisir de profiter d'une journée ensoleillée. Le poème « L'Effort humain » dévoile précisément comment le travailleur se fait piégé dans l'engrenage des valeurs et des pensées capitalistes bourgeoises, ce qui le conduit à sa perte : « il forge sans cesse la chaîne / la terrifiante chaîne où tout s'enchaîne / la misère le profit le travail la tuerie / la tristesse le malheur l'insomnie et l'ennui ».²¹³ Par un jeu mot entre « travail à la chaîne » et « réaction en chaîne », le poète souligne ici comment le travail de l'ouvrier l'aliène en le forçant à adopter un système de valeur capitaliste, système qui conduit finalement au malheur et au mal-être

Césaire, dont la poésie foisonne de références à la végétation tropicale, aux coutumes négro-africaines quotidiennes, et au malheur constant du peuple martiniquais, fait état lui aussi d'un rapport moderne au monde. En effet, qu'il s'agisse de décrire la faune et la flore des Antilles dans « Elégie » ou la misère sociale et psychologique de la Martinique dans son *Cahier*, les textes césairiens s'efforcent de poétiser et de questionner l'environnement présent, comme l'actualité. La démarche perceptive de Césaire engendre, à l'instar de celle de Baudelaire et Prévert, par le rejet de la rationalité et de l'utilitarisme. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, le poète semble se libérer une fois pour toutes de ces valeurs en se proclamant, lui et son peuple, du côté de la déraison : « nous nous réclamons / de la démence précoce de la folie flamboyante ».²¹⁴ Ainsi

²¹³ v.41-44.

faisant, et comme Prévert dans « Page d'écriture », il balaie les savoirs établis tels que les connaissances mathématiques, pour nous apprendre :

Que 2 et 2 font 5²¹⁵
 que la forêt miaule
 que l'arbre tire les marrons du feu
 que le ciel se lisse la barbe [...] ²¹⁶

Cette démarche rappelle combien Césaire s'inspire de la perspective négro-africaine qui cherche à « plonger sous la croûte superficielle de la réalité, du sens commun, de la raison raisonnante ». ²¹⁷ Le poète distingue en effet clairement dans le *Cahier* entre les valeurs et la logique européennes et le modèle de pensée négro-africain qu'il admire et auquel il s'identifie. Il déclare alors dans une tirade sarcastique adressée aux « missionnaires » et aux « bienfaiteurs de l'humanité » son rejet des références occidentales comme le Dieu chrétien au profit de la culture de ses ancêtres africains. Sur un ton emprunté à la rhétorique coloniale européocentriste, il s'avoue ironiquement coupable d'avoir adopté des coutumes africaines comme les idoles, la danse, la chanson et les costumes traditionnels. Ces éléments et activités présentent son désir d'un contact permanent avec l'irrationnel, l'imagination et un certain sens esthétique :

je déclare mes crimes et il n'y a rien à
 dire pour ma défense.

²¹⁴ 53.

²¹⁵ Ce vers fait écho à ceux trouvés dans le poème de Prévert « Page d'écriture » : lorsque l'imagination et la rêverie ouvrent les portes d'un monde de beautés cachées à l'écolier, « et seize et seize qu'est-ce qu'ils font ? / Ils ne font rien seize et seize / et surtout pas trente-deux », affirme la voix poétique (v.24-26).

²¹⁶ *Cahier* 54.

²¹⁷ Sartre, « Orphée noir » xxv.

Danses. Idoles. Relaps. Moi aussi

J'ai assassiné Dieu de ma paresse de

Mes paroles de mes gestes

De mes chansons obscènes

J'ai porté des plumes de perroquet des

Dépouilles de chat musqué

J'ai lassé la patience des missionnaires

Insulté les bienfaiteurs de l'humanité.

[...]

L'étendue de ma perversité me confond !²¹⁸

Suivant cette perspective, il semble naturel que les œuvres de Césaire s'opposent à l'art réaliste, comme c'est le cas de Baudelaire et Prévert. Césaire remarque d'ailleurs au sujet de l'art africain dont il se sent proche, qu'« [...] il n'a jamais été copie du réel, copie de l'objet ou copie de ce qu'il est convenu d'appeler le réel. »²¹⁹

De plus, et comme la modernité prévertienne, le discours de Césaire se fait fortement critique et polémique envers la société contemporaine. Ici encore, c'est l'homme lui-même, et en particulier celui imposant un système de pensée occidental, qui est montré du doigt dans les malheurs et les inégalités sur terre. Dans « Discours sur l'art africain », par exemple, Césaire constate la domination de la civilisation occidentale capitaliste pour en exposer les dangers. Il statue tout d'abord que, « Qu'on le veuille ou

²¹⁸ *Cahier 55.*

²¹⁹ Aimé Césaire, « Discours sur l'art africain », 1966, *Etudes littéraires* 6-1 (1973) : 108.

non, il y a, à l'heure actuelle, une civilisation éminente et tentaculaire. C'est la civilisation européano-américaine, la civilisation industrielle qui couvre le monde de son réseau [...] ». ²²⁰ Puis, il dévoile le mécanisme aliénant qui marque cette démarche capitaliste :

[...] avec la pensée européenne moderne [...], est née un processus nouveau, celui que certains penseurs ont appelé un processus de réification, c'est-à-dire de chosification du monde.

De quoi s'agit-il ? Il s'agit de la substitution à la totalité dialectique qu'est le monde, de la substitution au monde concret et hétérogène, donc riche et varié, d'une véritable algèbre d'abstractions. Homogénéisées et dissociées représentant un abrégé du monde [...]. Les conséquences, vous les connaissez, c'est l'apparition du monde mécanisé, du monde de l'efficiencia [...]. ²²¹

Plus précisément, cette dynamique d'appréhension du monde est néfaste à l'humanité parce qu'elle engendre une réification de ce qui est perçu, y compris de l'humain même. Ainsi, « [l'homme de la civilisation européenne] est devenu le prisonnier et la victime des concepts et catégories qu'il avait inventés pour appréhender le monde » puisque « l'homme devient chose à lui-même [...] ». ²²²

Dans les relations entre les peuples et les groupes humains, cette démarche se traduit tout d'abord par une mythification et un manque d'échanges avec l'autre, attitudes qui conduisent au racisme, c'est-à-dire à « la chosification de l'autre, du nègre, du juif ;

²²⁰ 100.

²²¹ « Discours sur l'art africain » 101.

²²² « Discours sur l'art africain » 101.

sa substitution à l'autre, de la caricature de l'autre, une caricature à laquelle on donne une valeur absolue. »²²³ Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, le poète critique en effet cette hiérarchisation ethnique omniprésente, sentant le besoin d'insister sur le fait qu'« [...] aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force / et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête ». ²²⁴ De plus cette perception réifiante, qui fait que « l'humanité [est] réduite au monologue »²²⁵ représente à long terme une menace pour la survie de l'homme même : la tyrannie, la haine et l'intolérance qu'elle engendre, si elle détruit d'abord les cultures et les ethnies non européennes, sera finalement nuisible au bien-être du monde occidental même : « dans cette politique, *la perte de l'Europe est elle-même inscrite* », prévient le poète.²²⁶

Dans son essai « Introduction au folklore martiniquais », Césaire, en collaboration avec René Ménénil, affirme que certains contes traditionnels antillais témoignent bien de l'impact négatif de la civilisation occidentale sur l'harmonie de l'humanité. Des personnages récurrents dans ces fables comme « Lapin le madré, le rusé, le roublard... le lâcheur »²²⁷ symbolisent en effet la démarche chosifiante du colonisateur en encourageant un comportement tourné vers le profit personnel plutôt que l'élan collectif. Le discours véhiculé par ces contes, dans lesquels la ruse prédomine et « [l]es solutions individuelles remplacent les solutions de masse »²²⁸, engendre la dégénérescence sociale et humaine

²²³ « Discours sur l'art africain » 103.

²²⁴ 73.

²²⁵ *Discours sur le colonialisme* 398.

²²⁶ *Discours sur le colonialisme* 398.

²²⁷ Aimé Césaire et René Ménénil, « Introduction au folklore martiniquais ». *Tropiques* 4 (1942) : 10.

²²⁸ Césaire et Ménénil 10.

des peuples en question. Ce mode de pensée conduit en effet à des comportements égoïstes et injustes, et par conséquent à un mode de société où il y a « ceux qui savent et ceux qui ne savent pas se débrouiller ».²²⁹

4. Une réponse moderne : la transfiguration esthétique

Selon la définition d'attitude moderne et la description des préceptes perceptifs privilégiés par les trois auteurs que je viens de souligner, j'affirme que Baudelaire, Prévert et Césaire suggèrent finalement une même réponse au malaise humain et social, réaction qui se constitue comme moderne. Celle-ci, que je nomme transfiguration esthétique, se base sur l'usage d'une vision du monde et de la vie qui s'oppose à la démarche contemporaine puisqu'elle refuse les conceptions réalistes et utilitaires des choses, au profit d'une considération esthétique et imaginaire. C'est en cela que cette perspective s'intègre pleinement à la modernité : elle critique le mode d'appréhension dominant la société contemporaine et s'ancre dans l'époque en visant à dégager le poétique contenu dans l'actualité et le contingent.²³⁰ Cette perception, j'argue, permet bien de combattre l'angoisse existentielle et de réinstaurer un plaisir de vivre en transgressant, pour le revaloriser, le présent et ce qui compose le réel par un mouvement d'esthétisation, de transfiguration. Camus pressent déjà le pouvoir de cette mise en esthétique ; sans l'identifier précisément comme telle, il suppose dans son étude sur la révolte au XXe siècle : « il y a peut-être une transcendance vivante, dont la beauté fait la

²²⁹ Césaire et Ménil 10-11.

²³⁰ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* 694.

promesse, qui peut faire aimer et préférer à tout autre ce monde mortel et limité ». ²³¹

Comme le souligne Camus, cette démarche rend le désir d'évasion caduque et s'oppose donc à la réponse pré-moderne que propose Baudelaire à l'homme commun, réaction basée sur la fuite vers un ailleurs. Cassou-Yager, elle, suggère même que la vision imaginaire du monde permettrait de soulager le mal-être de l'homme à l'instar du salut chrétien post-mortem ; elle s'interroge : « se pourrait-il que l'imagination soit le succédané moderne de la foi ? Alors que le 'croyant' adhère de tout son être à la promesse de l'au-delà, le 'voyant' crée cet au-delà, par la magie de son incantation, et transfigure temporairement la mort ». ²³²

Ces idées de « transcendance » chez Camus et d'« au-delà » chez Cassou-Yager suggèrent ici une seconde caractéristique qui fait de la transfiguration esthétique une réaction typiquement moderne. En effet, alors que le discours moderne rejette l'idée d'un divin explicateur et tout puissant, donnant alors à l'homme le pouvoir d'agir dans le monde, j'affirme que la perception transfigurante se comporte comme un mode de sacralisation portée sur l'expérience humaine présente. D'une part, le concept même d'élévation et de transcendance que suppose la transfiguration repose sur une idée d'ascendance hors du terrestre. Comme le précise Ferry en effet :

[...] nos morales modernes affichent des idéaux qui se veulent en quelque façon *supérieures à la vie*. [...] Supposer que certaines valeurs transcendent la vie elle-même, c'est en effet reconduire, fût-ce sur le

²³¹ 319.

²³² 104.

terrain de l'athéisme, la structure sans doute la plus essentielle de toute théologie : celle de l'ici-bas et de l'au-delà.²³³

D'autre part, et suivant les préceptes modernes, la vision transfigurante remplace même le sacré chrétien : elle devient la seule démarche par laquelle l'homme accède à une transcendance, un espace de sacralité qui se trouve cette fois dans le domaine de l'immanence. Les élans spirituels et les sentiments de sacré ne se font plus qu'à l'échelle humaine, émanant de et se développant dans l'homme. Ainsi explique Ferry, « [s]i le sacré ne s'enracine plus dans une tradition dont la légitimité serait liée à une Révélation antérieure à la conscience, il faut désormais le situer au cœur de l'humain lui-même ».²³⁴ Le sentiment religieux même passe maintenant par l'expérience individuelle et le moi, comme en témoigne la réflexion de Maurice Merleau-Ponty sur l'écrivain catholique Paul Claudel : « Claudel va jusqu'à dire que Dieu n'est pas au-dessus de nous, mais en dessous de nous — voulant dire que nous ne le trouvons pas comme une idée supra-sensible, mais comme un autre nous-même, qui habite et authentifie notre obscurité ».²³⁵

C'est plus particulièrement à partir de Baudelaire et des symbolistes que la sacralité se retrouve liée au réel même, et en particulier à la perception poétique. Auparavant réservé aux interventions divines que le texte littéraire ne faisait que décrire, le sacré se perçoit maintenant dans l'activité poétique même. Olivier Sécardin explique :

Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé..., sont les héros de ce Credo : des sujets libertaires, anti-chrétiens, anti-nationalistes, bravant la

²³³ 40.

²³⁴ 241.

²³⁵ Maurice Merleau-Ponty, « Le Langage indirect et les voix du silence », *Signes* (Paris : Gallimard, 1960) 88.

foi et ne 'sachant plus prier'. Pour autant, le sacré n'est pas aboli, il change de cadre esthétique et épistémique. Jusqu'alors le sacré était l'expérience d'une transcendance que le langage devait recueillir, son au-delà. Avec la modernité, c'est l'immanence de la forme poétique qui contient et immobilise la dimension sacrale.²³⁶

Dans ce contexte, il est possible de dire que la perception transfigurante comme réponse au mal-être humain n'est pas seulement possible à l'avènement final de la modernité ; il se fait aussi nécessaire à cette époque où l'homme perd son rapport au sensible et au divin. C'est en effet la perte du divin explicateur, accentuée par la montée d'un discours utilitaire et rationnel qui éloigne encore un peu plus l'homme de tout rapport spirituel au monde, qui ouvre la possibilité, voire le besoin, d'une sacralisation de l'expérience artistique comme peut l'être la transfiguration esthétique. En d'autres termes, la vision poétique s'établirait depuis Baudelaire comme un nouveau type de sacré qui chercherait à rétablir un sentiment spirituel perdu. Ferry remarque en effet que la vocation mystique de l'art,

héritée du romantisme, correspond à une violente réaction d'une partie de l'esprit humain contre un monde entièrement soumis à l'idée de 'progrès' et aux principes de la pensée scientifique. La civilisation 'moderne', dont l'ère commence précisément au début du dix-neuvième siècle, a accentué l'écart entre les limites de l'existence quotidienne et les aspirations de la plénitude de l'âme humaine. L'intelligence analytique, en donnant à

²³⁶ Olivier Sécardin, « La Poésie impie ou le sacré du poète : sur quelques modernes », *Alif : journal of comparative Poetics* 23 (2003) : 229.

l'homme les moyens de se servir des choses a malheureusement aussi entraîné l'atrophie d'une autre partie de son moi.²³⁷

La présence de références au sacré dans le discours baudelairien n'est plus à démontrer. En rapport avec la perception par transfiguration esthétique, la charge sacrée contenue dans les œuvres de Baudelaire se rencontre d'abord dans la manière de concevoir la figure du poète. Dans le poème « Bénédiction » par exemple — titre déjà significatif à cet égard —, Baudelaire développe une rhétorique de la sacralité en percevant l'artiste comme un homme élu : les dons de vision poétique de celui-ci proviennent d'« un décret des puissances suprêmes » alors qu'il évolue sur terre « [...] sous la tutelle invisible d'un Ange ».²³⁸ Cependant ici, et en relation avec la déchristianisation progressive du discours survenue au XIXe siècle, le sacré fait référence au caractère hors du commun du poète et de sa vision du monde plutôt qu'à la puissance du Dieu chrétien. C'est donc une sacralité de l'immanence qu'annonce ici Baudelaire, c'est-à-dire un processus de sacralisation d'une expérience de l'homme sur terre grâce à son pouvoir perceptif. Le poète fait directement référence à cette idée dans une de ses pensées où il parle de la perception par transfiguration poétique comme d'une religion ; il déclare : « [i]l y a une Religion Universelle, faite pour les Alchimistes de la Pensée, une Religion qui se dégage de l'homme, considéré comme memento divin ».²³⁹ Nul doute que les « Alchimistes de la Pensée » auxquels se réfère Baudelaire sont les poètes modernes et leur capacité perceptive hors du commun.

²³⁷ Ferry 134-135.

²³⁸ Charles Baudelaire, « Bénédiction », *Les Fleurs du mal* 7, v.1 ; v.21.

²³⁹ *Mon cœur mis à nu* 696.

En ce qui concerne Prévert, et malgré son athéisme marqué, ses textes regorgent aussi de références au sacré. D'abord, si le poète rejette les cieux pour vivre sur terre, c'est que pour lui, la vie offre des instants paradisiaques dépassant ceux de l'au-delà chrétien. Ainsi dans « Pater noster », il revendique une vie dans ce monde-ci au nom de toutes les merveilles et mystères accessibles dans l'existence et « Qui valent bien ce[ux] de la Trinité », jure-t-il.²⁴⁰ De plus, Prévert croit aux miracles, à ceux qu'il voit tous les jours à travers la beauté de la nature ou l'envoûtement des sentiments, entre autres. Son poème « Vous allez voir ce que vous allez voir » remet en effet en cause la valeur prodigieuse d'une action considérée comme telle par l'Eglise — Jésus qui marche sur l'eau —, tout en hissant au rang de miracle un enchantement bien terrestre — la vision d'un corps de jeune femme nu :

Une fille nue nage dans la mer

Un homme barbu marche sur l'eau

Où est la merveille des merveilles

Le miracle annoncé plus haut ?²⁴¹

Dans cette optique, Prévert s'oppose à la logique du paris pascalien qui repose sur l'idée que la vie est de moindre valeur et qu'il vaut par conséquent la peine de la sacrifier pour miser sur l'existence du paradis. Dans le texte au titre provocateur de « Paris stupides », le poète rabaisse l'importance du philosophe et de sa doctrine : ne lui consacrant qu'un

²⁴⁰ v.7.

²⁴¹ Jacques Prévert, « Vous allez voir ce que vous allez voir », *Paroles* 119.

seul vers, il dénigre la célébrité du philosophe, « un certain Blaise Pascal », et ne prend pas la peine d'en dire plus, ajoutant uniquement « Etc... etc... ». ²⁴²

Cependant, si Prévert rejette les religions occidentales, il adopte volontiers des références sacrées tirées de croyances antiques devenues mythologies ou sagesses ancestrales. ²⁴³ Dans le texte « Osiris ou la fuite en Egypte », le poète rend hommage au couple de la religion égyptienne symbolisant l'amour pur et indestructible : Isis et Osiris. Visitant le musée du Louvre, deux amoureux s'arrêtent devant la statue du dieu Osiris qui, selon la voix poétique, procède à leur cérémonie de mariage. ²⁴⁴ D'après le poète, cette union est plus forte que celle exécutée selon le rite chrétien, procédure figée et froide. Ici, la divinité est « Vivante à faire mourir une nouvelle fois de plus / Toutes les idoles mortes des églises de Paris » ²⁴⁵ ; la bénédiction qu'elle accorde aux deux amants est donc plus sacrée et passionnée que celle des représentants catholiques.

Au propos de Césaire enfin, et au-delà de son rejet de l'Eglise, la présence de sacré dans son discours est indéniable et reflète son rapport étroit avec la culture et les croyances négro-africaines dans lesquelles la sacralité est primordial. Ainsi, et comme Senghor l'indique au sujet des groupes négro-africains, « tous ces organismes ont un fondement religieux, chez des peuples où la séparation du profane et du sacré, du politique et du social est un fait rare et tardif. » ²⁴⁶ Il est donc commun, remarque

²⁴² Jacques Prévert, « Les Paris stupides », *Paroles* 122.

²⁴³ Gasiglia-Laster et Laster, vol. 1 1091.

²⁴⁴ Jacques Prévert, « Osiris ou la fuite en Egypte », *Paroles* 141, v.24.

²⁴⁵ v.21-22.

²⁴⁶ « L'Esthétique négro-africaine » 205.

Senghor, de retrouver des références au spirituel dans l'art africain.²⁴⁷ D'une manière générale, l'adoption du divin négro-africain chez Césaire se rencontre dans sa vision transfigurante à travers laquelle il sacralise des valeurs et des éléments de l'ordre du quotidien ou du commun. En effet confie Senghor au sujet de la tradition de son peuple, « [c]ette spiritualité s'exprime par les éléments les plus concrets du réel ».²⁴⁸ Il peut s'agir de la nature comme le « Soleil, Ange Soleil » ou d'activités intuitives et sensorielles comme la « danse sacrée ».²⁴⁹ Les instruments africains peuvent acquérir de même un statut divin chez Césaire, comme c'est le cas des tams-tams dans « Ex-voto pour un naufrage ». Cette démarche de sacralisation du commun serait inconcevable, et même blasphématoire, dans la religion chrétienne. Le poète oppose d'ailleurs clairement les deux types de foi dans « Ex-voto pour un naufrage » en apostrophant les « tams-tams sacrés qui rie[nt] à la barbe des missionnaires »²⁵⁰ ; la nature sacrilège de la divinisation des instruments de musique est renforcée ici par le titre même du poème.

Au-delà de sa perception transfigurante, Césaire fait appel au pouvoir de rites négro-africains dans son action contre la misère humaine et sociale. Dans ses textes, il invoque en effet régulièrement les fantômes, les ancêtres²⁵¹, ou bien encore les idoles et les sorciers pour trouver une voie vers une humanité plus tolérante et harmonieuse. Ainsi dans le *Cahier*, il appelle d'abord la force des « Idoles »²⁵² puis convoque celle de la

²⁴⁷ « Ce que l'homme noir apporte » 34.

²⁴⁸ « Ce que l'homme noir apporte » 34.

²⁴⁹ Césaire, *Cahier* 60 ; 69.

²⁵⁰ Aimé Césaire, « Ex-voto pour un naufrage », *Soleil cou coupé* 29.

²⁵¹ *Cahier* 50 ; 73.

²⁵² 55.

sorcellerie afin d'acquérir la force et le courage nécessaires pour défendre l'avenir de son île, et en particulier de la ville de Fort-de-France ; il déclare : « et voici au bout du petit matin ma prière virile que je n'entende ni les rires ni les cris, les yeux fixés sur cette ville que je prophétise, belle, / donnez-moi la foi sauvage du sorcier ». ²⁵³

²⁵³ 68.

Chapitre II

De la perception transfigurante du quotidien

Mais en y regardant mieux, [le poète] y distingue des boursoufflures, des décollements, des sens adventices, toute une dimension secrète et inutile, faite de son histoire et des maladresses de ceux qui en ont usé. N'y a-t-il pas dans cette profondeur ignorée les éléments d'un rajeunissement des termes ?²⁵⁴

Comme je l'ai suggéré dans le chapitre précédent, l'idée de transfiguration esthétique présente dans les œuvres de Baudelaire, Prévert et Césaire se base sur le dépassement d'une perspective ordinaire et rationnelle du monde pour en atteindre une vision autre, esthétique. Comme c'est le cas dans la doctrine surréaliste, il s'agit de « déshabiller les choses de leurs significations *pratiques* ». ²⁵⁵ Merleau-Ponty remarque bien cette mécanique inédite qui caractérise la perception moderne, perception qui libère d'une conception ordinaire et rationnelle des choses : « [c]'est un nouveau système d'équivalences qui exige précisément ce bouleversement-ci, [...] le[s] liens ordinaires [entre les choses] sont dénoués ». ²⁵⁶ Cette idée d'équivalence entre les éléments du monde est centrale dans la vision poétique que développent les trois poètes. Bien sûr, elle est au cœur de la conception symboliste dont Baudelaire est le précurseur ²⁵⁷ et qui est mise en scène en particulier dans un poème comme « Correspondances ». La dynamique décrite par Merleau-Ponty se retrouve au XXe siècle, notamment dans le discours surréaliste, mouvement qui s'inspire du symbolisme et est proche de l'esthétique de

²⁵⁴ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », 1947, *Critiques littéraires* (Paris : Gallimard, 1975) 306.

²⁵⁵ Sartre, « L'Homme et les choses » 312.

²⁵⁶ 71.

²⁵⁷ Baudelaire est bien l'instigateur de la conception voyante si chers aux symbolistes comme l'indique Arthur Rimbaud en le consacrant « le premier des voyants, roi des poètes, *un vrai dieu* » (253).

Prévert et Césaire. Dans son *Manifeste du surréalisme*, André Breton définit en effet la démarche surréaliste comme une opposition à la tendance de pensée actuelle où « le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments » et où règne une « intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable ». ²⁵⁸ Le surréalisme base en effet ses techniques de création sur l'usage sans limites de l'imagination et de l'irrationnel ; le travail surréaliste est donc, d'après Breton, une activité conduite « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison ». ²⁵⁹ Je mettrai en lumière cette caractéristique au sein du discours et de l'œuvre des trois poètes dans la première partie de ce chapitre.

En somme, et à l'opposé d'une connaissance savante et concrète, la démarche d'appréhension du monde privilégiée par les trois poètes se fait, bien que de diverses façons, par un certain usage de l'imagination et de l'irrationnel. La tâche n'est pas ici de comprendre avec la raison mais d'appréhender avec les sens. Utilisant une expression empruntée à Paul Eluard, Bataille souligne en effet cette caractéristique de la perception poétique moderne, déclarant que « c'est la meilleure — la plus simple — définition de la poésie : *qui donne à voir*. » ²⁶⁰ René Ménénil remarque lui aussi que l'accès à une vision et une connaissance poétiques ne peut se faire qu'en s'extirpant du mode de pensée dominant, qui privilégie un savoir érudit et une logique rationnelle, pour s'abandonner au royaume de l'imagination, de la folie, et de l'irrationnel :

Comme l'indiquent les traditions de la magie, seul l'homme armé des forces du cœur est admis, comme par une grâce supérieure, à contempler les révélations du monde interdit. Les merveilles n'apparaissent qu'au

²⁵⁸ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1930 (Paris : Sagittaire, 1946) 315.

²⁵⁹ *Manifestes du surréalisme* 328.

²⁶⁰ « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » 195.

moment où la vie, dans l'émotion ressentie, opère une véritable saisie de l'homme pour le jeter, à son corps défendant, en dehors des conditions habituelles et communes de la vie, dans des régions inconnues, plus profondes de la réalité.²⁶¹

L'usage d'états proches de l'irrationnel comme le rêve ou la nostalgie pour atteindre une certaine perception du monde est en effet récurrent et commun dans l'art symboliste et les courants artistiques qui s'en inspirent, et en particulier le surréalisme. Breton définit en effet le mouvement surréaliste comme une doctrine qui « repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée ».²⁶² Baudelaire, en tant que symboliste avant la lettre, ainsi que Prévert et Césaire, tous deux familiers des techniques surréalistes, insistent bien sur les pouvoirs et la valeur d'états allant au-delà du conscient comme l'imagination, le souvenir et l'onirique dans l'accès à une perception sensorielle du monde. C'est ce que j'étudierai dans la seconde partie de ce chapitre.

1. Une poétique du dévalué

En rupture avec la conception dominante de pensée et d'appréhension du monde, Baudelaire développe une perception qui cherche à aller au-delà des descriptions rationnelles et utilitaires. Celle-ci se construit en effet à partir de l'idée que « quelque chose se trouve au-delà des apparences, quelque chose de confus et de ténébreux ».²⁶³

²⁶¹ René Ménil, « Introduction au merveilleux », *Tropiques* 3 (1941) : 12.

²⁶² *Manifestes du surréalisme* 328.

C'est bien la démarche de la transfiguration esthétique : dépasser le visible, le connu et le commun. A ce propos, le poète exprime constamment son désir de dépasser l'existant et l'évident pour découvrir du neuf, de l'autre. Il se désole par exemple du *statu quo* et de l'immobilité qui règnent dans son existence misérable : « Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement, ni douleur. »²⁶⁴

La démarche d'appréhension du monde qu'adopte Baudelaire se caractérise donc par un traitement transformatif de ce qui est perçu. La transfiguration esthétique est en effet le résultat d'une vision qui réorganise la matière des choses pour leur donner de nouvelles caractéristiques et un sens esthétique inédit ; à travers cette perception s'enthousiasme le poète, « [t]ous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée, se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée [...], une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ! »²⁶⁵ La vision poétique permet donc de mettre à jour, au-delà des apparences, le sens caché, la charge symbolique qui nous entoure : c'est un « dictionnaire hiéroglyphique » du cosmos.²⁶⁶ Dans cette optique, Baudelaire rend hommage à l'œuvre de Théophile Gautier qu'il considère comme une

²⁶³ Pichois, notices 844.

²⁶⁴ *Fusées* 667.

²⁶⁵ *Le Peintre de la vie moderne* 694.

²⁶⁶ Charles Baudelaire, « Puisque réalisme il y a », 1938, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1975) 59.

réussite poétique grâce à l'usage d'« une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels ».²⁶⁷

Le poème « Correspondances » est l'exemple baudelairien le plus connu de ce jeu perceptif. Tout ce qui entoure l'homme peut devenir « une forêt de symboles » et il arrive que, au terme de l'expérience transfigurante, une nouvelle communication se crée de telle sorte que « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».²⁶⁸ Le poème « Le Cygne » illustre de même l'usage baudelairien de cette perception pour appréhender le monde. Ici, les changements urbains que subit la capitale à l'époque haussmannienne déclenchent chez le poète des visions par correspondance puisque « [...] palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour [lui] devient allégorie ».²⁶⁹ Cette imagerie le renvoie à un temps passé regretté puis, par association, évoque ceux qui, comme le poète, ont perdu leur terre natale tels que les exilés, les esclaves ou les marins. La vision se termine par un hommage fraternel à ces hommes : « [le poète] pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor ! »²⁷⁰

La conception de perception esthétique que défend Baudelaire se retrouve dans sa définition même de création artistique : l'art doit chercher, selon lui, à dévoiler une perception unique du monde, et ce en dépassant à la fois la vision commune des choses ainsi que les normes littéraires et poétiques en vigueur. Ainsi nous dit Baudelaire, le but de la poésie moderne est d'ouvrir à la nouveauté ; il conclut alors son compte-rendu du

²⁶⁷ Charles Baudelaire, *Théophile Gautier [I]*, 1859, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1975) 117.

²⁶⁸ Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal* 11, v.3 ; v.8.

²⁶⁹ Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal* 86, v. 30-31.

²⁷⁰ v. 51-52.

Salon de 1845 en espérant bientôt « célébrer l'avènement du *neuf* » dans l'art.²⁷¹

Baudelaire insiste bien sur cette conception unique de la vision et de la création poétiques lorsqu'il statue que « [l]'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme ».²⁷² Dans « Rêve parisien », par exemple, la transfiguration esthétique est bien décrite un élan personnel : c'est « un caprice singulier »²⁷³, celui du poète en état de sommeil ; le rêveur se présente alors comme le seul « Architecte de [s]es féeries » nocturnes.²⁷⁴

De plus, l'interprétation personnelle et imaginaire du monde mise en scène dans l'art permet doit se faire sur le principe de la transfiguration esthétique. Dans son compte-rendu de l'Exposition Universelle de 1855, Baudelaire décrit en effet le vide esthétique dont souffre un de ses contemporains artistes, « un de ces *modernes professeurs-jurés* d'esthétique », un « insensé doctrinaire du Beau »²⁷⁵, qui s'enferme dans un système perceptif normé et impersonnel. Conséquence de cette fidélité aux normes, cet homme ne peut découvrir la véritable poésie du monde, un univers de correspondances : « [il] a oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et [...] les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus

²⁷¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, 1845, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1975) 407.

²⁷² *Salon de 1859* 620.

²⁷³ Charles Baudelaire, « Rêve parisien », *Les Fleurs du mal* 101, v.6.

²⁷⁴ v.37.

²⁷⁵ Charles Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, 1855, *Œuvres complètes*, vol. 2 577.

courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances* ! »²⁷⁶ En d'autres termes, la création artistique doit être, comme toute perception poétique, une découverte du sens caché et du symbolique que contient le monde. C'est d'ailleurs la tâche même du poète que de savoir décoder, interpréter ce qui nous entoure : « qu'est-ce qu'un poète [...] si ce n'est un traducteur, un déchiffreur », remarque Baudelaire dans son essai sur Victor Hugo.²⁷⁷ Par des mises en rapport de mots, de significations, de sonorités ou de sensations, le vrai poète attribue aux matières qu'il manipule une nouvelle valeur et un nouvel intérêt, comme lorsqu'il transforme la boue en or.²⁷⁸ Ainsi faisant souligne Baudelaire, l'artiste devient « un parfait chimiste ».²⁷⁹ Plus que cela, les poètes seraient des « Alchimistes de la pensée »²⁸⁰ par l'usage d'une perception transfigurante du monde. Cette dernière remarque rappelle d'une certaine manière le concept d'alchimie que développera Rimbaud²⁸¹ : la perception poétique baudelairienne se compose en effet d'expérimentations utilisant divers éléments du monde et du langage pour les fusionner et les transformer en matières inédites.

De cette conception globale de l'art, Baudelaire pose comme précepte important de création le rejet des idées et des normes littéraires traditionnelles, ainsi que des images poétiques toutes faites. Il consacre par exemple un paragraphe intitulé « Du chic et du poncif » dans son *Salon de 1846* pour dénoncer et bannir les clichés du domaine

²⁷⁶ 577.

²⁷⁷ Charles Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, 1861, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1975) 133.

²⁷⁸ Charles Baudelaire, « Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 [II] », *Les Fleurs du mal* 192, v.33-34.

²⁷⁹ « Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 [II] », v.32.

²⁸⁰ *Mon cœur mis à nu* 696.

²⁸¹ Cette idée d'alchimie sera centrale dans la poésie symboliste dont le poème « Alchimie du verbe » d'Arthur Rimbaud est un texte phare.

artistique. Il remarque qu'« [i]l y a dans la vie et dans la nature des choses et des êtres *poncif*, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait de ces choses et de ces êtres : aussi les grands artistes en ont horreur ».²⁸² Baudelaire critique ceux qui ont recours à ces conventions, définissant les poètes médiocres par un jeu de mot entre « ponsif » et « Ponsard », nom d'un écrivain dont il exècre le manque d'originalité : « Les mauvais poètes sont ceux qui / Poncifs. / Ponsard ».²⁸³ Dans *Mon cœur mis à nu*, c'est aux phrases toutes faites inspirées du vocabulaire militaire qu'il s'en prend : « Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques [...] ».²⁸⁴ Le poète rejette finalement le traitement traditionnel de l'une des sources d'inspiration lyrique les plus communes et nobles jusqu'alors : la nature. Dans une lettre accompagnant une commande de poèmes pour un ouvrage sur Fontainebleau et sa forêt, Baudelaire doit ainsi s'excuser auprès de son éditeur pour son anti-conformisme poétique envers les éléments naturels, étant incapable de ressentir une quelconque exaltation ou inspiration venant de la nature :

Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur *la nature*, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes — le soleil sans doute ? Mais vous savez bien que je suis

²⁸² 468.

²⁸³ « Puisque réalisme il y a » 58. Dans une œuvre à laquelle collabore Baudelaire intitulée *Les Mystères galants des théâtres de Paris* (1844), nous retrouvons cette même critique à l'égard de Ponsard qui y est décrit ainsi : « en saupoudrant Tite-Live d'André Chénier, et Racine de Catulle, vous faites un *gâteau de farine* fort indigeste, qu'on appelle Ponsard ». *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1975) 1004. Plus loin, les auteurs continuent leur critique en déclarant : « nous ignorons quelles seront plus tard ses opinions politiques [...] ; sans doute elles seront encore des poncifs et des postiches » (1004).

²⁸⁴ 691.

incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel, je ne sais quoi de *shocking*. Je ne croirai jamais que *l'âme des Dieux habite dans les plantes* et, quand même elle y habiterait je m'en soucierais médiocrement et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés.²⁸⁵

Cherchant à dépasser les règles créatrices littéraires et lyriques, Baudelaire se présente donc comme un novateur, voire un blasphémateur de l'art poétique. Pichois décrit en effet la violence des transgressions esthétiques dont témoigne l'œuvre baudelairienne : « ce sont des agressions meurtrières perpétuées dans les formes les plus conventionnelles, les plus puérilement honnêtes. Baudelaire n'a pas injurié la Beauté, il l'a blasphémée », conclut-il.²⁸⁶ L'inédit de l'esthétique baudelairienne, qui deviendra plus tard une des marques de l'attitude moderne, réside dans le dévoilement des aspects poétiques du présent. Baudelaire définit en effet l'art comme la recherche du beau à partir du temporel, c'est-à-dire de ce que l'artiste a sous les yeux, relatif aux circonstances actuelles et à son époque. Dans une phrase désormais célèbre, il statue en effet : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».²⁸⁷

La poétique baudelairienne se marginalise donc d'abord par l'usage d'un lexique et d'une thématique inspirés du temps présent et du quotidien. Dans *Les Fleurs du mal*

²⁸⁵ Charles Baudelaire, « A Fernand Desnoyers », fin 1853-début 1854, *Correspondance*, ed. Claude Pichois, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1973) 248.

²⁸⁶ préface xvi.

²⁸⁷ *Le Peintre de la vie moderne* 685.

par exemple, une section entière intitulée « Tableaux parisiens » est consacrée à la vie urbaine. Cette partie inclut des poèmes comme « Le Cygne », qui chante la perception esthétique provoquée chez le poète par la vue des changements que subit le paysage parisien, « Les Petites vieilles », hommage poétique aux vieillardes abandonnées à elles-mêmes dans la ville, ou bien encore « Le Crépuscule du Matin », qui sublime la misère des pauvres, des prostituées et des ouvriers. De même le recueil *Petits Poèmes en prose*, dont l'un des autres titres est *Le Spleen de Paris*, compte de nombreux textes basés sur l'expérience citadine. Il s'agit par exemple du « Mauvais vitrier », personnage qui, d'après le poète, devrait fournir des verres ayant la capacité de faire percevoir le monde autrement, du poème « Les Foules » qui chante le bonheur esthétique de puiser une inspiration infinie dans la multitude anonyme, ou bien encore du « Vieux saltimbanque », soulignant la valeur d'une parade de forains dans un quartier pauvre.

L'œuvre de Baudelaire fait donc état d'un vocabulaire autour du domaine du quotidien et de l'utilitaire, sphère traditionnellement impropre à la littérature et inadaptée au genre lyrique. Benjamin indique bien que :

The *Fleurs du mal* is the first book that used in poetry not only words of ordinary provenance but works of urban origin as well. Yet Baudelaire by no means avoided locutions which, free from poetic patina, strike one with the brilliance of their coinage. He uses *quinquet*, *wagon*, or *omnibus*, and does not shrink from *bilan*, *réverbère*, or *voirie*.²⁸⁸

Au-delà d'un vocabulaire lié à la vie présente, certains textes baudelairiens portent sur des objets quotidiens, qui deviennent par là-même lyriques. Benjamin souligne en effet que « [Baudelaire's] images are original by virtue of the inferiority of the objects of

²⁸⁸ 100.

comparaison. He is on the lookout for banal incidents in order to approximate them to poetic events ». ²⁸⁹ Ainsi, le poème « La Pipe » porte sur un objet d'utilisation courante à l'époque, objet que l'auteur poétise en le personnifiant et en lui attribuant les vertus d'une femme servile éprise du fumeur — le genre féminin de « pipe » renforce idéalement cette image. La pipe promet alors fidélité à son « maître » ²⁹⁰ : elle le soigne « [q]uand il est comblé de douleur » ; elle le console, l'« [...] enlace et [...] berce son âme », ou se fait séductrice et distrayante lorsqu'elle « [...] charme son cœur et guérit / De ses fatigues son esprit ». ²⁹¹

Dans la lignée d'une inspiration du quotidien et comme l'indique Benjamin à propos des champs lexicaux chez Baudelaire, celui-ci introduit aussi dans la poésie la thématique de la vie urbaine. Dans la conclusion du *Salon de 1846* par exemple, le poète exprime clairement son intérêt pour une esthétique du citadin, tout en s'irritant du peu de cas qu'en font encore les artistes de son temps : « [l]a vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas ». ²⁹² Irrité de ce manque de réaction, Baudelaire remet même en question le talent des artistes qui refusent d'adopter cette démarche esthétique : « C'est évidemment le signe d'une grande paresse, déclare-t-il ; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y est contenue, si

²⁸⁹ 99.

²⁹⁰ Charles Baudelaire, « La Pipe », *Les Fleurs du mal* 67, v.4.

²⁹¹ v.5 ; v.9 ; v.13-14.

²⁹² 496.

minime ou si légère qu'elle soit.»²⁹³ Persuadé de l'importance de cette source d'inspiration inédite, Baudelaire prédit finalement l'avènement d'un nouveau type d'artiste, celui qui tirera de la mode de l'époque un lyrisme d'une grande éloquence. « Celui-là, affirme-t-il, sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre [...] combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. »²⁹⁴ Le poème « Les Petites vieilles » illustre bien cette esthétisation du quotidien urbain et s'ancre totalement dans la vie contemporaine du XIXe siècle. Hommage quasi-élégiaque aux femmes âgées, rejetées ou ignorées dans la vie urbaine, ce texte prend clairement pour décor le siècle de Baudelaire : les protagonistes errent dans les rues fourmillantes d'une capitale en développement, elles tressaillent au bruit des omnibus qui passent et écoutent la musique militaire jouée par des soldats dans les jardins publics.²⁹⁵

Même la thématique traditionnelle de la nature se voit traitée à travers le spectre de l'urbain, ou plus généralement à travers l'expérience humaine, en priorité celui du citadin. Ne croyant pas à l'existence d'une quelconque beauté du naturel, le caractérisant « d'affreux » ou encore « de grossier, de terrestre et d'immonde »²⁹⁶, Baudelaire recherche constamment à décrire les éléments naturels par rapport à ses sensations d'homme des villes. Dans la lettre à son éditeur Fernand Desnoyers, il fait bien état de ce processus d'« urbanisation » et d'« humanisation » du naturel dans ses textes :

²⁹³ *Le Peintre de la vie moderne* 694-695.

²⁹⁴ *Salon de 1845* 407.

²⁹⁵ Charles Baudelaire, « Les Petites vieilles », *Les Fleurs du mal* 89-91, v.26 ; v.10 ; v.52-56.

²⁹⁶ *Le Peintre de la vie moderne* 715 ; 716.

Dans l'impossibilité de vous satisfaire complètement suivant les termes stricts du programme, je vous envoie deux morceaux poétiques, qui représentent à peu près la somme des rêveries dont je suis assailli aux heures crépusculaires. Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines.²⁹⁷

Ici dans un état de rêverie, le poète compare les bois et la voûte céleste à l'intérieur de constructions humaines que sont les sacristies et les cathédrales, se retrouvant de ce fait transporté dans un espace urbain. Pareillement, les bruits perçus au sommet des collines sont rapportés aux gémissements humains, plaintes sans nul doute exprimant l'ennui de l'humanité. Au-delà de la recherche d'une maîtrise de la nature à travers son intégration dans une création humaine, l'usage de bâtisses religieuses dans ce processus rappelle la manière dont Baudelaire conçoit les discours chrétiens et ce qui les représente comme des repères fixes, des normes permettant de dépasser cet absurde existentiel que signifie pour lui la nature.

« Le Crépuscule du matin » et « Le Crépuscule du soir », deux des textes qui accompagnent la commande de Desnoyers, révèlent de la même manière le processus perceptif qu'adopte Baudelaire face à la nature : il s'agit d'une démarche d'intégration du règne végétal et animal dans les manifestations humaines de l'homme des villes. Ainsi dans l'un des textes, le poète remarque que pour les travailleurs, « C'est le Soir qui soulage / Les Esprits que dévore une douleur sauvage », alors que « À travers les lueurs que tourmente le vent / La Prostitution s'allume dans les rues ; / Comme une fourmilière

²⁹⁷ « A Fernand Desnoyers » 248.

elle ouvre ses issues ».²⁹⁸ A l'inverse au matin, souligne le poète, « C'[est] l'heure où l'essaim des rêves malfaisants / Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents ».²⁹⁹ L'intégration des deux poèmes dans la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* est d'ailleurs significative de ce désir de dépeindre les phénomènes naturels dans un contexte civilisé, celui des rues de Paris.

Enfin, la conception lyrique inédite de Baudelaire, qui porte sur l'actualité, le commun et le banal, va jusqu'à la poétisation d'éléments horribles ou répugnants. Cette démarche de lyrisme de l'horreur entre dans le cadre du projet poétique de Baudelaire « d'extraire la beauté du Mal ».³⁰⁰ Dans sa préface aux *Fleurs du mal*, Gautier remarque en effet l'attrance de son ami pour des objets d'inspiration considérés traditionnellement comme totalement inesthétiques, ainsi que son effort constant de les transfigurer esthétiquement : « [...] l'horreur semble cherchée comme à plaisir ; mais qu'on ne s'y trompe pas, cette horreur est toujours transfigurée par le caractère et l'effet, par un rayon à la Rembrandt, ou un trait de grandesse à la Vélasquez qui trahit la race sous la difformité sordide. »³⁰¹ En d'autres termes, le pouvoir de la vision transfigurante est tel que cette perception permet de transcender ce qui est vu, même le plus vulgaire ou dénigré, pour en puiser intérêt et plaisir esthétique. Ainsi dans « Le Joujou du pauvre », c'est un animal des villes considéré comme répugnant qui attire l'attention du poète, alors que deux enfants s'extasient devant un « jouet » peu commun : « [...] l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un

²⁹⁸ Charles Baudelaire, « Le Crépuscule du soir », *Les Fleurs du mal* 94, v.7-8 ; v.14-16.

²⁹⁹ « Le Crépuscule du matin », v.3-4.

³⁰⁰ Charles Baudelaire, « Projet de préface [I] », *Les Fleurs du mal* 181.

³⁰¹ 21-22.

objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! »³⁰² Suivant le même procédé, la poésie de Baudelaire met en scène des figures de la pauvreté citadine de manière sublimée, valorisée ou héroïsée. C'est le cas de l'hommage « A une mendiante rousse » dans lequel le poète décrit la beauté d'une pauvre dans ses haillons et sa maigreur :

Blanche fille aux cheveux roux,
 Dont la robe par ses trous
 Laisse voir la pauvreté
 Et la beauté,
 Pour moi, poète chétif,
 Ton jeune corps maladif,
 Plein de tâches de rousseur,
 A sa douceur.³⁰³

A la manière de Baudelaire, Prévert adopte un mode de perception qui s'oppose à la démarche traditionnelle d'appréhension du monde. Ainsi, définit-il la perception poétique et l'activité artistique même comme une manière particulière, une certaine habileté de concevoir le monde qui nous entoure. Dans une lettre à Pierre Seghers datée du 20 juin 1974 et reproduite dans l'ouvrage de René Gilson sur Prévert, le poète explique en effet : « La poésie est patience, guet, affût ; il arrive un jour, une heure, une

³⁰² Charles Baudelaire, « Le Joujou du pauvre », *Petits poèmes en prose* 305.

³⁰³ Charles Baudelaire, « A une mendiante rousse », *Les Fleurs du mal* 83-84 ; v.1-8.

minute où il fallait être là. Regarder et recevoir. »³⁰⁴ Une fois encore, cette conception transfigurative cherche à dépasser les descriptions communes, évidentes et rationnelles par l'usage du sensoriel, comme Régis Boyer l'explique au sujet de la perception prévertienne : « [d]errière la réalité apparente, vit intensément le monde infiniment libre et riche des correspondances, échos, appels, évocations, prolongements, vibrations dont la surnature vaguement entrevue de nous donne son prix, sa profondeur, sa dimension véritable au sol que nous foulons, à l'air que nous respirons. »³⁰⁵

Chez Prévert donc, cette dimension esthétique du monde passe aussi par l'usage d'une transfiguration perceptive basée en particulier sur des correspondances et des rapprochements inattendus entre les éléments du monde. Il s'agit d'organiser les choses observées et les mots utilisés en laissant parler l'imagination : il faut « [d]émaginer, dira le poète ! C'est-à-dire remplacer une image par une autre image. Subtiliser. »³⁰⁶ Le poème « Page d'écriture » illustre bien ce processus de transfiguration par un jeu de correspondance entre les choses qui nous entourent. Le texte met en scène un écolier qui préfère rêver et imaginer ce qu'il voit plutôt que d'appréhender le monde en suivant la raison et la connaissance scolaire, ici représentées par la leçon que donne le maître d'école.³⁰⁷ Sa rêverie lui ouvre les portes d'une conception nouvelle de sa salle de classe, qui se fait alors paysage côtier. Les éléments qui s'y trouvent forment cet espace naturel en redevenant les matières brutes qui les composent :

³⁰⁴ René Gilson, *Jacques Prévert. Des mots et merveilles* (Paris : Pierre Belfond, 1990) 189-190.

³⁰⁵ Régis Boyer, « Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco: Essai d'étude méthodique », *Studia Neophilologica: A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature* 40 (1968) : 357.

³⁰⁶ Prévert et Pozner 848.

³⁰⁷ v. 40-45.

les murs de la classe
 s'écroulent tranquillement.
 Et les vitres redeviennent sable
 l'encre redevient eau
 les pupitres redeviennent arbres
 la craie redevient falaise
 le porte-plume redevient oiseau.³⁰⁸

La démarche de transfiguration esthétique et les rapprochements infinies qu'elle permet est aussi au centre de la vision décrite dans le poème « Promenade de Picasso », texte qui met en scène l'échec d'une esthétique réaliste et le pouvoir d'une perception imaginaire. Ici un peintre, échouant l'exécution d'une nature morte réaliste, perd finalement sa concentration et se laisse prendre à la rêverie, état qui l'invite à porter un regard transformatif sur le monde, une perception par correspondance en quelque sorte :

le malheureux peintre de la réalité
 se trouve soudain alors être la triste proie
 d'une innombrable foule d'associations d'idées
 et la pomme en tournant évoque le pommier
 le Paradis terrestre et Eve et puis Adam
 l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier
 Le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et l'Api
 le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme
 et le péché originel
 et la Suisse avec Guillaume Tell

³⁰⁸ v.46-52.

et même Isaac Newton [...] ³⁰⁹

A travers cette vision, les possibilités d'association entre les éléments du monde semblent infinies. Ici, le fil de la pensée part d'une référence biblique au péché originel pour aller vers l'origine de découvertes liées à la pomme — la pomme de terre par Antoine Parmentier et les lois de la gravitation inspirées, d'après la légende, par la chute d'une pomme tombant de son arbre. L'esprit s'aventure aussi vers des associations phonétiques comme entre « Jeu de Paume » et « Jus de Pomme » ou vers des continuations d'idées comme dans la chanson enfantine « Pomme de reinette et pomme d'api ».

Tout comme chez Baudelaire, cette démarche perceptive influence Prévert dans sa manière de concevoir la création poétique, et en particulier dans son détachement envers les normes traditionnelles de création littéraire. D'une part, l'auteur perçoit l'activité poétique comme un acte spontané, affirmant par exemple : « [...] le serpent ou le reptile, on l'entend, on le voit, c'est sur le vif, c'est la poésie, la vraie, la seule, la source. » ³¹⁰ Le résultat des contemplations esthétiques est de même individuel, sans règles fixes : « A chacun d'ordonner son désordre, prescrit le poète, et il y aura autant d'imaginaires que de 'désordonneurs' ». ³¹¹ D'autre part, et comme Boyer le décrit, le poète rejette les règles sémantiques et sonores au profit d'une conception inédite des mots. Ainsi Prévert confère-t-il une « attention très vive au matériau brute de la langue : le mot, et, en essayant de jouer sur ses sonorités et son sens, sa place dans la phrase et jusqu'à son allure extérieure, [il a] tenté de lui faire dire plus que ne fait le dictionnaire, de l'enrichir,

³⁰⁹ v.27-37.

³¹⁰ Prévert et Pozner 908.

³¹¹ Cité par Gasiglia-Laster et Laster, vol. 2 1055.

de le colorer de nuances nouvelles [...] ». ³¹² En ce sens donc, Prévert innove et transgresse les normes lyriques comme linguistiques, instaurant un lexique, des significations et des formes inédites. Ainsi, remarquent Gasiglia-Laster et Laster : « Un siècle après Victor Hugo, [Prévert] met un bonnet rouge au vocabulaire, allant beaucoup plus loin que son prédécesseur dans l'usage des mots considérés comme non poétiques et la destruction des formes imposées : tout semble permis à condition de ne pas dire n'importe quoi. » ³¹³

L'anti-conformisme de la poésie de Prévert se base aussi sur l'usage du présent et du quotidien, en particulier sur des références aux caractéristiques de l'époque actuelle ou à ce qui se rencontre dans la vie de tous les jours. L'innovation de l'approche poétique prévertienne débute par l'usage d'un lexique qui s'éloigne de la langue littéraire. Utilisant volontiers un parler populaire, Prévert défend la valeur poétique de ce registre de langue qui évolue et crée sans cesse, à l'opposé du jargon érudit qui fige les formes et les significations linguistiques : « Le peuple transforme la langue, explique-t-il dans *Hebdomadaires*. Les grands de ce monde la codifient. Le langage du peuple, on lui doit presque tout. » ³¹⁴ Le poète remarque par exemple au sujet du peuple que « [c]haque fois que survient quelque chose de nouveau, aussi bien un objet industriel qu'une nouvelle façon de faire marcher une chose, les gens qui travaillent ou même ceux qui ne foutent rien, trouvent toujours une expression immédiate et poétique. » ³¹⁵ Outre le registre de langue, la structure même des poèmes de Prévert témoigne d'un intérêt particulier pour le

³¹² 318.

³¹³ vol. 2 1088.

³¹⁴ Prévert et Pozner 907.

³¹⁵ Prévert et Pozner 907.

populaire et le quotidien en se présentant sous des formes anti-littéraires. Le poème « Composition française » illustre bien à la fois le parler et le format innovateurs des textes prévertiens. Comme l'indique son titre, cette œuvre poétique est rédigée sous une forme anti-lyrique : l'essai scolaire. Simulant le style d'une biographie historique, le poète intègre ici des éléments de registre oral et familier comme l'absence de ponctuation, l'usage de l'expression « prendre du ventre »³¹⁶ et l'accumulation de conjonctions — « et », « plus tard », « alors », « mais ».³¹⁷

Les figures de rhétoriques mêmes qu'affectionne le poète, sont celles d'usage récurrent dans le parler populaire, et tombent donc dans la catégorie de la mauvaise littérature ; il s'agit en particulier du jeu de mot. Ainsi, plutôt que de condamner complètement les clichés comme le fait Baudelaire, la transfiguration esthétique de Prévert se présente sous la forme d'un détournement des lieux communs, expressions stéréotypées, citations célèbres ou proverbes, et ce afin d'en dévoiler une valeur ou une signification inédites. Gaudin explique ce processus transfigurateur ainsi : « Prévert prend une vieille expression cristallisée, usée, morte, et il la ressuscite en la tronquant, en la retournant, en la rapprochant d'une autre qui lui insuffle une nouvelle vie. »³¹⁸

La partie « Intermède » de *Spectacle* foisonne de ses appropriations. Il s'agit par exemple d'un jeu autour d'une expression populaire comme « Economie politique : / Merde à l'or ! »³¹⁹ ou du titre d'un ouvrage connu comme les discours funéraires de

³¹⁶ Jacques Prévert, « Composition française », *Paroles* 120, v.4.

³¹⁷ « et » : v.2 ; v.4 ; v.5 ; « plus tard » : v.3 ; « alors » : v.4 ; « mais » : v.7.

³¹⁸ Albert Gaudin, « La Poésie de Jacques Prévert », *The French Review* 20.6 (1947) : 437.

³¹⁹ Jacques Prévert, « Intermède », *Spectacle* 377.

Jacques Bossuet dans « Oh ! Raison Funèbre ! ».³²⁰ Il peut s'agir enfin du détournement d'une expression comme dans « Quand quelqu'un vous dit : Je me tue à vous le dire ! laissez-le mourir ».³²¹ C'est ici le cœur de la conception poétique de Prévert et une ressemblance importante avec la poétique de Baudelaire. Par différentes techniques, tous deux se font proches des alchimistes comme s'en revendiquent Rimbaud et les surréalistes. Prévert et Baudelaire vouent en effet une passion à expérimenter, manipuler, transformer la matière du monde et des mots pour en dévoiler une valeur, une signification et un enjeu autres. Ainsi Gasiglia-Laster et Laster décrivent-ils le procédé créatif de Prévert : « S'il refuse le concept de 'création' (avec un grand C ou non), Prévert pratique volontiers des métamorphoses, comme un alchimiste : il ne s'agit pas de créer à partir de rien mais d'utiliser une matière déjà existante. »³²²

En ce qui concerne le domaine thématique, le poète use de la transfiguration esthétique en construisant un discours lyrique autour de sujets banals ou quotidiens, dénigrés et marginaux en littérature. A ce propos, Gaudin dit de l'œuvre du poète : « on a rarement, et aussi heureusement, dégagé tout ce que contient de lyrisme le quotidien, le au jour le jour, la vie toute simple, qui peut être à la fois sinistre, stupide, et aussi, par une sorte de miracle, cocasse à la fois, et attendrissante. »³²³ Le poète lui-même insiste sur la nécessité de ce travail d'esthétisation du monde pour en dévoiler toute la beauté. Ainsi, certaines réalités sublimes ne se présentent pas directement comme telles nous dit-il dans « Pater noster » : « Émerveillées elles-mêmes d'être de telles merveilles / [Elles] n'osent

³²⁰ 377.

³²¹ 377.

³²² vol. 2 1054.

³²³ 427.

se l'avouer ».³²⁴ C'est alors à l'homme de faire un travail perceptif pour découvrir ces beautés. Le poème « Alicante » offre un exemple de cette esthétisation du quotidien. Le texte se compose d'une description de la chambre du poète à travers un œil poétique : « Une orange sur la table / Ta robe sur le tapis / Et toi dans mon lit ».³²⁵ En posant chacun des éléments énoncés à sa place respective et significative, cette description banale prend un tour lyrique et esthétique par son élocution même et la rupture entre la répétition de « sur » et le passage à « dans », rupture qui à la fois crée la surprise mais se fait aussi naturellement.

Cette transfiguration du banal préfigure la présence chez Prévert d'un lyrisme de l'horreur comparable à celui rencontré dans les textes de Baudelaire. Au-delà du commun et du naturel, le poète s'attache en effet à poétiser la misère dont il est témoin. Dans le poème « La Grasse matinée », c'est la souffrance du pauvre qui est sublimée. Ce texte met en scène la condition insupportable d'un sans-abri qui erre aux abords des cafés à l'heure du petit-déjeuner. La voix poétique explique comment la faim décuple les pouvoirs sensitifs du misérable pour qui le moindre bruit associé à la préparation du repas devient une véritable torture :

il est terrible

le petit bruit de l'oeuf cassé sur un comptoir d'étain

il est terrible ce bruit

quand il remue dans la mémoire de l'homme qui a faim³²⁶

³²⁴ v. 20-21.

³²⁵ v.1-2.

³²⁶ Jacques Prévert, « La Grasse matinée », *Paroles* 54, v.1-4.

Le poète souligne alors le caractère héroïque de ce malheureux en le glorifiant dans ses douleurs et en décrivant de manière poétique l'inconcevable de sa situation :

et il compte sur ses doigts un deux trois

un deux trois

cela fait trois jours qu'il n'a pas mangé

et il a beau se répéter depuis trois jours

Ça ne peut pas durer

ça dure³²⁷

La mise en valeur du démuné et du dépouillé se rencontre aussi fréquemment dans le récit « Enfance » où le poète raconte ses expériences de petit garçon citadin et montre ainsi en quoi il se sentait déjà attiré par la valeur et la richesse de la pauvreté environnante. Aux yeux du poète, un camp de Romanichels insalubre devient un lieu de plaisir esthétique grâce aux mélanges de couleurs qui y abonde : « il y avait aussi des baraques en planches, des petits jardins pleins de grands soleils jaunes qui dansaient dans le vent, une petite fille en tablier rouge avec un arrosoir vert, et des roulottes de toutes les couleurs comme le linge qui séchait autour. »³²⁸

Tout comme chez Baudelaire et Prévert, la perception césairienne s'oppose à la perception occidentale traditionnelle pour considérer le monde à travers un œil esthétique et imaginaire. Dans sa quête d'épanouissement de son être et de son peuple poursuivie dans le *Cahier*, le poète commence sa démarche par congédier la raison dans son

³²⁷ v.24-29.

³²⁸ 250.

appréhension du monde, annonçant le crépuscule, c'est-à-dire la fin de la domination du rationnel : « Raison, je te sacre vent du soir », déclare-t-il.³²⁹ Ainsi fait, il proclame alors sa fidélité sans faille, pour lui et son peuple, à une perception du monde selon l'imagination absolue : « nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flamboyante », statue-t-il.³³⁰ Cet appel à la libération et à l'inédit perceptifs relie clairement Césaire et Baudelaire. Le poète martiniquais rend d'ailleurs directement hommage à la vision de son prédécesseur par une référence à l'albatros dans son poème « Aux écluses du vide ». Dans le célèbre texte « L'Albatros », Baudelaire trace un parallèle entre le poète et l'animal³³¹ : ce sont tous deux des « rois de l'azur »³³² puisqu'ils détiennent le pouvoir de s'élever au-delà du domaine terrestre, c'est-à-dire dans le cas de l'artiste, de percevoir les choses hors des apparences et du connu. Dans ce contexte, lorsque Césaire parle des ailes de l'animal dans « Aux écluses du vide », il fait référence à cette faculté même de vision et d'inspiration poétiques exceptionnelles ; ce sont en effet les ailes qui, concrètement, rendent possible l'élévation. Ainsi, en déclarant : « J'attends le bouillonnement. J'attends le coup d'aile du grand albatros séminal qui doit faire de moi un homme nouveau »³³³, Césaire affirme donc chercher, comme sait le faire le poète chez Baudelaire, une vision et une inspiration inédites — un coup d'aile d'albatros séminal. Cet élan perceptif vers le nouveau, qui libère Césaire des

³²⁹ 53.

³³⁰ 53.

³³¹ Charles Baudelaire, « L'Albatros », *Les Fleurs du mal* 10 (« Le Poète est semblable au prince des nuées », v.13).

³³² v.6

³³³ Aimé Césaire, « Aux écluses du vide », *Soleil cou coupé* 249.

règles traditionnelles d'appréhension du monde, lui permet de dévoiler une conception autre de la réalité, comme celle qu'il décrit dans le *Cahier*

où l'éclair de colère lance sa hache
 verdâtre et force les sangliers de la
 putréfaction dans la belle orée violente
 des narines.³³⁴

Comme chez Baudelaire et Prévert, la vision esthétique de Césaire se construit à partir de correspondances imagées, de rapprochements inédits entre les éléments du monde. Dans une lettre à Lilyan Kesteloot au sujet de la création littéraire par exemple, Césaire décrit bien l'image, outil de transfiguration perceptive, comme un composant essentiel de la perception poétique : elle « *relie* l'objet ; achève, en en montrant la face inconnue, d'accuser sa singularité, [...] définit non plus son être mais ses *potentialités* ; bref, le dote de sa transcendance fondamentale. C'est pourquoi il est vrai de dire qu'elle est essentielle à la poésie ». ³³⁵ En d'autres termes, l'image permet d'élever la vision de l'objet vers une valeur et un intérêt nouveau. La correspondance métaphorique est donc bien à même d'ouvrir sur la découverte de caractéristiques inédites des objets observés, ce que recherche Césaire à travers la transfiguration esthétique. Ainsi déclare-t-il en effet :

Pour moi, au contraire, l'image n'est pas une dégradation, l'image est prégnante. Et puis, c'est un dépassement de soi ; j'avance, je ne recule pas dans l'image. Ce n'est pas une dégradation, au contraire ! C'est plutôt un

³³⁴ 54.

³³⁵ Aimé Césaire, « Lettre à Lilyan Kesteloot », *Aimé Césaire*, par Lilyan Kesteloot (Paris : Editions Pierre Seghers, 1962) 182.

enrichissement : 'j'appréhende' ; c'est quelque chose qui me permet de cueillir, de prendre, de dépasser, d'aller de l'avant. J'enrange. J'étreins, je ne recule pas. Ce n'est pas un appauvrissement, c'est un enrichissement.³³⁶

Senghor remarque de même l'usage du système métaphorique dans la démarche poétique césairienne, ainsi que la mise en valeur de réseau de correspondances inédits et originaux entre les éléments cosmiques. Reprenant une affirmation du *Cahier*, il explique :

Deux et deux ne font pas quatre mais 'cinq' comme le dit le poète Aimé Césaire. L'objet ne signifie pas ce qu'il représente, mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée. L'Eléphant est la Force ; l'Araignée, la Prudence ; les cornes sont Lune ; et la Lune Fécondité. Toute représentation est image, et l'image, je le répète, n'est pas équation, mais *symbole*, idéogramme. Non seulement l'image-figuration, mais la matière — pierre, terre, cuivre, or, fibre —, mais encore la ligne et la couleur.³³⁷

Le poème « Elégie », où dominant le visuel et le sonore, illustre bien cette démarche de perception par rapprochements imagés chez Césaire alors que la flore et l'humain y sont mis en relation. Ici, les éléments naturels deviennent métaphores et renvoient à des sons particuliers qui font référence à l'homme, ou plus particulièrement à des parties du corps humain comme l'œil ou à des éléments fabriqués par l'homme tels que les trompettes et les clefs. Le poète décrit ici :

L'hibiscus qui n'est pas autre chose qu'un œil éclaté
d'où pend le fil d'un long regard les trompettes de solandres

³³⁶ Cité par Leiner, vol. 1 127.

³³⁷ « L'Esthétique négro-africaine » 210.

le grand sabre noir des flamboyants le crépuscule qui est
un trousseau de clefs toujours sonnante³³⁸

Comme l'illustre cet extrait, la démarche poétique et esthétique que favorise Césaire rappelle bien la pensée baudelairienne sur la correspondance. Ainsi au sujet de la langue elle-même, le poète martiniquais développe toute une sensibilité particulière envers les termes français, ceux-ci évoquant en lui des rapports à ses cinq sens ; il déclare : « je crois d'ailleurs [...] que le mot a sa musique, sa couleur, sa forme, sa force poétique ». ³³⁹ La perception transfigurative baudelairienne fonctionne de la même façon : la nature, par exemple, devient à travers le regard poétique comme un espace où « [l]es parfums, les couleurs et les sons se répondent » dans « Correspondances ». ³⁴⁰ L'appréhension de la vision césairienne se fait alors sur un mode comparable à celui de la perception baudelairienne, c'est-à-dire par un déchiffrement, un décodage des liens sensibles et métaphoriques entre les choses observées. A ce propos, Jacqueline Leiner dira que « [...] l'œuvre césairienne, véritable palimpseste, requiert participation intuitive et déchiffrement [...] ». ³⁴¹

De cette préférence à l'image dans sa perception, le poète construit une conception de l'art poétique qui est similaire à celle des deux autres poètes. Au sujet de ses propres créations, Césaire constate en effet son lien de parenté avec le mouvement symboliste, dont Baudelaire est le précurseur, et avec le mouvement surréaliste, dont

³³⁸ Aimé Césaire, « Elégie », *Corps perdu* 272.

³³⁹ Cité par Leiner, vol. 1 117.

³⁴⁰ v.8.

³⁴¹ vol. 1 16.

Prévert est proche³⁴² : « sans être vraiment surréaliste, déclare-t-il, j'avais les mêmes ancêtres qu'eux... Rimbaud, bien entendu, Mallarmé, les symbolistes [...] ». ³⁴³ Pour résumer, Césaire relève que sa poésie repose sur une constante recherche de liberté et d'exploration à travers la parole.³⁴⁴ Ainsi affirme-t-il, « le poète vrai souhaite abandonner le mot à ses libres associations »³⁴⁵ tandis qu'« [il] refai[t] une langue qui n'est pas le français ». ³⁴⁶ Par conséquent, et comme chez les deux autres poètes, la conception artistique qu'embrasse Césaire est une vision subjective, individuelle du monde. Dans le cadre de l'activité littéraire, il remarque par exemple que « c'est le poète qui fait son langage ». ³⁴⁷ Dans le texte « Mot », le poète revendique en effet un usage et un rapport personnel avec les termes de la langue française. Ainsi décrit-il :

Parmi moi
de moi-même
à moi-même
hors toute constellation
en mes mains serré seulement
le rare hoquet d'un ultime spasme délirant
vibre mot³⁴⁸

³⁴² Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* édité par Paul Eluard et André Breton statue en effet que Prévert, s'il ne publie rien à cette époque, mène « une activité surréaliste proprement dite de 1926 à 1929 » (Paris : Galerie des Beaux-Arts, 1938) 22.

³⁴³ Cité par Leiner, vol. 1 112.

³⁴⁴ Cité par Leiner, vol. 1 129.

³⁴⁵ Aimé Césaire, « Poésie et connaissance », *Tropiques* 12 (1945) : 164.

³⁴⁶ Cité par Leiner, vol. 1 119.

³⁴⁷ Cité par Leiner, vol. 1 119.

Ici, le poète pose les termes de la langue française comme des éléments qui n'importe que parce qu'ils se positionnent par rapport à lui-même : leur signification, comme leur forme sonore et graphique, ne se construisent pas à partir d'une « constellation », c'est-à-dire d'un système linguistique et culturel quelconque mais en fonction de ce moi particulier, individualité qui privilégie le côté imaginaire, irrationnel et sensoriel, le « spasme délirant » des termes employés.

Suivant cette perspective, la conception artistique de Césaire repose sur l'innovation et la transgression, portant de même sur les événements présents et le quotidien du poète. La poétique césairienne introduit en effet un lexique familier, tiré de la vie journalière des tropiques ou de la culture traditionnelle africaine : « [...] mots vulgaires ou familiers, mots du terroir créole ou africain, mots du vieux français, néologismes, mots de sonorités pures », liste Leiner.³⁴⁹ Il s'agit par exemple de l'usage de termes faisant référence à des éléments locaux peu connus des lecteurs de la métropole, en particulier des animaux et des végétaux tropicaux, ou bien encore à des appellations créoles. Ainsi, le texte « Elégie » foisonne de références portant sur la culture antillaise, sur la végétation tropicale comme les « flamboyants », les « aréquiers » et les « canéfices », et sur les légendes locales comme les « souklyans ».³⁵⁰

Dans le cadre de la transfiguration esthétique, la poétique de Césaire utilise la vie tropicale et la quotidienneté bien au-delà de l'introduction d'un certain lexique : elle développe aussi une nouvelle symbolique inspirée de l'histoire de l'esclavage et de

³⁴⁸ Aimé Césaire, « Mot », *Corps perdu* 268.

³⁴⁹ vol. 1 39.

³⁵⁰ 272. D'après le *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire* de René Hénane (Paris : Jean-Michel Place, 2004), l'aréquier est un terme d'origine malaise qui désigne un type de palmier (21) ; le canéfice vient de l'espagnol et fait référence à un arbre utilisé pour ses vertus laxatives et purgatives (34). Un souklyan est l'appellation créole pour un mauvais génie qui habite les arbres (123).

l'expérience du peuple noir. Dans le *Cahier déjà*, le poète annonce son appropriation du vocabulaire français dans cette direction, alors les mots sont désormais

des mots de sang frais, des mots qui sont
des raz-de-marée et des érysipèles
des paludismes et des laves et des feux
de brousse, et des flambées de chaire,
et des flambées de villes...³⁵¹

Le poète conçoit ici les termes du français comme porteurs de sa révolte et de son espoir de libération concernant la situation du peuple noir. Cette réaction est symbolisée ici par des cataclysmes naturels, des maladies ou des destructions, bouleversements violents qui engendreront un renouvellement futur positif, espère le poète. Dans le même ordre d'idée, Césaire définit les termes « soleil » et « nuit » dans le poème « Mot » en relation avec des éléments sonores et des matières qui lui évoquent le vécu traumatique des esclaves ; ainsi ici, « [...] le mot soleil est un claquement de balles / [...] le mot nuit un taffetas qu'on déchire ». ³⁵²

Enfin, et comme chez les deux autres poètes dans le cadre de la transfiguration esthétique, la thématique du dénigré, et en particulier de la misère, est source d'inspiration poétique permanente pour Césaire qui en sublime la valeur ou l'horreur. Dans un épisode du *Cahier* par exemple, le poète décrit un homme noir aperçu dans le tramway, figure déformée et déshumanisée par la misère qui le ronge. Il raconte :

³⁵¹ 58.

³⁵² 269.

La misère, on ne pouvait pas dire, s'était donné un mal fou pour l'achever. Elle avait creusé l'orbite, l'avait fardé d'un fard de poussière et de chassie mêlée.

Elle avait tendu l'espace vide entre l'accrochement solide des mâchoires et les pommettes d'une vieille joue décatie. Elle avait planté dessus les petits pieux luisants d'une barbe de plusieurs jours. Elle avait affolé le coeur, voûté le dos.³⁵³

Plus généralement, Césaire sublime la souffrance de la collectivité de Fort-de-France face à une oppression coloniale qui la laisse affamée, misérable et furieuse, mais aussi apathique et immobile. Le poète constate que « [...] dans cette ville inerte, cette foule [est] à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine »³⁵⁴ : c'est une masse passive, incapable de se battre contre une condition de vie intolérable. Son immobilité se perçoit aussi par son manque de solidarité puisque, se désole le poète, c'est une « étrange foule qui ne s'entasse pas, ne se mêle pas [...], une] foule qui ne sait pas faire foule ».³⁵⁵ Ici, l'anonymat du groupe conduit à l'impuissance pour Césaire ; c'est un obstacle au bien-être du peuple noir et à la victoire sur l'oppression coloniale puisqu'elle est synonyme de manque d'identité et d'absence d'élan collectif.

³⁵³ 63.

³⁵⁴ *Cahier 42.*

³⁵⁵ *Cahier 42.*

2. Une ouverture à l'irrationnel

La transfiguration esthétique baudelairienne semble supposer de la part du poète un certain état d'esprit. Par exemple, lorsque Baudelaire montre comment l'œil du poète peut tirer de la lumière du crépuscule toute une vision de correspondances, il insiste sur l'importance d'une ouverture à l'onirique ou au souvenir :

Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles : ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves.³⁵⁶

Cet extrait, qui illustre à la manière de « Rêve parisien » la transfiguration du naturel dans l'urbain, souligne l'importance du sensoriel et de l'irrationnel, comme la merveille, l'extase, le rêve et le souvenir, dans cette esthétisation. En d'autres termes, la perception poétique est bien étroitement liée à une ouverture exceptionnelle au sens et à l'imagination. « Correspondances » rend d'ailleurs hommage à ces qualités alors que les éléments transfigurés « [...] chantent les transports de l'esprit et des sens »³⁵⁷, c'est-à-dire de l'imagination et d'autres états irrationnels. En somme, et comme le remarque Badesco, chez le poète, « les orgies de l'imagination, le souvenir et le rêve affirment leur vocation transcendante [...] ».³⁵⁸

³⁵⁶ *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 320.

³⁵⁷ v.14.

Dans le discours esthétique baudelairien, l'imagination représente en effet la capacité humaine la plus valorisée puisque c'est grâce à elle que l'esprit découvre la charge poétique et les correspondances entre les éléments du monde. Le poète lie étroitement le symbolisme de sa vision esthétique à la capacité à imaginer, déclarant que « l'Imagination [...] perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies ».³⁵⁹ Finalement, c'est grâce à l'imagination que la transfiguration esthétique se produit : cette habilité permet de dépasser la perception commune du monde, qu'elle soit rationnelle ou consciente, pour faire naître une vision basée sur l'analogie, et en particulier sur les rapports cachés entre les choses. Le poème « Une Charogne » illustre bien les pouvoirs transfigurants de l'imagination mise au service du poète. Suivant la démarche de l'esthétique de l'horreur, le poète perçoit de manière sublime une carcasse en décomposition sur le bord d'un chemin. La charogne se fait « superbe » et sensuelle, « [l]es jambes en l'air, comme une femme lubrique ».³⁶⁰ En fait, ce qui entoure le poète ne doit être qu'un terrain de jeu pour l'exercice de l'imagination poétique : « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relatives ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer ».³⁶¹

L'état nostalgique est aussi pour Baudelaire un tremplin dans le développement d'une perception par transfiguration esthétique. Tout comme l'imagination, il est

³⁵⁸ 61.

³⁵⁹ *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 329.

³⁶⁰ Charles Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du mal* 31, v.13 ; v.5.

³⁶¹ *Salon de 1859* 627.

précieux parce qu'il facilite la découverte des correspondances. Il s'agit en particulier de favoriser l'apparition d'une perception transfigurante par la réminiscence, forme de rappel d'une sensation ou d'une émotion passée au contact d'une situation similaire à celle qui a auparavant provoqué le sentiment. Par exemple, le texte intitulé « Un Hémisphère dans une chevelure » chante les pouvoirs de la réminiscence alors que le poète met en relation ses sensations présentes au toucher des cheveux de sa maîtresse avec celles ressenties pendant un voyage passé dans les tropiques. Le poète demande alors à son amante de le laisser « respirer longtemps, longtemps, l'odeur de [s]es cheveux [...] pour secouer des souvenirs dans l'air ». ³⁶² Et plus tard, il constate : « Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs ». ³⁶³ En fait, le pouvoir de l'état nostalgique est tel qu'il permet même des correspondances entre les cinq sens : « Si tu savais tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! » ³⁶⁴ confie finalement l'amant à la jeune femme. Au regard de la vie du poète, ce passé retrouvé grâce à la réminiscence correspond certainement au long voyage entrepris vers l'Inde durant sa jeunesse ; la voix poétique explique en effet : « Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire ». ³⁶⁵ Le texte « Parfum exotique », un autre poème composé sur les mêmes thèmes, évoque similairement un retour de sensations liées aux tropiques grâce aux senteurs de sa maîtresse présente ; le poète est en

³⁶² Charles Baudelaire, « Un Hémisphère dans une chevelure », *Petits poèmes en prose* 300.

³⁶³ 301.

³⁶⁴ 300.

³⁶⁵ 301.

effet « Guidé par [s]on odeur vers de charmants climats ».³⁶⁶ La correspondance se fait aussi ici entre les sens puisque la senteur produit ici un éclair de réminiscence visuelle, le poète remarquant :

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
 Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
 Je vois dérouler des rivages heureux
 Qu'éblouissent les feux d'un soleil d'automne.³⁶⁷

Enfin, le rêve et la rêverie tiennent une place centrale dans la perception baudelairienne du monde et la découverte de ses significations cachées. Le poète considère en effet que « la faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse ; car c'est par le rêve que l'homme communique avec le monde ténébreux dont il est entouré ».³⁶⁸ Dans *Les Paradis artificiels*, le poète reprend l'idée d'un pouvoir extraordinaire du rêve ainsi que de sa capacité de correspondance, en particulier dans les songes apparemment sans aucun sens. Il en souligne ici la charge signifiante bien que le symbolisme sur lequel il se base soit à déchiffrer — concept extrêmement important dans la vision poétique baudelairienne : « [...] rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie, les passions du dormeur ! ce rêve que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin. »³⁶⁹ Le poème en prose « La Chambre double » et le texte « Rêve parisien » mettent bien en scène la puissance

³⁶⁶ v.9.

³⁶⁷ v.1-4.

³⁶⁸ *Les Paradis artificiels* 497.

³⁶⁹ 408.

transfiguratrice du rêve alors qu'il permet la transformation d'un lieu hostile en espace accueillant grâce à la vision poétique. Dans le premier texte, il s'agit de transfigurer la chambre de bonne où habite le poète en un lieu d'éternelle béatitude, pour l'autre, de rendre un paysage hostile et désordonné plus urbain, maîtrisé et régulier.

Si le rêve est à saisir dans l'instant de son apparition capricieuse, la rêverie est une faculté de l'homme qui doit être cultivée et provoquée, toujours dans le but de déclencher une perception esthétique. Ainsi dans le poème « Le Soleil », Baudelaire dépeint la manière dont le poète recherche ces vagabondages de l'esprit dans les rues de la capitale, à la recherche d'une vision poétique faite de rimes, de mots, de vers enfin :

Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
 Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
 Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.³⁷⁰

Au sujet de la rêverie, il me faut nuancer la distinction entre le flâneur, c'est-à-dire le rêveur éveillé, et le poète que trace Foucault dans son essai « Qu'est-ce que les Lumières ? ». Si Baudelaire statue que l'homme moderne « a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance »³⁷¹, le poète ne considère cependant pas, comme le prétend le philosophe, que toute rêverie s'oppose à la création poétique.³⁷² Baudelaire ne condamne que la flânerie pure, c'est-à-

³⁷⁰ Charles Baudelaire, « Le Soleil », *Les Fleurs du mal* 83, v.3-8.

³⁷¹ *Le Peintre de la vie moderne* 694.

dire improductive esthétiquement. Autrement et comme le prouve l'extrait de « Soleil » que je viens de citer, cette activité est pour lui une formidable mise en condition créatrice en ouvrant les sens à l'inspiration. Dans son essai sur Baudelaire, Benjamin relève de même le rapport étroit entre flânerie et transfiguration poétique baudelairienne au sujet de la ville. Il affirme alors que « [w]ith Baudelaire, [...] the allegorist's gaze which falls upon the city [...] is the gaze of the *flâneur* ». ³⁷³

La vision esthétique qu'adopte Prévert, tout comme sa conception de l'activité poétique elle-même, se base aussi sur l'irrationnel et l'imagination puisque pour lui « [l]a poésie, c'est ce qu'on rêve, ce qu'on imagine, ce qu'on désire [...] ». ³⁷⁴ Un poème comme « Chanson des escargots qui vont à l'enterrement » illustre la place et le pouvoir qu'attribue le poète à l'imagination dans sa perception métaphorique du monde qui l'entoure ; il laisse ici cette faculté le guider pour s'engager dans une leçon de *Carpe Diem* en décrivant la manière dont la faune et la flore vivent le cycle des saisons. Dans ce texte, deux escargots sont sur le chemin pour aller à l'enterrement d'une feuille morte, celle-ci représentant évidemment l'automne présent et l'hiver à venir. Les saisons passent cependant et les deux mollusques, de par leur lenteur, n'arrivent au lieu dit qu'au printemps, lorsque les feuilles « sont toutes ressuscitées ». ³⁷⁵ La nature ayant repris vie, les deux invités sont encouragés par le soleil à profiter de l'instant estival ; l'astre solaire,

³⁷² Foucault, « What is Enlightenment ? » 569.

³⁷³ 170.

³⁷⁴ Prévert et Pozner 913.

³⁷⁵ Jacques Prévert, « Chanson des escargots qui vont à l'enterrement », *Paroles* 51, v.10.

symbole de l'élan vital, leur propose tantôt : « Prenez un verre de bière » tantôt « Reprenez vos couleurs / les couleurs de la vie ».³⁷⁶ Les escargots, les autres bêtes peuplant les bois, ainsi que la végétation environnante se regroupent finalement pour chanter en cœur « La vraie chanson vivante / La chanson de l'été »³⁷⁷ ; les escargots repartent finalement heureux, ivres d'alcool et de bonheur. Cet éloge à la saison estivale et au comportement épicurien de la nature est bien sûr une leçon de vie métaphorique : le poète cherche à encourager l'humanité à profiter pleinement de l'existence, en particulier des périodes heureuses de la vie, sans dramatiser outre mesure les moments difficiles ou la mort.

L'état nostalgique est aussi pour Prévert un moyen privilégié pour accéder à une perception poétique en retrouvant un bonheur esthétique connu jadis. Tout d'abord, le poète attribue à la nostalgie le pouvoir de dépasser le temps et de transcender la réalité présente pour ressusciter à volonté des objets absents ou perdus qui ont une valeur particulière pour le rêveur. Ainsi dans « Vainement », le poète raconte sa tristesse et son impuissance lorsque, enfant, il devait se résoudre à quitter un parc à sa fermeture : « Le moment est venu de se faire une raison / Déjà au fond du square on entend le clairon / le jardin va fermer ».³⁷⁸ Métaphore pour la mort et pour toute autre perte que doit endurer l'homme dans son existence, ce poème se termine par une leçon de vie concernant le pouvoir revitalisant et transfigurant du souvenir. La voix poétique se rappelle finalement avec nostalgie que « Le jardin reste ouvert pour ceux qui l'ont aimé »³⁷⁹, c'est-à-dire pour

³⁷⁶ v.17; v.29-30.

³⁷⁷ v.35-36.

³⁷⁸ Jacques Prévert, « Vainement », *Spectacle* 431, v.25-27.

³⁷⁹ v.31.

tous ceux d'entre nous qui le chérissent dans leur mémoire. Chacun est en effet à même de dépasser la réalité de cette perte pour s'imaginer encore profiter du parc et en ressentir une fois de plus le plaisir qui y est associé. Le travail de remémoration offre aussi l'immortalité aux gens aimés. Ainsi, le texte « Aujourd'hui » relate une journée que le poète s' imagine passer, comme avant, avec Robert Desnos, ami décédé pendant la guerre — et voix majeure du surréalisme. Prévert apprécie chaque minute et chaque activité anodine partagée avec son ami disparu ; il raconte :

oui je me suis promené avec lui
 et on riait
 et on s'engueulait
 on n'était pas toujours d'accord
 même s'il est mort.³⁸⁰

Dans le même ordre d'idée, la réminiscence a ce pouvoir unique de faire revivre une sensation passée. Un poème très parlant à cet égard, « Le Miroir brisé », met en scène une vision transfigurante du réel, ici le retour d'un être aimé, grâce à un éclair de réminiscence. Dans ce texte, le poète affirme rester constamment en contact avec son passé, et en particulier avec son enfance, à l'aide de la vivacité de l'état nostalgique, incarnés ici par la présence dans sa tête d'un « petit homme de la jeunesse ».³⁸¹ Le poète raconte alors qu'un jour, ce personnage casse son lacet de chaussure, ce qui fait mystérieusement s'effondrer tout ce qui l'entoure. C'est ainsi que le miroir se brise : cette rupture représente la désintégration de la pensée rationnelle pour permettre un flash

³⁸⁰ Jacques Prévert, « Aujourd'hui », 1956, *Œuvres complètes*, ed. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1992) 450, v.6-10.

³⁸¹ Jacques Prévert, « Le Miroir brisé », *Paroles* 116, v.3.

de réminiscence dans l'esprit du poète. Celui-ci accède alors au plaisir d'entendre une fois de plus la voix et le rire d'une personne chère disparue ; le poète raconte :

Le petit homme de la jeunesse
 a cassé son lacet de soulier
 et toutes les baraques de la fête se sont écroulées
 et dans le silence de cette fête
 dans le désert de ma tête
 j'ai entendu ta voix heureuse

 et j'ai mis ma main sur mon cœur
 où remuaient

 les sept éclats de glace de ton rire étoilé.³⁸²

Cette expérience insolite constitue bien une remise en question du commun, de ce qui est là, pour une ouverture à une perception imagée. Ainsi, un objet aussi banal qu'un lacet de chaussure se brise et un événement ordinairement associé à des sentiments positifs comme une fête s'écroule pour laisser place, dans ce silence et ce désert des normes perceptives, à la vision d'une personne aimée, présentée ici comme un élément cosmique guide : une étoile. Ici, le poète fait bien l'usage de la réminiscence pour ressentir à nouveau l'amour de cet être disparu, tandis que cette sensation est déclenchée par le

³⁸² v.3-16.

contact avec le lacet brisé et la fête — deux éléments qui étaient sans nul doute liés à cet être dans le passé.³⁸³

Dans la « Chanson du geôlier », c'est une position de la main qui permet le flash réminiscent. Ici, l'amant accepte la possible fin de sa relation, affirmant qu'il retrouvera éternellement dans le futur les plaisirs de son amour en positionnant ses mains en creux. Ainsi faisant, assure-t-il, il pourra à tout moment ressentir le bonheur sensoriel et émotionnel de toucher la poitrine de sa maîtresse. Le poète explique :

Et si je reste seul
 Et elle en allée
 Je garderai seulement
 Je garderai toujours
 Dans mes deux mains en creux
 Jusqu'à la fin des jours
 La douceur de ses seins modelés par l'amour.³⁸⁴

Au sujet de l'état nostalgique, Gasiglia-Laster et Laster nuancent cependant son caractère positif dans les écrits prévertiens, remarquant par exemple que dans le poème « Sang et plumes », « [s]on pouvoir bénéfique [...] peut avoir un revers maléfique : prolonger la souffrance ou la ranimer. »³⁸⁵ Dans ce texte, le poète opte de ne pas se

³⁸³ Gasiglia-Laster et Laster émettent d'ailleurs l'hypothèse que le fait conduisant à la réminiscence — le lacet cassé — s'inspire d'un passage du roman *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust. Dans ce texte, le narrateur proustien revoit sa grand-mère décédée penchée sur lui alors qu'il déboutonne sa bottine (vol. 1 1074). L'indication de Gasiglia-Laster et Laster est d'autant plus pertinente que Proust lui aussi attribue une importance cruciale à la réminiscence dans ses récits.

³⁸⁴ v.19-25.

³⁸⁵ vol. 1 1211.

souvenir alors qu'il tue l'« Alouette du souvenir »³⁸⁶ en serrant son poing lorsque celle-ci est dans sa paume pour « manger [...] / les graines de l'oubli ».³⁸⁷ A l'opposé de Gasiglia-Laster et Laster, j'affirme que l'état nostalgique est néanmoins toujours chéri par Prévert dans le sens où, même s'il rappelle des douleurs, il s'ancre pleinement dans la vie et l'action humaine. Prévert insiste d'ailleurs fréquemment sur la nécessité d'accepter la vie telle qu'elle est, avec ses souffrances et ces déceptions.³⁸⁸ De plus dans « Sang et plumes », le poète garde un certain contrôle de ses sentiments, choisissant d'oublier plutôt que de se laisser perturber par ses souvenirs. Victorieux face aux sensations passées désagréables, il interpelle l'oiseau en l'achevant pour lui faire remarquer : « c'est ton sang qui coule / et non pas le mieux ».³⁸⁹

Enfin, l'état onirique est aussi chez Prévert une condition idéale pour ouvrir aux sens et à une perception transfigurante du monde. Dans le poème « La Corrida », qui raconte le rêve d'un homme endormi dans un train de retour d'un spectacle de tauromachie, l'état onirique provoque une vision métaphorique composée d'associations d'idées improbables entre différents éléments connus de l'*aficionado*. Cette perception onirique se construit à partir de détails de la vie privée du rêveur, d'informations insignifiantes sur ce qui l'entoure — la matière qui compose sa valise ou les sons du train —, d'une connaissance du mythe de Minos et Pasiphaé et d'un événement survenu à la corrida — la Reine a accordé la grâce au taureau. A partir de cela, le voyageur rêve que la nuit après le spectacle, la Reine et le taureau se retrouvent pour une nuit d'amour.

³⁸⁶ Jacques Prévert, « Sang et plumes », *Spectacle* 351, v.1.

³⁸⁷ v.9-10.

³⁸⁸ A ce sujet, voir le « Pater noster » dans *Paroles*.

³⁸⁹ v.2-3.

Alors que celle-ci appelle l'animal en chuchotant « China town / China town »³⁹⁰ — son qui renvoie au bruit monotone des roues du train sur les rails —, « Le taureau n'écoute pas son bruit / Il écoute seulement / et tristement / la chanson des tanneurs »³⁹¹ — référence à la valise en cuir que porte le voyageur. Les termes « tanneur » et « China town » sont par ailleurs reliés phonétiquement.³⁹² Au petit jour, le roi découvre sa femme éventrée par le taureau et ordonne à ses serviteurs de tuer l'animal. Cependant, puisque la virilité du Roi est en jeu et que « les apparences doivent être sauvées » précise la voix poétique³⁹³, celui-ci se présente devant la foule de ses sujets « avec / sur la tête / deux cornes ensanglantées », prétendant ainsi avoir lui-même exécuté la bête et détenir désormais sa force.³⁹⁴

Outre que de combiner des détails du voyage, le rêve semble surtout exprimer la frustration du rêveur face à des événements de sa vie privée. Ainsi, explique la voix poétique :

Il a fait un mauvais voyage
 l'officionado
 la corrida n'a pas été réussie
 la Reine a empêché la mise à mort
 Il a des cauchemars à cause de cela
 et aussi des remords

³⁹⁰ Jacques Prévert, « La Corrida », *Spectacle* 399, v.157-158.

³⁹¹ v.164-167.

³⁹² Gasiglia-Laster et Laster, vol. 1 1227.

³⁹³ v.266.

³⁹⁴ v.275-277.

à cause d'autres choses

Un tas de choses d'autrefois qui reviennent et qui murmurent³⁹⁵

D'après les indications données dans le poème, le songe reflèterait en fait les pensées cachées du voyageur concernant l'échec de sa vie amoureuse. Ainsi, l'homme questionne sa virilité — « Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent taureau »³⁹⁶, insiste la voix narrative —, se rappelle une relation impliquant une aventure extraconjugale — le Roi porte les cornes — et désire une vengeance — la mort symbolique — de son ex-compagne. Finalement, le poème « La Corrida » construit de toute pièce un exemple de vision transfigurante que provoque naturellement le rêve : un système de correspondance entre différents éléments de la vie du dormeur. Ce texte est donc non seulement un hommage au pouvoir du rêve dans la perception transfigurante mais aussi de l'imagination qui a permis au poète de façonner cette imitation de vision onirique.

Enfin, Césaire attribue lui aussi une place centrale aux états irrationnels dans la construction d'une vision transfigurante du monde. Tout d'abord, il affirme que l'imagination est la faculté qui permet de déclencher le processus d'esthétisation, processus grâce auquel l'homme peut dépasser la perception commune des choses. D'après lui, la démarche poétique provient en effet d'un déclic, d'un « fiat » qui se fait par la faculté humaine d'imaginer.³⁹⁷ Dans *Cahier d'un retour au pays natal*, le premier pas du poète vers une perception esthétique se fait en effet en congédiant la raison au

³⁹⁵ v.115-122.

³⁹⁶ v.249.

³⁹⁷ Cité par Leiner, vol.1 121.

profit de l'irrationnel et de l'imagination sans limites : « nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flamboyante », statue-t-il.³⁹⁸ De cette optique, le poète rend un long hommage à ces peuples qui, au contraire de la plupart des sociétés contemporaines, ne cherchent pas à contrôler le monde par la raison ou l'utilité mais restent ouvert à leurs sens et aux élans naturels dans leur compréhension et leur réaction face aux événements de la vie ; parlant de ces peuples, il indique :

[...] ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
 ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose
 insoucieux de dompter mais jouant le jeu du monde
 véritablement les fils aînés du monde
 poreux à tous les souffles du monde³⁹⁹

Il est indéniable que la perception de ses peuples, de tradition négro-africaine sans nul doute dans le cas des écrits de Césaire, privilégie par conséquent une ouverture à certains états naturels comme l'imagination.

En ce qui concerne l'état nostalgique, Césaire le chérit autant comme inspiration poétique que facteur socio-politique, c'est-à-dire de par son pouvoir de permettre aux peuples martiniquais de retourner en contact avec une culture ancestrale négro-africaine qui leur donne accès à cette perception esthétisante. Plus particulièrement au sujet du peuple antillais, le poète revendique clairement sa lutte pour la restauration de la mémoire de ses origines, affirmant désormais fièrement : « mon pays est la 'lance de nuit' de mes ancêtres Bambaras ». ⁴⁰⁰ Au niveau poétique même, il s'agit de développer une esthétique

³⁹⁸ 53.

³⁹⁹ *Cahier* 67.

issue de la tradition créatrice négro-africaine : « il faut revenir à la source première, il faut revenir à notre culture propre, il faut chercher en nous-mêmes les possibilités de la création et non pas dans les modèles français », statue Césaire.⁴⁰¹

D'un autre côté, le poète rejette un certain type de souvenir, celui qui rappelle au peuple noir son expérience d'esclave. D'une part, il relève en effet le danger d'une stigmatisation de l'infériorité noire que véhiculent les anciens discours : « on avait fourré dans sa pauvre cervelle qu'une fatalité pesait sur lui qu'on ne prend pas au collet ; [...] et d'être un bon nègre, de croire honnêtement à son indignité ».⁴⁰² D'autre part, il remarque que, dans le souvenir de l'individu colonisé, tout n'est que violence et désolation :

Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire sont les lagunes.

Elles sont couvertes de têtes de morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars.

Dans ma mémoire sont des lagunes. Sur leurs rives ne sont pas étendues des pagnes de femmes.

Ma mémoire est entourée de sang ! Ma mémoire a sa ceinture de cadavres !⁴⁰³

Dans ce contexte la réminiscence est un état problématique, ouvrant l'esprit à plus de souffrances que de sensations positives. Par conséquent, si Césaire préconise le rappel d'une démarche de perception ancestrale, il demande de faire la paix avec l'histoire liée à l'esclavage et à la domination du blanc. Ainsi l'espère-t-il dans « An neuf » par le vers

⁴⁰⁰ *Cahier 73.*

⁴⁰¹ Cité par Jacqueline Leiner, *Aimé Césaire, le terreau primordial*, vol.2 (Tübingen : Narr, 2003) 33.

⁴⁰² *Cahier 74-75*

⁴⁰³ *Cahier 59.*

« une image se dissout dans leur dernière larme ».⁴⁰⁴ Il s'agit d'abord d'accepter ce passé en tant que tel et de ne plus y revenir : « J'accepte... J'accepte... entièrement, sans réserve... / ma race qu'aucune ablution d'hypsospe et de lys mêlés ne pourrait purifier », avoue le poète.⁴⁰⁵ Puis, de se constituer une nouvelle force vitale en se souvenant de la démarche de perception des ancêtres africains, basée sur l'ouverture à l'irrationnel.

En décrivant la folie comme un « merveilleux entrechat rêvé »⁴⁰⁶, Césaire considère finalement l'onirique et l'imagination comme deux états étroitement liés, reconnaissant au rêve le pouvoir de déclencher la merveille ou l'élément imaginaire en général. L'onirique est d'ailleurs un état central dans le développement de la perception et de la production poétiques à partir de l'époque symboliste puisqu'il aide à accéder à l'expérience voyante, c'est-à-dire à la vision transfigurante. A ce propos, Aristide Maugée remarque que « [l]a poésie moderne, à partir de Rimbaud, place dans le rêve le secret de toute création. [...]. D'une telle poésie, A. Césaire est l'héritier. »⁴⁰⁷ Plus particulièrement dans le cadre de la culture négro-africaine dont s'inspire le poète, Ménénil souligne aussi que « [l]e rêve est une fonction naturelle assurant à l'homme l'apparition des merveilles ».⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ 240. Un autre poème césairien intitulé « Beau sang giclé », tiré du recueil *Ferremets* (1960), exprime une révolte similaire pour dépasser cette partie de l'histoire noire, histoire trop ressassée à son goût. Après avoir décrit les dégâts de sa terre natale mutilée par les occidentaux, le poète prévient : « enfances enfances conte trop remué / l'aube sur sa chaîne mord féroce à naître ». *Œuvres complètes*, ed. Jean Paul Césaire, vol. 1 (Fort-de-France : Désormeaux, 1976) 170.

⁴⁰⁵ *Cahier* 70.

⁴⁰⁶ *Cahier* 60.

⁴⁰⁷ Aristide Maugée, « Aimé Césaire, poète ». *Tropiques* 5 (1942) : 13.

⁴⁰⁸ 15.

Chapitre III

Vers une satisfaction et une sérénité existentielles

La réalité de l'homme n'est pas de la nature des choses qui sont ; elle n'est pas donnée, elle est à conquérir, elle est toujours en dehors d'elle-même. [...] De là, la primauté de l'imaginaire, l'appel au merveilleux, l'invocation au surréal. La poésie et la vie sont 'ailleurs' [...]. Mais 'ailleurs' ne désigne pas une région spirituelle ou temporelle : ailleurs n'est nulle part ; il n'est pas l'au-delà ; il signifie que l'existence n'est jamais là où elle est.⁴⁰⁹

Après avoir cerné le mode de fonctionnement de la perception par transfiguration esthétique, je déterminerai ici les effets d'une telle vision comme mis en avant dans les textes des trois auteurs. Cela me conduira à relever les deux actions qui me paraissent essentielles dans une discussion sur le dépassement du malaise humain et social, à savoir l'apparition d'une certaine sérénité et satisfaction existentielles, d'un côté, et l'établissement d'un discours épistémologique et social subversif de l'autre. Dans la première partie de ce chapitre, j'affirmerai en effet que la perception par transfiguration esthétique permet de revaloriser la vie et la réalité en relevant une valeur esthétique et un intérêt inédits aux choses, ainsi que de réinstaurer un ordre et une harmonie cosmique en tissant des relations infinies entre les éléments perçus. Cette dynamique conduit à terme à dépasser l'angoisse existentielle et à ressentir un contentement de vivre, et ce malgré des conditions de vie précaires.

D'autre part, je montrerai dans la seconde partie de ce chapitre en quoi la vision transfigurante questionne les normes et les visions préconçues et figées et se pose donc naturellement comme subversive face à un mode de pensée dominant qui est incapable de

⁴⁰⁹ Maurice Blanchot, « Quelques réflexions sur le surréalisme », L'Arche 8 (1945) : 100-101.

résoudre les problèmes métaphysiques et sociaux de l'humanité. Toute activité poétique porte déjà en elle une propension disruptive envers les normes perceptives et littéraire. A propos des textes de Césaire par exemple, Breton souligne bien le caractère critique de la poésie dans une définition qui convient parfaitement à l'œuvre des trois auteurs :

La poésie digne de ce nom s'évalue à son degré d'abstention, de refus qu'elle suppose et ce côté négateur de sa nature exige d'être tenu pour constitutif : elle répugne à laisser passer tout ce qui peut être déjà vu, entendu, convenu, à se servir de ce qui a servi, si ce n'est en le détournant de son usage préalable.⁴¹⁰

Cette idée de détournement est en effet essentielle chez Baudelaire, Prévert et Césaire qui jouent, à divers degrés, avec les normes littéraires, lyriques et linguistiques. Plus particulièrement, les techniques de création et de perception qu'adoptent les trois poètes renforcent le rejet de la logique dominante. Comme le relève Bataille au sujet de la méthode poétique prévertienne, réflexion de même pertinente pour la démarche créatrice des deux autres poètes : « l'élément poétique est donné par des rapprochements, des trouvailles imprévues, qui excluent le calcul et la fabrication. »⁴¹¹ En d'autres termes, la démarche de création et de perception de Baudelaire, Prévert et Césaire, retournant à une vision esthétique et imaginaire désormais négligée, défie les principes de base du discours capitaliste, comme la réflexion logique et la construction normée. Par conséquent, les effets de la perception transfigurante semblent profonds et radicaux : offrant une nouvelle manière d'appréhender le monde, cette vision serait à même de questionner les structures mentales et le modèle de pensée dominants en Occident pour, à

⁴¹⁰ Breton, « Un grand poète noir » 547.

⁴¹¹ « De l'Age de pierre à Jacques Prévert » 206.

terme, offrir un système épistémologique qui permettrait de l'avènement d'un meilleur rapport de l'homme à lui-même, aux autres et à l'existence.

1. Joies esthétiques et harmonie cosmique

L'esthétique par correspondance, tout comme l'accès à la beauté en général, permet d'après Baudelaire de dépasser l'angoisse existentielle et de trouver une satisfaction de vivre. Le poète affirme d'ailleurs, citant Stendhal, que « *le Beau n'est que la promesse du bonheur* ». ⁴¹² Le poème « Bénédiction » explique en effet comment la perception par les sens et l'imagination permet au poète d'échapper au malheur d'être né dans « ce monde ennuyé » ⁴¹³, combattant par cette vision transfigurante l'angoisse existentielle pour atteindre un espace aussi heureux et paisible que le paradis. A propos du poète, et ce grâce à sa vision transfigurante, Baudelaire affirme ceci :

Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange

[il] Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,

Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;

Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage

Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois. ⁴¹⁴

Grâce à la transfiguration esthétique, le poète peut en effet savourer les mets des dieux, s'amuser et communiquer plaisamment avec la nature. Semblable à un pèlerin se sentant

⁴¹² *Le Peintre de la vie moderne* 686.

⁴¹³ v. 2.

⁴¹⁴ v. 21-28.

protégé par une forme divine, il suit le cours de sa vie dans une volupté et un calme sans pareil. En d'autres termes chez Baudelaire, la perception transfigurante semble être à même d'apporter un sentiment de félicité et de calmer l'angoisse existentielle chez celui qui en fait l'expérience.

Tout d'abord, la vision transfigurante que valorise Baudelaire a pour effet de conduire à une certaine satisfaction de vivre en revalorisant l'existence et le monde qui nous entoure. Elevé par l'usage d'états liés à l'irrationnel, l'esprit poétique peut ainsi retrouver le véritable sens de l'existence et de ce qui l'entoure : « dans certains états de l'âme presque surnaturels, affirme le poète, la profondeur de la vie se révèle toute entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux ».⁴¹⁵ Gautier remarque par exemple que Baudelaire réussit, par ses qualités perceptives, à dévoiler la valeur et les qualités précieuses cachées derrière chaque mot, expliquant que pour son ami, « [i]l y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude, d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte, et ce n'est pas un mince travail de les choisir. »⁴¹⁶ Cette esthétisation, qui permet d'attribuer un intérêt inédit aux choses, permet par conséquent d'outrepasser l'ennui et l'insatisfaction dans le monde pour élever vers un sentiment de volupté extrême. Ainsi dans « La Chambre double », le poète en pleine vision s'exclame de joie au terme de sa vision transfigurante : « O béatitude ! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde ! »⁴¹⁷ Le poème « Hymne à la beauté » montre que c'est bien l'esthétique

⁴¹⁵ *Fusées* 659.

⁴¹⁶ 46.

qui se trouve au cœur de ce sentiment de volupté : la beauté permet en effet clairement ici de rendre la vie plus heureuse, les joies esthétiques rendant « L'univers moins hideux et les instants moins lourds ». ⁴¹⁸ La vision poétique serait même capable de dépasser l'angoisse existentielle en dévoilant le beau et l'intérêt du post-mortem, comme l'affirme Baudelaire en déclarant « c'est à la fois par et à *travers* la poésie [...] que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ». ⁴¹⁹

A propos de la transfiguration de la nature dans les œuvres de Baudelaire, Blanchot remarque aussi cette revalorisation du réel et la joie qui en découle, ainsi que le caractère d'élévation de cette vision par rapport à une considération plus rationnelle et commune des choses :

c'est la *nature entière* qui est transformée et, à cause de cela, elle nous *intéresse*, elle nous importe comme n'étant plus la nature, mais la nature dépassée, réalisée dans son dépassement, la *surnature*, et cet intérêt n'est pourtant pas un mouvement dans le vide, étranger au réel, il nous renvoie au contraire à *chaque objet* qui ainsi apparaît dans la lumière du mouvement qui le dépasse et, loin de se perdre dans une subjectivité dissolvante, s'affirme alors tel qu'il est [...]. ⁴²⁰

⁴¹⁷ Charles Baudelaire, « La Chambre double », *Petits poèmes en prose* 281.

⁴¹⁸ Charles Baudelaire, « Hymne à la beauté », *Les Fleurs du mal* 25, v.28.

⁴¹⁹ *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 334.

⁴²⁰ *La Part du feu* 139.

Dans « Rêve parisien », par exemple, le spectacle banal des éléments naturels est transfiguré et se transforme en une vision complexe mélangeant le naturel à l'urbain et l'humain, paysage qui « ravit »⁴²¹ désormais le rêveur.

Il en est de même pour les personnages féminins, instances purement naturelles d'après Baudelaire. La transfiguration de leurs caractéristiques morales et physiques permet aussi d'en élever la valeur. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire insiste sur cet effet et sur le résultat unique qu'il produit : l'usage de l'artifice et du maquillage transforme la femme qui « accomplit [ainsi] une espèce de devoir en s'appliquant à apparaître magique et surnaturelle ; idole, elle doit dorer pour être adorée. »⁴²² En parlant d'adoration, c'est d'une divinisation, valorisation à l'extrême, qu'il s'agit. La femme perd sa banalité et son naturel pour se transformer en muse, en idole, et donc en beauté suprême, à travers la transfiguration. Gautier explique ce processus, relevant que dans les représentations baudelairiennes, « [les femmes] représentent l'éternel féminin, et l'amour que le poète exprime pour elles est l'amour et non pas un amour, car nous avons vu que dans sa théorie il n'admettait pas la passion individuelle, la trouvant trop crue, trop familière, trop violente. »⁴²³ La femme devenue idéale prend une valeur et un caractère précieux inédit ; elle représenta alors : « l'idéal est désiré, jamais atteint, la beauté supérieure et divine incarnée sous une forme de femme éthérée, spiritualisée, faite de lumière, de flamme et de parfum, une vapeur, un rêve [...] ». ⁴²⁴ Ainsi dans le poème « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* », la maîtresse se fait « L'Ange gardien » et

⁴²¹ v. 4.

⁴²² 717.

⁴²³ 35-36.

⁴²⁴ Gautier 36.

« La Madone »⁴²⁵ du poète, deux statuts qui lui attribue une haute valeur, un intérêt surhumain. Les attributs de la bien-aimée ne sont plus de l'ordre du terrestre et du charnel mais sont sacralisés : son « regard divin » et sa « chaire spirituelle a le parfum des Anges ».⁴²⁶

Ce processus de revalorisation est néanmoins le plus significatif lorsqu'il porte sur des éléments traditionnellement dénigrés comme ceux de l'ordre du quotidien, du commun ou de l'horreur. D'après Baudelaire en effet, le poète frappé d'inspiration est capable d'« ennoblir le sort des choses les plus viles ».⁴²⁷ C'est d'ailleurs le but avoué de ses *Fleurs du mal* vis-à-vis de Paris. A la fin de son œuvre, le poète s'adresse à la ville-muse en lui affirmant : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »⁴²⁸ De même dans « Les Petites vieilles », le poète souligne qu'à travers sa perception de la ville, « tout, même l'horreur, tourne aux enchantements ».⁴²⁹ Dans « Le Vieux saltimbanque » par exemple, la fête foraine rassemblant les déshérités de la société prend une valeur et un intérêt inédits. A travers une vision transfigurante, la parade se fait événement riche de vie, d'agitation et de poésie :

Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte ; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux.

Les enfants se suspendaient aux jupons de leurs mères pour obtenir

⁴²⁵ Charles Baudelaire, « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* », *Les Fleurs du mal* 43, v.14.

⁴²⁶ v.4 ; v.7.

⁴²⁷ « Le Soleil », v.18.

⁴²⁸ « Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 [II] », v.34.

⁴²⁹ v.2.

quelques bâtons de sucre, ou montaient sur les épaules de leurs pères pour mieux voir un escamoteur éblouissant comme un dieu.⁴³⁰

Ici, la richesse de l'objet dépeint est à la fois esthétique, lyrique et sacrée. Le champ lexical construit autour des termes « lumière » et « dieu » fait du poème une célébration à la gloire des hommes du cirque dont les dons les propulsent au rang de figures divines. Il est important de rappeler que ce discours est un sacré déchristianisé : c'est une scène banale qui est sacralisée tandis que l'humain est au cœur de cette vision et de ce « royaume ».

Outre de revaloriser l'existence humaine et le monde alentour, la perception transfigurante permet aussi de reconstruire un sentiment d'équilibre et d'unité face au monde, sentiment salutaire à l'humanité et favorable au dépassement de l'angoisse existentielle. Pour Baudelaire, le sens esthétique se constitue en effet comme un outil d'harmonisation puisque pour lui, le Beau poétique est « un corollaire de la vive perception [...] de la justice, de la proportion ».⁴³¹ Cassou-Yager remarque elle aussi que « les forces synthétisantes et harmonisantes » de la perception poétique baudelairienne s'opposent à la peur humaine de « la désagrégation et [...] la fragmentation », comme celles qu'engendre la mort.⁴³² « La Chambre double » illustre ainsi la vertu de la vision poétique qui, plus que de changer le taudis en un espace voluptueux, en fait un lieu intemporel ; désormais dans la chambre, « c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices ! », s'enthousiasme le poète.⁴³³ Dans « Le Cygne », c'est l'observation des

⁴³⁰ Charles Baudelaire, « Le Vieux saltimbanque », *Petits poèmes en prose* 296.

⁴³¹ *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 331.

⁴³² 9.

⁴³³ 281.

changements du paysage urbain qui conduit au retour de l'ordre dans un monde désormais instable et en constante évolution. Par une vision transfigurante, le poète redessine une certaine unité humaine en rapprochant tous ceux qui ont la nostalgie d'un endroit aimé.⁴³⁴ De même, le poème intitulé « Les Foules » illustre en quoi la perception poétique permet d'unir et de fusionner les éléments du monde les plus divers. Baigné dans la masse humaine, le poète transfigure cette sensation de multitude pour atteindre une harmonie humaine universelle. Sentant son être se dédoubler et devenir l'infinie des personnages et des vies qui l'entourent, il finit en effet par « adopte[r] comme [s]iennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente » jusqu'à jouir d'une « universelle communion ».⁴³⁵

La nature, qui représente pour Baudelaire le modèle même du désordre et du contingent existentiels, est objet récurrent de cette vision transfigurante dans le but d'en dégager une certaine cohérence et contrôle. Sachant l'aversion du poète pour l'état brut et naturel, renvoyant à son angoisse du néant et le manque de contrôle humain dans l'existence, la transfiguration à laquelle procède systématiquement Baudelaire pour décrire la nature est d'autant plus significative. Sartre remarque à ce sujet que pour le poète, l'intégration des éléments naturels dans l'urbain a pour effet de les « [...] unifi[er] par une pensée maîtresse. [...] Une réalité naturelle, lorsqu'elle est travaillée et passée au rang d'ustensile perd son injustifiabilité », constate-t-il.⁴³⁶ Le texte « Rêve parisien » propose ainsi la transformation d'un « terrible paysage »⁴³⁷ vers une vue harmonieuse.

⁴³⁴ v.29-31.

⁴³⁵ Charles Baudelaire, « Les Foules », *Petits poèmes en prose* 291.

⁴³⁶ *Baudelaire* 121.

⁴³⁷ v.1.

Ici, le poète se félicite finalement qu'à travers sa vision : « [Il] avai[t] banni de ces spectacles / Le végétal irrégulier ». ⁴³⁸ Le naturel, élément désordonné et donc menaçant, devient en effet un décor organisé et serein : c'est désormais une « [...] enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau ». ⁴³⁹ Par exemple le naturel aquatique, s'il reste présent, est dominé : le poète décrit en effet « les étangs dormants » et « un océan dompté » par le pouvoir humain parce qu'il passe « sous un tunnel de pierreries ». ⁴⁴⁰ De même dans « Correspondances », les éléments naturels s'harmonisent à travers la perception transfigurante ; désormais, ils interagissent et « [...] se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité ». ⁴⁴¹ Cette union, « [v]aste comme la nuit et comme la clarté » ⁴⁴², semble éternelle et infinie : elle permet de réconcilier dans une osmose parfaite le nocturne et le diurne pour n'en faire qu'un seul et même état. En somme, dans le contexte perceptif de la transfiguration esthétique, la nature transfigurée par le poétique devient bien une matière contrôlée et apaisée.

Dans la quête d'harmonie et d'ordre qu'entame Baudelaire par une perception transfigurante, l'esthétique de l'horreur est un outil essentiel puisque ce procédé permet par définition de relier et d'unir ce qui semble être le plus opposé, à savoir le beau et le dénigré. Ainsi, Cassou-Yager explique au sujet de la démarche de création baudelairienne :

⁴³⁸ v.7-8.

⁴³⁹ v.11-12.

⁴⁴⁰ v.22 ; v.40 ; v.39.

⁴⁴¹ v.5-6.

⁴⁴² v.7.

La mission du poète consiste précisément à dépister l'éternelle beauté à travers ses innombrables incarnations, aussi inattendues et surprenantes qu'elles puissent être. Paradoxalement, les objets difformes et monstrueux seront particulièrement dignes de l'attention du poète, car c'est en tirant la beauté du mal que ce nouveau rédempteur remportera la suprême victoire sur les forces du désordre et de la destruction.⁴⁴³

Le poète illustre parfaitement ce procédé dans son texte « Les Petites vieilles », poème dans lequel il demande à son lecteur d'aimer ces vieillardes errant dans les rues, « Des êtres singuliers, décrépits et charmants ».⁴⁴⁴ Sous l'œil attendri du poète, ces « Monstres brisés, bossus / Ou tordu »⁴⁴⁵ qui se traînent ou se désarticulent pour marcher ont cependant quelque chose de sacré dans le regard, une vitalité et un charme mystérieux. Ainsi remarque-t-il : « Tout cassés / Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille, / [...] / Ils ont les yeux divins de la petite fille / Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit. »⁴⁴⁶ La description des vieilles femmes, réconciliant l'horreur et la valeur mystérieuse de ces êtres, incarne le désir du poète d'ordonner et d'harmoniser le monde.

Chez Prévert, c'est de même d'abord une démarche de revalorisation de l'existence et des éléments réels que permet la perception transfigurante. René Gilson remarque bien cette qualité de la vision poétique exprimée dans les œuvres de Prévert :

⁴⁴³ 110.

⁴⁴⁴ v.4.

⁴⁴⁵ v.6-7.

⁴⁴⁶ v.16-20.

par un parallèle implicite avec l'affirmation baudelairienne au sujet du pouvoir esthétisant des *Fleurs du mal*, Gilson conclut que Prévert est un « Ouvrier des mots. Alchimiste des mots. Il transforme le vil plomb des mots usés et abusés en or. »⁴⁴⁷ Bien qu'uniquement centré sur l'usage de la langue, cette remarque souligne bien la capacité exceptionnelle que possède la vision prévertienne transfigurante concernant le dévoilement de l'intérêt particulier et inédit des éléments perçus. Le lyrisme de l'horreur et la sublimation de la misère rendent bien compte de ce travail de revalorisation du quotidien et de redécouverte d'une joie existentielle, alors que Gasiglia-Laster remarque que, dans la poésie prévertienne, « [l]a noblesse trouve un autre sens, elle n'est plus héréditaire, et on la retrouve en particulier au plus bas de l'échelle sociale ».⁴⁴⁸

Le poème « La rue de Buci maintenant... », par exemple, met en valeur la beauté d'une rue populaire de Paris, illustrant ainsi comment tout un chacun peut tirer une certaine appréciation d'un environnement autrement démuné. Alors que cette rue est probablement connue pour sa saleté et sa vulgarité, le poète en souligne la gaieté et l'esthétique. La voix poétique se désole que la guerre ait ravagé la vivacité de cette artère, soulignant la valeur des habitudes et des activités de la foule qui peuplait naguère ce lieu :

Les gosses du quartier ne sortent plus de chez le boulanger souriants en
[mangeant la pesée
 Au Cours des Halles les sanguines les petits soleils de Valence
 Ne roulent plus dans les balances

⁴⁴⁷ 209.

⁴⁴⁸ Danièle Gasiglia-Laster, introduction, *Œuvres complètes*, par Jacques Prévert, vol. 1 xvii.

dans les filets des ménagères⁴⁴⁹

Les détails du quotidien se présentent bien ici transfigurés et revalorisés à travers l'œil poétique. Il s'agit du sourire des enfants qui, à la sortie de la boulangerie, croquent dans un morceau de pain frais, ou bien de la rondeur et de la couleur des fruits que vend le marâcher et que les acheteuses déposent précieusement dans leur panier.

Comme chez Baudelaire, cette appréhension particulière du monde, qui construit de nouveaux repères et relations entre les choses, est importante chez Prévert parce qu'elle permet aussi de redonner au monde une certaine cohérence et harmonie, démarche contribuant à une stabilité et un apaisement existentiels. En d'autres termes, la transfiguration esthétique prévertienne aide à rétablir une paix et un ordre bienfaisants pour l'humanité. Ce sentiment de sérénité passe aussi ici par la redécouverte d'une unité cosmique. Le poème « Alicante », par exemple, explore l'univers des relations entre les objets à travers la perception amoureuse du poète. L'orange, la robe et la femme sont alors mis en rapport et présentés dans une union parfaite, éléments tous les trois féminins et posés, semble-t-il, à leur place naturelle : sur la table, sur le sol et dans le lit.⁴⁵⁰ Le jour et la nuit, composants cosmiques traditionnellement opposés, se réconcilient : le poète institue les deux moments l'un à côté de l'autre sans que la « fraîcheur » de l'une contrarie la « chaleur » de l'autre⁴⁵¹ ; les deux états deviennent en fait complémentaires. Cette harmonie se retrouve dans « Page d'écriture ». Le poète y contraste l'agressivité et l'agitation du monde civilisé avec la tranquillité du paysage transfiguré. Ainsi, même la destruction de l'environnement humain, laissant place à un espace naturel, se fait

⁴⁴⁹ Jacques Prévert, « La rue de Buci maintenant... », *Paroles* 134, v.42-44.

⁴⁵⁰ v.1-3.

⁴⁵¹ v.5 ; v.6.

paisiblement : les tables d'addition s'effacent dans le calme et l'ordre puisqu'elles partent chacune à leur tour et que la salle de classe s'effondre « tranquillement ».⁴⁵² La perception esthétique ouvre non seulement à l'unité mais aussi à l'éternité, renforçant ainsi le dépassement de l'angoisse existentielle à laquelle elle contribuait déjà. Dans « Alicante », par exemple, le temps s'arrête et l'univers entier, ainsi que le bonheur, se fige dans un moment éternel, dans le « Doux présent du présent »⁴⁵³, où dominent la paix, l'harmonie et l'ordre.

Finalement, le poème « Lanterne de Picasso » résume bien la satisfaction et la sérénité existentielles uniques qui naissent du basculement d'une vision traditionnelle des choses, dominées par les idées, vers une perception sensorielle et transfigurante du monde, où l'esthétique et l'harmonie font loi. Une fois la conception rationnelle des choses ignorées, le monde se perçoit dans toute sa beauté et sa valeur, c'est-à-dire comme un espace composé d'éléments cosmiques à la fois uniques et divers mais jamais opposés ou désordonnés. C'est un monde dans lequel l'inexplicable côtoie le connu, la joie la tristesse et le réel le transcendant. Ainsi ici,

Les idées [sont] pétrifiées devant la merveilleuse indifférence d'un monde
[passionné

D'un monde retrouvé

D'un monde indiscutable et inexpliqué

D'un monde sans savoir-vivre mais plein de joie de vivre

D'un monde sobre et ivre

D'un monde triste et gai

⁴⁵² v. 39 ; v.47.

⁴⁵³ v.4.

Tendre et cruel

Réel et surréal

Terrifiant et marrant

Nocturne et diurne

Solite et insolite

Beau comme tout.⁴⁵⁴

En définitive, les poèmes prévertiens montrent que la vision transfigurante permet de dépasser toutes les angoisses et les épreuves de la vie pour attribuer bonheur, appréciation et stabilité à celui qui sait y accéder pour en puiser joies esthétiques et sérénités cosmiques.

Enfin, la perception césairienne permet de même de revaloriser le monde qui nous entoure afin de réinstaurer un plaisir et un contentement de vivre. Cette démarche se retrouve plus particulièrement chez Césaire dans la sublimation du dévalué et du rejeté. En dévoilant la beauté et la charge poétique du mal, de la maladie, ou bien encore du répugnant, le poète souligne en effet une valeur inédite de ce qui peut être atteint par tout un chacun, même le plus pauvre. Ce mode de perception amène le poète à déclarer : « Nous chantons les fleurs vénéneuses / éclatant dans des prairies furibondes ; / les ciels d'amour coupés d'embolies ; / les matins épileptiques ; [...] ». ⁴⁵⁵ La rhétorique de la beauté hideuse chez Césaire se base sur l'usage d'associations entre ce qui est traditionnellement perçu comme esthétiquement plaisant et positif et ce que ne l'est pas.

⁴⁵⁴ Jacques Prévert, « Lanterne de Picasso », *Paroles* 157, v.112-123.

⁴⁵⁵ *Cahier* 57.

Ainsi faisant, le poète peut rendre hommage à des fleurs empoisonnées ou bien à un ciel maladif.

Comme l'illustre aussi la citation ci-dessus, l'esthétisation du dévalorisé dans l'œuvre césairienne porte surtout sur la vie quotidienne des tropiques ou sur l'histoire et l'expérience tragique négro-africaine, en particulier en relation avec l'esclavage et le colonialisme ; cette source d'inspiration, il faut le rappeler, est largement marginale, voire dévaluée, dans la littérature dite canonique. Dans le texte « Mot », par exemple, le poète redéfinit poétiquement la signification du terme « nègre » en insistant sur la condition de vie, les souffrances, les violences et les révoltes de l'homme noir que connote pour lui ce mot :

le mot nègre
 sorti tout armé du hurlement
 d'une fleur vénéneuse
 le mot nègre
 tout pouacre de parasites
 le mot nègre
 tout pleins de brigands qui rôdent
 des mères qui crient
 des enfants qui pleurent
 le mot nègre
 un grésillement de chairs qui brûlent
 âcre et de corne⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ 268-269.

Pour le poète, le mot « nègre » contient toutes les plaintes acérées de son peuple, ainsi que les souffrances de son mode de vie, à la fois criminel, révolté et soumis.

Breton relève lui aussi le pouvoir d'esthétisation de cette transfiguration de l'horreur lorsqu'il décrit la démarche césairienne « [...] qui consiste, à partir de matériaux les plus déconsidérés, parmi lesquels il faut compter les laideurs et les servitudes mêmes, à produire on sait bien que ce n'est plus l'or la pierre philosophale mais bien la liberté ».⁴⁵⁷ Ici encore apparaît une référence implicite au fameux vers de Baudelaire : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »⁴⁵⁸, vers dans lequel le poète se targue d'avoir sublimé avec succès le paysage fangeux et malsain de Paris. Cependant, Breton insiste sur le fait que la démarche césairienne dépasse de loin l'optique principalement esthétique et personnelle de Baudelaire pour viser, à terme, une certaine libération psychologique et physique du peuple négro-africain. Comme l'illustre le passage de « Mot » en effet, il ne s'agit plus seulement chez Césaire de revaloriser l'existence mais aussi de redonner valeur et intérêt à l'expérience noire.

La transfiguration esthétique, qui ouvre sur la redécouverte de la valeur du monde et de l'homme, s'accompagne aussi chez Césaire de l'harmonisation des éléments cosmiques, et par conséquent d'un apaisement existentiel. Dans le *Cahier*, par exemple, le poète veut reprendre contact avec une conception plus sensorielle et imaginaire des choses, prophétisant ainsi la naissance de rapports entre toutes choses jusqu'à constituer une unité totalisante, une sorte de synthèse cosmique : « Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions », déclare-t-il.⁴⁵⁹ En atteignant

⁴⁵⁷ « Un Grand poète noir » 548.

⁴⁵⁸ « Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 [II] » v.34.

cette vision transfigurante de l'univers, qui unifie les éléments qui l'entourent, le poète constate alors gaiement : « Eia ! Parfait cercle du monde et close concordance. »⁴⁶⁰ Cet élan vers une réunification sereine des éléments du monde se retrouve dans le poème « Corps perdu ». A la fin du processus imagine le poète, l'univers deviendrait accueillant et harmonieux, tandis que chaque composant du monde s'harmoniserait tout en conservant ses caractéristiques propres :

Dehors une belle brume au lieu d'atmosphère serait point sale
chaque goutte d'eau y faisant un soleil
dont le nom le même pour toutes choses
serait RENCONTRE BIEN TOTALE
si bien que l'on ne saurait plus qui passe
ou d'une étoile ou d'un espoir
ou d'un pétale de l'arbre flamboyant
ou d'une retraite sous-marine
courue par les flambeaux des méduses-aurélias
Alors la vie j'imagine me baignerait tout entier
mieux je la sentirais qui me palpe et me mord
couché je verrais venir à moi les odeurs enfin libres
comme des mains secourables
qui se feraient passage en moi⁴⁶¹

⁴⁵⁹ 49.

⁴⁶⁰ *Cahier 67.*

⁴⁶¹ Aimé Césaire, « Corps perdu », *Corps perdu* 277.

La communication universelle, totale, qu'engendre la perception relationnelle entre les éléments cosmiques permet alors des rencontres improbables et réconcilie les oppositions. Ici, il s'agit par exemple de faire se côtoyer l'eau et le soleil, l'espoir et l'étoile, ou bien encore le pétale et le flamboyant.

Comme le mentionne le poète dans « Corps perdu », l'homme qui considère le monde à travers cette vision poétique fait aussi l'objet de cette harmonisation : désormais au centre du cosmos et du mouvement vital dans une fusion parfaite avec tous les éléments qui composent l'univers, la vie le baigne tout entier. C'est ainsi que le poète du *Cahier*, après avoir congédié la raison et fait appel à l'imagination pour appréhender le monde, se sent peu à peu pénétré par ce qui l'entoure jusqu'à devenir ce qu'il observe et ce à quoi il pense :

A force de regarder les arbres je suis
devenu un arbre et mes longs pieds
d'arbre ont creusé dans le sol de larges
sacs à venin de hautes villes d'ossements
à force de penser au Congo
je suis devenu un Congo bruissant de
forêts et de fleuves
[...]
où l'eau fait
likouala-likouala ⁴⁶²

L'union universelle que redessine l'esthétique de la vision césairienne est sans nul doute la voie vers un dépassement de l'angoisse existentielle et d'une condition sociale

⁴⁶² 54.

misérable : lorsque Césaire sent son être intégrer tous les éléments du cosmos, le temps et tous les états que peut connaître l'humain sont pareillement dépassés et réunis en lui. Le poète peut alors déclarer : « En nous l'homme de tous les temps. En nous tous les hommes. En nous l'animal, le végétal, le minéral. L'homme n'est pas seulement homme. Il est *univers* ». ⁴⁶³ L'homme devenu cosmos ne craint plus ni l'absurdité de l'existence et de la mort, ni le mécontentement d'une vie inexorablement misérable puisqu'il est la vie même, pour l'éternité. Persuadé du caractère extraordinairement bénéfique de cette perception particulière, qui va jusqu'à fusionner les oppositions, le poète conçoit finalement cette vision comme une doctrine sacrée à suivre et à vénérer : « J'ai inventé un culte secret / mon soleil est celui que toujours on attend / le plus beau des soleils est le soleil nocturne », chante-t-il. ⁴⁶⁴

2. Des normes épistémologiques bénéfiques

Dans ses écrits critiques et ses journaux intimes, Baudelaire remarque fréquemment les problèmes que soulève le mode de vie et de pensée contemporain. Plus particulièrement, il remet en doute les discours communs au sujet du progrès — concept intrinsèquement lié au discours capitaliste de l'ère moderne — : l'amélioration de l'humanité se ferait par le progrès industriel. Dans son compte-rendu de l'Exposition Universelle de 1855, le poète considère cette prétendue qualité de la société contemporaine comme une « erreur fort à la mode ». ⁴⁶⁵ Qualifiant le progrès de « fanal

⁴⁶³ « Poésie et connaissance » 162.

⁴⁶⁴ « Dit d'errance » 286.

obscur », il affirme que « cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de connaissance »⁴⁶⁶, c'est-à-dire que le mode de pensée lié au progrès trompe dirige l'homme vers un savoir erroné du monde. De plus d'après Baudelaire, le progrès conduit à la perte des valeurs morales et humanistes, à « l'avitissement des cœurs », dit-il dans *Fusées*.⁴⁶⁷ Imaginant certaines interactions humaines se déroulant dans la société future, échanges marqués par le manque de cœur, de justice, de loyauté et d'amour filial, le poète prédit à l'homme de demain : « grâce au progrès de ces temps, il ne te resteras de tes entrailles que tes viscères ! »⁴⁶⁸ Le poème « J'aime le souvenir de ces époques nues » dénonce cette même tendance du progrès. Au contraire de l'ère antique, le « dieu de l'Utile »⁴⁶⁹ est maintenant au contrôle de la société, où prévalent alors l'hideur et l'immoralité. De manière ironique et pour railler les défenseurs de l'époque actuelle, le poète reconnaît finalement que « Nous avons, il est vrai, nations corrompues, / Aux peuples anciens des beautés inconnues : / Des visages rongés par les chancres du cœur ». ⁴⁷⁰

A l'opposé de cette maladie contemporaine, Baudelaire chante donc les qualités d'une perception esthétique et sensorielle du monde. Opposant savoir rationnel et artistique, Baudelaire conçoit la connaissance esthétique comme supérieure et satisfaisante, accusant le progrès d'écarter l'homme de sa quête, fastidieuse et rigoureuse

⁴⁶⁵ *Exposition universelle de 1855* 580.

⁴⁶⁶ 580.

⁴⁶⁷ 666.

⁴⁶⁸ *Fusées* 667.

⁴⁶⁹ Charles Baudelaire, « J'aime le souvenir de ces époques nues », *Les Fleurs du mal* 12, v.23.

⁴⁷⁰ v.29-31.

mais indispensable, d'une appréhension du monde par le Beau ; il déclare : « [c]ette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, [...] dégagé la volonté de tous les liens qui lui imposait l'amour du beau [...]. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible. »⁴⁷¹ Le poète remarque bien que, malheureusement, la perception esthétique des choses est désormais considérée comme inférieure par l'homme moderne qui, par son obsession pour le progrès industriel et le profit capitaliste, ne jure que par les valeurs matérielles et le calcul.⁴⁷² Dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire contraste en effet une conception occidentale du monde, démarche aliénante et étriquée d'après lui, à cette perception sensorielle et poétique, ici représentée par la démarche du « primitif », c'est-à-dire de l'homme dit non civilisé qui ne partage pas la vision occidentale. Il défend alors bien évidemment la seconde approche :

Mais si l'on veut comparer l'homme moderne, l'homme civilisé, avec l'homme sauvage, ou plutôt une nation dite civilisée avec une nation dite sauvage, c'est-à-dire privée de toutes ingénieuses inventions qui dispensent l'individu d'héroïsme, qui ne voit que tout l'honneur est pour le sauvage ? [...] L'homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance ; cependant que l'homme sauvage, [...] poète aux heures mélancoliques où le soleil déclinant invite à chanter le passé et les ancêtres, rase de plus près la lisière de l'idéal. [...] Ses vêtements, ses parures, ses armes, son calumet témoignent d'une faculté inventive qui nous a depuis longtemps désertés. Comparons-nous

⁴⁷¹ *Exposition universelle de 1855* 580.

⁴⁷² *Exposition universelle de 1855* 580.

nos yeux paresseux et nos oreilles assourdies à ces yeux qui percent la brume, à ces oreilles *qui entendraient l'herbe qui pousse* ?⁴⁷³

Dans ce contexte, il semble naturel que les œuvres poétiques baudelairiennes, de par leur préférence pour une appréhension poétique du monde, s'insurgent contre l'activité productrice et la pensée rationnelle contemporaines. Baudelaire croit d'ailleurs en un contact entre le poète et son époque à travers les textes de l'artiste : « je préfère le poète qui se met en communication permanente avec les hommes de son temps, et échange avec eux des pensées et des sentiments traduits dans un noble langage suffisamment correct. »⁴⁷⁴ Plus précisément, Baudelaire attribue une qualité morale et utilitaire au texte littéraire, déclarant qu'à partir des textes *Œuvres complètes* et *Lazare* de Auguste Barbier, « l'art [est] désormais inséparable de la morale et de l'utilité. »⁴⁷⁵ Cependant, il pose aussi une claire séparation entre art, société et utilité, soutenant l'idée que

[l]a poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.⁴⁷⁶

En particulier, Baudelaire souligne que « [l]a poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ». ⁴⁷⁷ Il est par conséquent difficile

⁴⁷³ 325-326.

⁴⁷⁴ « Pierre Dupont [I] » 27.

⁴⁷⁵ « Pierre Dupont [I] » 27.

⁴⁷⁶ *Notes nouvelles à Edgar Poe* 333.

⁴⁷⁷ *Notes nouvelles à Edgar Poe* 333.

de déterminer dans quelle mesure les textes baudelairiens représentent une opposition contre les valeurs portées aux nues par le monde moderne. J'affirme néanmoins qu'il est possible d'y identifier une charge critique et subversive envers les règles de pensée dominantes. Cette démarche se perçoit dans la conception baudelairienne de la perception transfigurante même, ainsi que dans certains choix créatifs et thématiques dans des textes mettant en scène cette perception. De plus, j'argue que ce questionnement, à terme, dépasse la simple contestation pour dévoiler un mode épistémologique marginal. Ainsi faisant, c'est une remise en cause d'un système néfaste à l'humanité et à l'individu social qui s'installe par l'usage d'une transfiguration esthétique.

D'après Baudelaire, la perception esthétisante se présente comme supérieure par rapport au système de pensée actuel d'abord parce qu'elle est capable de dévoiler une vérité autre. Le Beau poétique, c'est-à-dire ici l'esthétique de l'allégorie, est en effet « un corollaire de la vive perception du vrai [...] ». ⁴⁷⁸ Reposant sur une ouverture aux états irrationnels comme l'imagination, capacité que le poète considère comme « la reine du vrai, [alors que...] le *possible* est une province du vrai », ⁴⁷⁹ la vision poétique permet de dépasser les connaissances communes du monde pour en dévoiler d'autres ; en effet pour Baudelaire, « [l'imagination] décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau ». ⁴⁸⁰ Le poème en prose « La Chambre double » et le texte « Rêve parisien » mettent ainsi en scène des vérités nouvelles à travers une

⁴⁷⁸ *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 331.

⁴⁷⁹ *Salon de 1859* 621.

⁴⁸⁰ *Salon de 1859* 621.

perception onirique. Dans « La Chambre double », le taudis sordide dans lequel habite le poète se transforme en un espace accueillant et éternel⁴⁸¹ ; dans « Rêve parisien », « ce terrible paysage » parisien et « l'horreur de [s]on taudis » se changent en « un palais infini, / Pleins de bassins et de cascades ».⁴⁸²

En fait, le savoir commun des choses est de valeur moindre face à cette interprétation poétique. Au sujet de l'état onirique par exemple, le poète affirme clairement la supériorité de la vision offerte par le songe, déclarant que « les choses de la terre n'existent que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves ».⁴⁸³ Dans cette optique, Baudelaire se félicite de l'interprétation plus juste et vraie à laquelle il accède dans ses *Fleurs du mal* : dans un de ses projets d'épilogue, il déclare que son recueil met à jour les caractéristiques les plus essentielles de ce qu'il a observé puisque « [...] de chaque chose [il] extrait la quintessence ».⁴⁸⁴ La description de Paris qui s'y trouve est par conséquent pour le poète la plus riche et la plus juste des vérités, dépassant la conception connue et rationnelle de cette « capitale infâme » qui lui a servi d'inspiration.⁴⁸⁵ En qualifiant la perception transfigurante de vérité, vérité de surcroît supérieure, les textes baudelairiens vont bien au-delà d'une critique du mode de pensée en place pour dévoiler un nouveau mode d'appréhension du monde, un système épistémologique inédit basé sur une perception par les sens et l'imagination.

⁴⁸¹ 281.

⁴⁸² v.1 ; v.55 ; v.14-15.

⁴⁸³ *Les Paradis artificiels* 399.

⁴⁸⁴ « Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 [II] », v.33.

⁴⁸⁵ « Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 [I] », v.13.

Les techniques de création utilisées par Baudelaire témoignent de même d'une remise en cause, voire d'une opposition, à la démarche de pensée dominante. La manière de considérer les expressions linguistiques, par exemple, dévoile chez le poète un profond désir de se détacher de toutes normes en rejetant les fixations linguistiques dans lesquelles le signifiant, comme le signifié, se trouve vide d'originalité et de mouvement. Déjà peu enclin à l'usage des clichés dans ses textes, la haine du poète pour les pouvoirs de l'armée le conduit à insister sur l'absence d'expressions militaires dans sa poésie. Baudelaire exprime son dégoût pour ce type de phrase en reliant le conventionnalisme de ces expressions avec celui des soldats, remarquant : « Toutes ces glorieuses phraséologies s'appliquent généralement à des cuistres et à des fainéants d'estaminet. »⁴⁸⁶ Certes, le jugement de Baudelaire est probablement la conséquence de ses rapports conflictuels avec son beau-père, le général Aupick. Ainsi, l'enthousiasme de Baudelaire pour la révolution de 1848⁴⁸⁷ est surtout l'expression de sa haine envers son beau-père. Comme le fait remarquer Pichois, le poète aurait précisé que la défense de la République n'était pas la raison de son engagement révolutionnaire, tandis qu'après le pillage d'une armurerie, il s'était même écrié : « Il faut fusiller le général Aupick ! »⁴⁸⁸ Il me semble néanmoins que le rejet de l'instance militaire se présente aussi ici comme l'expression d'un certain mécontentement et opposition à l'égard du système social contemporain. Il ne faut en effet pas négliger l'importance des penchants politiques et des violences subies par le poète lors des manifestations révolutionnaires, deux éléments qui justifieraient

⁴⁸⁶ *Mon cœur mis à nu* 690-691.

⁴⁸⁷ « Mon ivresse en 1848. / De quelle nature était cette ivresse ? / Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition. » (*Mon cœur mis à nu* 679).

⁴⁸⁸ Cité par Pichois, notices 1492.

grandement sa réaction négative envers les forces militaires. Ainsi Baudelaire raconte-t-il son expérience à la prise de pouvoir de Napoléon III : « Ma fureur au coup d'état. Combien j'ai essuyé de coups de fusil. Encore un Bonaparte ! Quelle honte ! »⁴⁸⁹

Suivant la même dynamique, l'héroïsation du quotidien et la poétisation du laid et du misérable, en défendant des jugements de valeur et de beauté marginaux, sont intrinsèquement contradictoires avec le mode de pensée et d'appréhension dominant. Au-delà d'un bouleversement des règles lyriques classiques, cette transgression des normes de valeur et d'esthétique remet en cause le discours idéologique et l'ordre social en place. Dans le cadre d'une discussion sociale, ce processus, en soulignant les qualités et l'intérêt des classes démunies, détruit la véracité d'un système de valeur traditionnel. La subversion va même parfois jusqu'à inverser explicitement les règles sociales de la bienséance, du bon goût et du précieux. Ainsi dans « A une Mendiante rousse », le poète renverse les diktats de grâce et de pureté pour faire de la pauvrete non seulement un modèle d'élégance mais aussi une figure plus digne qu'un personnage de rang royal ; il affirme :

Tu portes plus galamment

Qu'une reine de roman

Ses cothurnes de velours

Tes sabots lourds.⁴⁹⁰

L'humilité et le dénuement de la mendicante deviennent ici une richesse dépassant, pour ne pas dire ridiculisant, les bijoux et les artifices féminins les plus précieux :

Va donc, sans autre ornement,

⁴⁸⁹ *Mon cœur mis à nu* 679.

⁴⁹⁰ v.9-12.

Parfum, perles, diamant,

Que ta maigre nudité,

Ô ma beauté !⁴⁹¹

Ici aussi, il semble que le texte établit, à terme, un nouveau système épistémologique qui détermine la valeur et l'intérêt de ce qui nous entoure par leurs qualités esthétiques et évocatoires. En porte-à-faux avec l'ordre actuel, ce type de discours remet en question l'aliénation que subissent les plus pauvres dans la société, ainsi que les valeurs monétaires, et tout autre artifice, que Baudelaire sait ne pas être à même d'apporter bonheur et satisfaction dans l'existence.

Dans le même ordre d'idée, Prévert réfute les valeurs et l'ordre social en place dans la société capitaliste. L'esprit calculateur et rationnel, au-delà de toute préoccupation sensible, l'insupporte. Pour le poète, cette logique de rationalité excessive conduit à la recherche d'un profit personnel sans considération des autres. Il souligne en effet les conséquences inhumaines de ce discours tournée vers l'utile, le calcul et la possession : « On dit de la civilisation actuelle que c'est une civilisation de consommation. C'est surtout une civilisation de déchets, et d'abord de déchets humains », remarque-t-il.⁴⁹² Il attaque par exemple le désir de profit qui, en France, sert d'excuse à l'exploitation humaine, tant sociale qu'ethnique ; il explique à Pozner dans une ébauche de *Hebdromadaires* : « Vous savez, La Marseillaise, c'est aussi ça : / Avec nous de la tyrannie / le standard sanglant est levé / marchés marchons / qu'un sang très

⁴⁹¹ v.53-56.

⁴⁹² Prévert et Pozner 883.

pur / abreuve nos millions. »⁴⁹³ Finalement, c'est bien aussi la notion de progrès que remet en cause Prévert, notion qui justifie l'avilissement des peuples et ne profite en fait qu'à une poignée d'individus, occidentaux bien sûr. Il déclare à ce propos : « 'Il y a eu un progrès'. 'Ils ont fait du progrès depuis qu'ils ont exterminé les Peaux-Rouges'. 'D'autres pays ont fait du progrès depuis qu'ils ont exterminé d'autres peuples'. C'est à base d'extermination que ce progrès se poursuit. C'est son nom qui est drôle, qu'on l'appelle comme ça ; mais qui, on ? »⁴⁹⁴ Ces « on », prêts à sacrifier la vie et la dignité humaine de peuples entiers, sont les pouvoirs en place dont les intérêts sont liés à cette domination inhumaine. Il s'agit en premier lieu des instances politiques et militaires, comme des puissances économiques et de l'Eglise.⁴⁹⁵

Si la démarche poétique et discursive de Prévert s'oppose intrinsèquement à une considération capitaliste, il faut s'interroger sur l'impact de cette position dans les œuvres prévertiennes. Le poète, de par un désir constant de liberté de pensée et d'action, se défend fréquemment de toute intention de prendre position et d'interférer dans les affaires sociopolitiques à travers son activité poétique ; il reconnaît cependant aussi son désir profond de déranger certains — ces instances qui renforcent un ordre social et des valeurs qu'il ne partage pas. Ainsi répond-il à Claude Mossé qui lui demande de considérer la place du poète dans l'état : « Ça, je m'en fous ! [...] J'écris parce que je suis artisan moi, j'écris, bon, ce qui me fait plaisir. J'écris pour faire plaisir à beaucoup et pour en emmerder quelques uns, d'accord mais c'est la même chose. J'écris parce que c'est ce

⁴⁹³ Cité par Gasiglia-Laster et Laster, vol. 2 1446.

⁴⁹⁴ Cité par Gasiglia-Laster et Laster, vol. 2 1461.

⁴⁹⁵ Cité par Gasiglia-Laster et Laster, vol. 2 1428.

que j'ai trouvé de mieux à faire. »⁴⁹⁶ Malgré les réticences du poète à se situer face au discours dominant, ses poèmes témoignent bien d'un élan critique envers le mode de pensée actuel, élan qui conduit à la formation d'un système épistémologique qui en est contraire. Raymond Queneau décrit d'ailleurs les travaux de son ami comme représentant non seulement un « cassage de la syntaxe, de sa désarticulation »,⁴⁹⁷ c'est-à-dire un questionnement envers la tradition linguistique et littéraire, mais aussi un « cassage de la 'pensée', de sa désarticulation »⁴⁹⁸, ce qui touche à une dissidence discursive. La transfiguration esthétique est donc bien, chez Prévert, un moyen de remettre en cause un modèle de vie qui ne semblent pouvoir répondre au mal-être humain et social.

La subversion rencontrée chez Prévert s'illustre à la fois dans sa conception même de la perception transfigurante et dans les méthodes de création qu'il privilégie dans ses textes pour la mettre en scène. Tout d'abord, la vision du monde faite à travers le spectre d'états irrationnels comme l'imagination constitue chez Prévert une vérité autre qui s'oppose aux notions et aux valeurs institutionnalisées. D'une part l'activité poétique, et plus généralement la perception poétique, est bien du domaine du réel et n'est pas une divagation de l'esprit. Prévert défend en effet le concret de la perception des poètes dans une lettre à Pierre Seghers : « On nous racontera que nous avons vu des mirages, déclare-t-il, mais nous savons bien que nous nous trouvons au cœur même du réel, les pieds

⁴⁹⁶ Cité par Claude Mossé, « Entretien avec Jacques Prévert », *Continent sans visa*, Réalisateur Claude Goréta, TSR, Suisse, 29 octobre 1961, 23 mars 2009, <http://mediaplayer.archives.tsr.ch/personnalite-prevert/2.wmv>.

⁴⁹⁷ Raymond Queneau, « Jacques Prévert. Le bon génie », 1951, *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris : Gallimard, 1965) 227.

⁴⁹⁸ 228.

parfaitement sur terre ».⁴⁹⁹ D'autre part, cette vision est bien du domaine de la vérité : « [l]a poésie, c'est un des plus vrais, un des plus utiles surnoms de la vie », dira le poète dans *Hebdomadaires*.⁵⁰⁰ Prévert statue par exemple que la vision merveilleuse du monde que permet l'état onirique possède une valeur de vérité incontestable. Dans un texte préfaçant un livre pour enfants, il relève en effet un manque de délimitation entre ce qui arrive et ce qui pourrait arriver⁵⁰¹ et constate qu'il y a des « rêves éveillés »⁵⁰², c'est-à-dire des états oniriques qui se rapportent à l'existence même. Le poète prend l'exemple de la perception enfantine qu'il admire et décrit la réaction d'un enfant face à une bête merveilleuse : « Si invraisemblable qu'elle paraisse, [l'enfant] la compare et la préfère à un tas de véritables gens, et réussit à croire que c'est arrivé, que c'est vrai comme un rêve vrai. »⁵⁰³ Dans le même ordre d'idée, Gasiglia-Laster insiste sur la singularité de cette connaissance qui se présente dans toute vision poétique du monde d'après Prévert, au point qu'« [i]l n'y a [...] pas de Vérité parce que chacun a sa vérité ».⁵⁰⁴ C'est donc bien ici une nouvelle épistémè qui voit le jour, construite à partir d'une perception imaginaire et sensorielle du monde.

Le refus de la logique et de la pensée dominantes se retrouve dans le mode de création que privilégie Prévert, méthode qui se dresse contre les valeurs du discours contemporain dominant. L'activité poétique prévertienne véhicule par exemple une

⁴⁹⁹ Cité par Gilson 190.

⁵⁰⁰ Prévert et Pozner 913.

⁵⁰¹ Jacques Prévert, « Un livre pour enfants », 1980, *Œuvres complètes*, ed. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster (Paris : Gallimard, 1992) 472.

⁵⁰² « Un livre pour enfants » 473.

⁵⁰³ « Un livre pour enfants » 473.

⁵⁰⁴ introduction xxxiii.

certaine remise en cause des expressions. Celles-ci représentent, d'après le poète, un discours sclérosé, erroné, vide ou rétrograde. Prévert remarque à ce propos dans *Hebdomadaires* : « Naturellement, quand on dit : 'Oh, mon Dieu !' en se cassant la gueule dans l'escalier, ça ne veut pas dire qu'on implore le Seigneur, la Trinité ou n'importe quel Dieu. Mais ça prouve que le vocabulaire devrait être un peu lessivé de toute cette chose [...]. »⁵⁰⁵ Dans cette optique, la poésie prévertienne, plutôt que de bannir les clichés comme le propose Baudelaire, utilise ces formes de manière critique, dans le but de remettre en question les conceptions et les attitudes stéréotypées qu'elles véhiculent. Gasiglia-Laster et Laster expliquent :

Dans le vœu modeste qu'il émet de voir le vocabulaire 'un peu lessivé', on ne peut s'empêcher de reconnaître la poursuite, par d'autres moyens, d'une œuvre de salubrité publique que le poète et le dialoguiste de cinéma n'ont pas cessé de mener. On ne s'étonnera donc pas de voir déboucher ce refus obstiné et conjoint des idées reçues et des expressions toutes faites sur une apologie du langage créé par le peuple, sur une contestation de la supériorité de la pensée savante sur la pensée sauvage et, contre le mépris de la langue vulgaire et le privilège accordé aux textes critiques ou théoriques, une défense de la littérature vivante⁵⁰⁶

Tantôt, le poète exprime explicitement son désir de dénoncer les perceptions toutes faites du monde en pointant du doigt la description limitée et souvent erronée que comportent les expressions. Ainsi dans le texte « Dans ma maison », la voix poétique s'insurge contre l'expression « gai comme un pinson » parce que cette forme définit

⁵⁰⁵ Prévert et Pozner 900.

⁵⁰⁶ vol. 2 1428.

l'animal par une caractéristique réductrice et partiellement fausse ; après tout nous fait remarquer le poète : « Le pinson n'est pas gai / Il est seulement gai quand il est gai / Et triste quand il est triste ou ni gai ni triste ».⁵⁰⁷ Au-delà d'une simple mise en garde du caractère généralisateur de la langue, il est indéniable que certains textes de Prévert comportent des enjeux sociaux plus importants. Par exemple, lorsque le poète s'interroge : « Pourquoi dites-vous *la virilité* ? »⁵⁰⁸, ou s'insurge : « Toujours Il qui pleut et qui neige / Toujours Il qui fait du soleil / [...] / Pourquoi pas Elle »⁵⁰⁹, il souligne le sexisme implicite que véhicule la langue française et, par extension, s'oppose au sexisme social.

Tantôt, Prévert remet en cause de manière détournée une langue et une perception qu'il considère imparfaites et néfastes. Ainsi lui arrive-t-il d'utiliser des stéréotypes linguistiques tels quels mais dans un contexte qui souligne toute l'ironie ou la moquerie du discours prévertien à l'égard de ces formes. Gasiglia-Laster remarque par exemple que « l'accumulation des clichés tend à montrer qu'ils sont une bouillie de paroles, totalement insignifiantes ou mensongères ».⁵¹⁰ C'est le cas dans la « Conférence par un conférencier » où Prévert se moque du discours pseudo-érudit et pompeux des intellectuels. Le conférencier du texte débute en effet sa présentation par un long monologue biographique parsemé de tant de titres de gloire qu'il en devient incompréhensible et hors de propos. Il raconte entre autres qu'il a été « Plusieurs fois porté en triomphe dans plusieurs localités différentes / Pour actions d'éclat prouesses

⁵⁰⁷ Jacques Prévert, « Dans ma maison », *Paroles* 56, v.29-31.

⁵⁰⁸ Jacques Prévert, « Intermède », *Spectacle* 378.

⁵⁰⁹ Jacques Prévert, « Refrains enfantins », *Spectacle* 326-327, v.20-23.

⁵¹⁰ Introduction xxx.

équestres performances nautiques et ainsi de suite » puis, après avoir reçu le « Prix d'excellence dans plusieurs écoles de Paris », a été « Entrepreneur d'entreprises un peu partout ». ⁵¹¹ Il est indéniable ici que la poésie dépasse un but uniquement artistique pour prendre à partie les instances élitistes contrôlant le discours intellectuel et le pouvoir. Ces entités, au nom de l'obtention de diplômes et de récompenses décernés par leurs propres collègues, se permettraient de déterminer la valeur et l'intérêt de tel ou tel registre de langue et perception du monde. Une note de bas de page indiquant que ce texte « n'est qu'un très bref aperçu du résumé du début du prolegomène de la conférence proprement dite » ⁵¹² montre que, finalement, ces prétendus savants se perdent en discours égocentriques pour n'en dirent — et sûrement n'en savoir — pas plus que les autres.

Enfin, le poète peut construire une critique implicite des formes figées par l'usage de jeux de mots qui les détournent. ⁵¹³ Dans la poésie prévertienne, ce type de manipulation linguistique réside principalement sur la déconstruction d'une expression en remplaçant certaines parties par des éléments phonétiquement proches, reliant ainsi les deux termes. Bien entendu, la relation constituée est motivée et significative, empreinte d'une charge subversive en véhiculant une connotation de moquerie, d'absurde ou de critique. Par exemple, le jeu de mot présent dans l'exclamation « Vox Populi vexe dei ! » ⁵¹⁴, tirée du texte « Intermède », renverse le sens de la locution d'origine. Ce détournement, qui reflète clairement l'athéisme du poète, constitue un rejet désinvolte de

⁵¹¹ Jacques Prévert, « Conférence par un conférencier », *Spectacle* 258, v.31-32 ; v.33 ; v.36.

⁵¹² 259.

⁵¹³ Les textes de Prévert témoignent de nombreuses autres formes d'inventions linguistiques, pures créations sonores ou sémantiques. Pour une analyse étendue de cette question, voir l'étude de Régis Boyer précédemment citée.

⁵¹⁴ 375.

la religion en accentuant ici l'importance et le pouvoir non pas de Dieu mais de l'homme. Par le mot « vexe », le poète rompt le rapport entre la volonté du peuple, et de l'homme en général, et celle du divin : l'expression ainsi détournée signifie que l'humanité doit agir dans ses propres intérêts, sans tenir compte de ce que Dieu, ou le discours religieux censé le représenter, en dit. La majuscule à « Populi » renforce la supériorité de cette entité face à la figure de Dieu, qui porte ici une minuscule.

L'écriture automatique et d'autres procédés questionnant les règles et les structures figées du langage, comme le néologisme, illustrent aussi l'élan critique présent dans les textes prévertiens. L'enjeu contestataire de cette méthode, se présente d'abord comme linguistique mais porte aussi finalement sur le modèle perceptif et le système de valeur dominants. Dans le poème « Dans ma maison », par exemple, le poète questionne en premier lieu la manière dont la langue nomme les choses, soulignant : « Comme c'est curieux les noms ».⁵¹⁵ Il relève en effet ici l'arbitraire des noms et se désespère : « Est-ce qu'on sait ce que c'est un pinson / D'ailleurs il ne s'appelle pas réellement comme ça / C'est l'homme qui a appelé cet oiseau comme ça ».⁵¹⁶ Après avoir insisté sur l'injustifié des normes discursives, il se propose de transgresser les références données dans le langage pour suggérer d'autres manières, toutes aussi arbitraires, de décrire le monde ; par exemple, il est tout aussi possible de bien dire : « Un troupeau de bonapartes passe dans le désert / L'empereur s'appelle Dromadaire / Il a un cheval caisse et des tiroirs de course ».⁵¹⁷ Le poème « Inventaire » reprend cette idée et remet en cause la conception sémantique du langage par l'énonciation d'une liste de personnages et d'objets sans grand

⁵¹⁵ v.36.

⁵¹⁶ v.32-34.

⁵¹⁷ v.40-42.

rapport apparent les uns avec les autres. Ainsi se côtoient ici « une guêpe / un rein flottant / une écurie de courses / un fils indigne des frères dominicains trois sauterelles un strapontin ». ⁵¹⁸ Il s'agit bien de désordonner, de déstabiliser les repères linguistiques normés, en particulier les significations particulières fixes données à chaque mot et les structures grammaticales.

La démarche critique présente ici n'est cependant pas uniquement linguistique mais touche aussi, et je dirais en premier lieu, au mode d'appréhension du monde et au système social actuels. Au sujet de l'écriture automatique par exemple, Bataille remarque en effet que chez Prévert, « les pages sans objets ont elles-mêmes un sens ». ⁵¹⁹ Plus précisément, le penseur affirme que l'œuvre poétique, de par ce type de procédé, met en scène « ce monde actuel, *impossible* et bête, *impossible* et cruel, *impossible* et faux ». ⁵²⁰ Ainsi, l'écriture automatique dans « Inventaire » produit certes un désordre linguistique marqué mais dévoile aussi un discours social et politique critique. Le poète désapprouve en effet ici les actes humains cruel, absurde ou injuste, intégrant dans une liste apparemment arbitraire « une expédition coloniale », « un petit garçon qui entre à l'école en pleurant » et « un juge d'instruction en vacances assis sur un pliant ». ⁵²¹

Dans le même ordre d'idée, le poème « Dans ma maison » met à jour à la fois une remise en question sémantique et un discours politique subversif. Ainsi, le simple inversement de « Bonaparte » et de « dromadaires » comporte sans contexte une charge critique envers les instances politiques à travers la comparaison peu flatteuse entre le

⁵¹⁸ Jacques Prévert, « Inventaire », *Paroles* 132, v.20-24.

⁵¹⁹ « De l'Age de pierre à Jacques Prévert » 203.

⁵²⁰ « De l'Age de pierre à Jacques Prévert » 205.

⁵²¹ v.16 ; v.33 ; v.45 ; v.49.

dirigeant et l'animal. De plus, la référence à l'empereur errant dans le désert avec un tiroir-caisse, terme d'autant plus remarqué qu'il fait lui aussi l'objet d'une inversion, souligne une fois de plus la méfiance du poète à l'égard de l'intégrité et de la moralité des pouvoirs politiques : dépossédé de tout, c'est à l'argent que s'accroche ce Bonaparte. Enfin dans « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris – France », c'est la subversion linguistique qu'est le néologisme qui sert au poète à exprimer sa critique. Hostile aux pouvoirs dominants la société, Prévert les désignent par des mots inventés à partir de leurs actions ou de leurs caractéristiques. Les personnages contestés ici sont ceux qui imposent leur importance à la société : ils sont « Ceux qui majusculent »⁵²², c'est-à-dire en particulier les instances politiques, religieux, littéraires et militaires. Ainsi, « ceux qui tricolorent » symbolisent les politiciens qui justifient de leurs actes inhumains par la cause nationale. Les « ceux qui croa-croa »⁵²³ sont les représentants religieux, qui ont la foi sans savoir pourquoi. Les instances militaires, toujours prêts à tuer quelqu'en soit la cause, sont « ceux qui dreadnoughtent ».⁵²⁴ Enfin, l'école littéraire classique et canonique, « ceux qui andromaquent »⁵²⁵, est aussi montrée du doigt.

Au-delà d'une critique politique ou sociale, les méthodes créatives basées sur la subversion linguistique permettent aussi de mettre en scène le système d'appréhension du monde que privilégie Prévert : une mode épistémologique basée sur la transfiguration

⁵²² Jacques Prévert, « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris – France », *Paroles* 3.

⁵²³ 3. La référence religieuse se justifie ici par la ressemblance phonétique de « croa » et « croire », verbe qui se trouve dans les deux phrases qui précèdent cette ligne : « Ceux qui croient / Ceux qui croient croire ». De plus, Gasiglia-Laster et Laster soulignent qu'en argot, les prêtres sont appelés des corbeaux — animaux qui croassent (vol. 1 1014).

⁵²⁴ 3. Gasiglia-Laster et Laster indiquent en effet que ce néologisme provient du nom donné à un soldat anglais, le *Dreadnought*, c'est-à-dire l'Intrépide (notices, vol. 1 1014).

⁵²⁵ 3. Prévert fait référence ici à la célèbre tragédie racinienne.

esthétique et qui, au contraire de la pensée dominante, apparaît plus satisfaisante. L'écriture automatique présente dans « Inventaire », par exemple, suggère en effet la possibilité d'une attitude et d'un système de valeur nouveaux. A travers une perception esthétique et imaginaire, l'homme peut apprécier ce qu'offre la vie comme l'amour, l'harmonie avec le cosmos, la joie des enfants ou la beauté de la nature. Les vers succédant respectivement à ceux au sujet de la colonisation, de l'écolier et du juge d'instruction illustrent cette vision à l'opposé de la perception dominante : il s'agit d'« un cheval entier », d'« un petit garçon qui sort de l'école en riant » et d'un « paysage avec beaucoup d'herbe verte dedans ». ⁵²⁶ Dans ce contexte conclut Bataille : « au bénéfice de la confusion résultant du ravalement d'« Inventaire » 'apparaissent' une *Pierre des fleurs*, un *pain*, un *rayon de soleil*... » ⁵²⁷

Chez Prévert enfin, l'esthétique de l'horreur est aussi une technique de création primordiale pour subvertir voire inverser les valeurs esthétiques, philosophiques et sociales. Parlant des œuvres prévertiennes, Gasiglia-Laster explique plus particulièrement ce renversement de valeur : « la noblesse trouve un autre sens, elle n'est plus héréditaire, et on la rencontre en particulier au plus bas de l'échelle sociale ». ⁵²⁸ Dans une ébauche de *Hebdromadaires*, par exemple, le poète chante en effet la beauté et la dignité des balayeurs des rues, qualités qu'il institue comme supérieures à celles de nombreux intellectuels dont le savoir encyclopédique leur inspire malheureusement plus de respect : « avec leur balai, si on regarde bien, ils sont très beaux, beaucoup plus beaux dans leur comportement, beaucoup plus dignes [...] que nombre de grands cerveaux,

⁵²⁶ v.17 ; v.33 ; v.46 ; v.50.

⁵²⁷ « De l'Age de pierre à Jacques Prévert » 213.

⁵²⁸ introduction xvii.

c'est-à-dire de super-cerveaux que nous regardons et que nous écoutons parfois à la télévision, [...] les robots savants. »⁵²⁹ Le pauvre est donc présenté ici non seulement comme un être de valeur mais aussi comme une figure supérieure de par ses qualités esthétiques et humaines uniques. Une fois de plus, nous retrouvons ici les traces d'une épistémè qui, naturellement, se construit sur un système de valeur opposé à celui qui guide le mode d'appréhension dominant l'Occident post-révolution industrielle : ce n'est plus le statut social ou intellectuel mais les qualités humaines et sensibles qui servent de critère de jugement, qualités qui semblent à même de forger un monde plus épanoui et accueillant.

Césaire, enfin, se dresse aussi contre le système de pensée dominant actuel. Dans le cadre de l'expérience de la population négro-africaine en particulier, il pointe du doigt les discours qui justifient de la présumée infériorité naturelle de l'esclave et l'en persuade ; le poète décrit ce processus ainsi dans le *Cahier* : « on avait fourré dans sa pauvre cervelle qu'une fatalité pesait sur lui qu'on ne prend pas au collet ; [...] et d'être un bon nègre, de croire honnêtement à son indignité ». ⁵³⁰ Césaire fait état de multiples reprises dans ses textes de l'image négative stéréotypée que l'homme blanc construit au sujet de son peuple, comme par exemple :

les nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis les vices-de-tous-les-vices,
c'est-moi-qui-vous-le-dit
l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne

⁵²⁹ Cité par Gasiglia-Laster et Laster, vol. 2 1466.

⁵³⁰ 74-75.

rappelez-vous-le-dicton :

battre-un-nègre, c'est le nourrir⁵³¹

Lorsque les jugements envers l'homme noir semblent positifs, ces images le réduisent à un objet d'amusement et d'exotisme dont les qualités ne sont que d'ordre sexuel ou artistique : « [...] comme on nous aime ! / Obscènes gaiement, très doudou de jazz sur les excès d'ennui. / Je sais le tracking, le Lindy-hop et les claquettes. »⁵³² A l'opposé du cas de Baudelaire et Prévert, la poésie césairienne semble explicitement revendiquer un discours subversif à l'encontre des normes à la fois linguistiques, sociales et politiques qui s'imposent dans la société actuelle.

Ici encore, c'est une vérité nouvelle, voire supérieure à la vision occidentale, qui s'offre à celui qui fait usage d'une transfiguration perceptive. Césaire relie en effet la perception engendrée par l'imagination au vrai. Alors que le poète se revendique de la folie et énonce de nouvelles affirmations suivant ce principe inédit — comme « Que 2 et 2 font 5 [...] », par exemple —, il conclut sa « leçon » par « Et vous savez le reste »⁵³³, posant ainsi ces énoncés comme un savoir, une vérité. Cette démarche de connaissance conduit en fait au vrai absolu. Césaire affirme en effet la supériorité de la vérité poétique du monde, statuant que la poésie est un outil de « connaissance rassasiante »⁵³⁴ tandis que, grâce à elle, l'homme peut « découvrir, comme par flair, sans induction, ni déduction, les plus solides vérités ».⁵³⁵ Césaire conçoit alors la poésie moderne comme la

⁵³¹ *Cahier 60.*

⁵³² *Cahier 60.*

⁵³³ *Cahier 54.*

⁵³⁴ « Poésie et connaissance » 158.

⁵³⁵ « Poésie et connaissance » 158.

voie vers un savoir détronant ceux qui semblaient auparavant si sûrs. Constatant que « dans les temps modernes, ce n'est qu'au XIXe siècle [...] que les poètes ont osé prétendre qu'ils savaient »⁵³⁶, il affirme que l'élan poétique moderne cherche à mettre en avant une nouvelle et supérieure conception du monde ; les créateurs, devenus des découvreurs, s'exclament alors : « Je fonderai un nouveau ciel et une nouvelle terre si bien qu'on ne pensera plus à ce qui était avant ».⁵³⁷

De plus, et dans le contexte de la recherche identitaire du peuple martiniquais, le pouvoir contestataire des visions poétiques réside dans leur capacité à permettre une certaine révolte intérieure, une certaine prise d'individualité.⁵³⁸ Par la faculté de l'imagination en effet, le peuple négro-africain développe des perceptions personnelles de lui-même et du monde, conceptions qui s'opposent bien évidemment à la vision occidentale dominante ; cette subversion, finalement, permet à ce peuple de concevoir une existence future plus épanouie et satisfaisante :

Grâce à l'imagination, il y aura toujours en l'homme, même vaincu, même désarmé, un lieu clos où accueillir dans un retentissement inépuisable et fécond, la parole qui délivre, la parole qui guérit, la parole qui fait que parfois les morts sortent de leurs tombes, que des peuples brisent les fers de l'esclavage et que des races maudites lèvent subitement un front pur et vainqueur [...].⁵³⁹

⁵³⁶ « Poésie et connaissance » 159.

⁵³⁷ Aimé Césaire, « Maintenir la poésie », *Tropiques* 8-9 (1943) : 8.

⁵³⁸ Césaire reconnaît par ailleurs, en accord avec Ménil, que la production littéraire à veine poétique ou merveilleuse est de même une « revanche sur la réalité » (« Introduction au folklore martiniquais » 8).

⁵³⁹ « Discours des prix de 1945, Pensionnat colonial » 575.

L'ouverture à l'imagination permet aussi chez Césaire un bouleversement des normes sociales et philosophiques, changement qui résonne d'une manière particulière pour les peuples autrefois réduits en esclavage. Ainsi dans le *Cahier*, le poète chante l'effacement dans son esprit du discours occidental aliénant pour une vision transfigurante qui libère sa perception pour redonner valeur et intérêt à son identité et à ses caractéristiques ethniques. D'abord, la voix qui véhicule le discours dominant et atteste « Parbleu les Blancs sont de grands guerriers hosannah pour le maître et pour le châtre-nègre » s'atténue progressivement en lui : « cette voix qui crie, [est] lentement enrouée, vainement, vainement enrouée », remarque le poète.⁵⁴⁰ Par l'imagination et les autres états irrationnels, la rhétorique occidentale s'efface progressivement de l'esprit du poète, ce qui lui permet de façonner une autre image, positive cette fois-ci, de lui-même en tant que de race noire : « [p]ar une inattendue et bienfaisante révolution intérieure, j'ignore maintenant mes laideurs repoussantes », s'extasie le poète.⁵⁴¹ Cette perception nouvelle est le premier pas vers la conception d'une nouvelle et meilleure condition de vie pour lui et son peuple. Dans le poème « An neuf » en effet, le poète fait référence à cette révolution dans l'esprit du peuple noir en parlant d'« inoubliable / métamorphose » et de « peste merveilleuse ».⁵⁴² Effaçant le souvenir de ses souffrances, comme la représentation négative qu'elle a de lui-même — « une image se dissout dans leur dernière larme »⁵⁴³ —, la population noire peut finalement s'imaginer autrement que la manière dont la perçoit le monde occidental, premier pas vers la reconnaissance de ses

⁵⁴⁰ 60.

⁵⁴¹ *Cahier* 60.

⁵⁴² 240.

⁵⁴³ 240.

besoins, de ses désirs et de ses aspirations propres. L'opposition à l'image stéréotypée d'elle-même permet ainsi l'espoir : « [L]es chevaux ruaient un peu de rêve sur leurs sabots », remarque le poète.⁵⁴⁴

Dans les textes césairiens mêmes, la critique épistémologique passe par une remise en question de la langue comme porteuse d'une culture et de valeurs données. Ce questionnement est ici double puisqu'il concerne non seulement le parler dominant de l'élite intellectuelle et sociale mais aussi le parler de la métropole. Certaines expressions linguistiques, par exemple, sont dénoncées dans les poèmes de Césaire, en particulier lorsqu'elles véhiculent un préjugé sur la communauté noire. Ces conceptions, véhiculées par la langue souvent sous forme proverbiale, sont en effet doublement néfastes à cette population. Alors qu'elles renforcent une hiérarchisation ethnique déjà bien établie, elles empêchent l'homme noir de sortir de sa condition de victime et de subalterne puisque celui-ci finit par se reconnaître dans ces descriptions figées si souvent répétées. Sartre explique par exemple : « [I]e nègre apprendra à dire 'blanc comme neige' pour signifier l'innocence, à parler de la noirceur d'un regard, d'une âme, d'un forfait. Dès qu'il ouvre la bouche il s'accuse, à moins qu'il ne s'acharne à renverser la hiérarchie. Et s'il la renverse *en français* il poétise déjà », conclut-il.⁵⁴⁵ Chez Césaire, c'est par la reproduction telle quelle de ces conceptions figées que le poète en souligne le caractère infondé et outrageant pour son peuple. Cette énonciation sur le vif de clichés raciaux se rencontre à plusieurs reprises dans le *Cahier*. La nature figée, et par conséquent apparemment vrai, de ces phrases y est souvent marquée par la présence de traits d'union.

⁵⁴⁴ 240. Pour Kesteloot et Kotchy, le cheval qui rue représente bien les désirs profonds du peuple noir qui sont désormais libérés et exprimés (34).

⁵⁴⁵ « Orphée noir » xxi.

Ainsi à l'époque de l'écriture du poème, certains usent facilement, et probablement sans totalement en concevoir l'impact sociopolitique, de remarques telles que : « voyez-vous-ce-petit-sauvage-qui-ne-sait-pas-un-mot-des-dix-commandements-de-Dieu » ou bien encore « l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne ». ⁵⁴⁶

De plus, la contestation d'une structure linguistique — et sociale — figée passe aussi par l'usage d'un outil de création tel que l'écriture automatique. Si Césaire ne semble pas utiliser cette technique de manière systématique, ses textes sont néanmoins empreints d'une volonté de laisser flotter l'imagination et l'inspiration sans barrière grammaticale ni sémantique. Cette démarche illustre le désir du poète de souligner l'arbitraire de la langue et, par extension, de tout jugement et perception préconçus. Dans le poème « Interlude », et comme son titre l'indique, le poète semble faire une pause dans son travail poétique plus polémique et agressif pour laisser son esprit vagabonder au hasard des images et des mots. La syntaxe vole en éclat avec l'absence de ponctuation, le manque de verbes et d'articles ainsi que l'accumulation de compléments du nom :

Bond vague de l'once sans garrot
 au zénith
 poussière de lait
 un midi est avec moi
 glissé très rare de tes haras
 d'ombres cuites et
 très rares entrelacs des doigts
 O soleil déchiré
 aveugle paon magique et frais

⁵⁴⁶ *Cahier 44* ; 60.

aux mains d'arches d'éprouvettes

futile éclipse de l'espace⁵⁴⁷

La démarche de transgression linguistique dont témoigne Césaire possède bien un enjeu sociopolitique : la langue, symbole d'une oppression et d'une domination vécue, devient de ce fait maîtrisée et pliée à l'inspiration du poète. Il s'agit de détourner, de « défranciser », dit Sartre⁵⁴⁸, les structures, les règles et les usages franco-français du langage. Césaire affirme en effet son désir de contrôle, bien significatif, de cette langue véhiculant tant d'idées et d'images fausses et néfastes au peuple noir. Dans cette optique, il rend hommage à Rimbaud qui cherche dans sa poésie à briser le joug de l'habitude linguistique. Déclarant, à l'instar du poète symboliste, faire la révolution des mots⁵⁴⁹, Césaire explique : « j'essaie, j'ai toujours voulu infléchir le français. Ainsi, si j'ai beaucoup aimé Mallarmé, c'est parce qu'il m'a montré, parce que j'ai compris à travers lui, que la langue, au fond, est arbitraire. »⁵⁵⁰ *Le Cahier d'un retour au pays natal* exprime bien ce désir d'appropriation et de destruction de la langue établie, celle du colonisateur, et par là même de l'ordre de valeurs imposé par celui-ci. Le poète proclame par exemple la mainmise du peuple de la caraïbe française sur la langue occidentale, contrôle qui passe ici par l'usage d'un lexique local, généralement rejeté de la littérature canonique française :

⁵⁴⁷ Aimé Césaire, « Interlude », *Soleil cou coupé* 237.

⁵⁴⁸ « Orphée noir » xx. Dans son article « Présence noire » (1947), Sartre s'exprime en effet plus clairement sur ce point. A cette époque, les écrivains africains font l'usage de la langue française non pas dans le but de détruire cet outil imposé mais plutôt de le remodeler selon leurs besoins : « il faut qu'ils retaillent ce vêtement tout fait ; tout les gêne et les engonce, jusqu'à la syntaxe, et pourtant ils ont appris à utiliser jusqu'aux insuffisances de cet outil. » *Les Ecrits de Sartre*, ed. Michel Contat et Michel Rybalka (Paris : Gallimard, 1970) 686.

⁵⁴⁹ Cité par Leiner, vol. 1 120.

⁵⁵⁰ Cité par Leiner, vol. 1 119.

[...] nous sommes des
 marmonneurs de mots

 des mots, ah oui, des mots ! mais
 des mots de sang frais, des mots qui sont
 des raz-de marée et des érysipèles
 des paludismes et des laves et des feux
 de brousse, et des flambées de chair,
 et des flambées de villes...⁵⁵¹

A terme donc, la dénonciation du discours stéréotypé et raciste ouvre sur l'instauration d'une nouvelle épistémè inspirée de la tradition et de l'expérience négro-africaines, avec ses thèmes, son vocabulaire et son mode de pensée. Par exemple, l'esthétique de l'horreur, du rejeté et du commun, qui brise les hiérarchies traditionnelles de valeur, permet à Césaire de réévaluer la place des éléments négro-africains dans la littérature comme dans la société. Ainsi, la culture noire esthétisée dans la perception et la poésie césairiennes ne peut désormais plus être ignorée ni dénigrée. Le poète rend par exemple hommage à la beauté et à la valeur des éléments tropicaux et sauvages dans le *Cahier*. Ces composants deviennent ici d'une importance, d'une force et d'une beauté capitales :

Mais quel étrange orgueil tout soudain m'illumine ?
 vienne le colibri
 vienne l'épervier
 vienne les bris de l'horizon

⁵⁵¹ *Cahier* 58.

viennaise le cynocéphale

viennaise le lotus porteur du monde

viennaise de dauphins une insurrection perlière

brisant la coquille de la mer

viennaise un plongeur d'îles⁵⁵²

Il est facile de constater que de nouveaux repères épistémologiques sont introduits ici, alors que l'expérience tropicale devient la base d'un système de valeurs et de jugements jusqu'alors inexistant.

⁵⁵² 65.

Chapitre IV

Sur les limites de la transfiguration esthétique

La tâche des hommes ne peut consister qu'à tenter d'intégrer le merveilleux [illustré des œuvres poétiques] dans la vie réelle de façon à atteindre à quelques grandeurs. Tant que le mythe n'arrive pas à s'inscrire en toute banalité, la vie humaine n'est qu'un pis-aller ennuyeux, propre tout juste, comme on dit, à tuer le temps. Aucun homme digne de ce nom ne peut s'accommoder d'une telle distraction.⁵⁵³

Comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, la perception par transfiguration esthétique semble posséder pour les trois poètes un pouvoir immense, permettant de dépasser une condition humaine et sociale problématique en réinstaurant sur terre une sensation d'harmonie, de sérénité et de contentement, ce que le système épistémologique en place échoue de faire. Il est cependant important de tracer les limites de ces effets, et c'est ce que je ferai ici. J'affirme en effet que, d'après les textes de Baudelaire, Prévert et Césaire, d'une part seuls certains groupes humains sont capables d'accéder à cette perception et que, d'autre part, celle-ci possède un impact concret restreint. En premier lieu, j'identifierai ceux en mesure d'atteindre une telle vision du monde et montrerai en quoi la démarche esthétique, dont la poésie est l'exemple par excellence, est ici réservée à certaines âmes privilégiées. Je déterminerai en effet que Baudelaire la considère comme le propre des poètes, tandis que Prévert et Césaire statuent que les plus défavorisés sont les plus aptes, voire les seuls, à l'atteindre.

De plus, je m'interrogerai sur l'étendue du pouvoir qu'attribuent les trois auteurs à la transfiguration esthétique en ce qui concerne le bonheur et l'amélioration existentielle de l'humanité. Dans le chapitre précédent, j'ai montré que cette perception

⁵⁵³ Ménil 16.

permettait de réinstaurer un ordre cosmique et un contentement existentiel, tout en critiquant le mode épistémologique en place qui ne le permet pas ; je dévoilerai ici que, finalement, la transfiguration esthétique possède un pouvoir limité quant à l'instauration d'un bien-être humain à grande échelle et à long terme, étant incapable de renverser concrètement le mode épistémologique dominant et d'améliorer les réalités sociales pour les plus défavorisés. Je conclurai que, malgré l'admiration que lui vouent les trois auteurs, cette vision se limite donc à être, au pire, une consolation aux malheurs sociaux et métaphysiques, au mieux, un formidable tremplin psychologique vers une action et un engagement plus concrets.

1. La question de l'accessibilité au poétique

Dans la poétique baudelairienne, l'expérience d'une perception esthétisante est d'abord limitée dans le sens où elle n'est entièrement accessible qu'aux poètes. C'est d'ailleurs pour Baudelaire la définition même de l'artiste, un être capable de dévoiler la beauté de toute chose : « un artiste n'est un artiste que grâce à son sens exquis du Beau », statue-t-il.⁵⁵⁴ Le poème « Une Charogne » illustre bien le caractère hors du commun du don de perception poétique : si le poète, par sa perception hypersensible, peut s'extasier devant la beauté d'une carcasse, sa compagne, au comble du dégoût et au bord de l'évanouissement, est incapable de tirer un quelconque plaisir esthétique de ces restes en décomposition. La voix poétique indique les deux points de vue ainsi : « Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir. / La puanteur était si forte,

⁵⁵⁴ *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 330.

que sur l'herbe / Vous crûtes vous évanouir. »⁵⁵⁵ Le poème intitulé bien à propos « Bénédiction » souligne aussi la nature élue et en quelque sorte inhumaine du don esthétique puisque le poète naît « par un décret des puissances suprêmes » et grandit « [...] sous la tutelle invisible d'un Ange ». ⁵⁵⁶

Outre le poète, il semble qu'un autre personnage, l'enfant, soit à même d'accéder à une transfiguration perceptive. Pour Baudelaire, ces jeunes êtres ont en effet le pouvoir de rester en contact direct avec le monde, usant leur imagination pour percevoir l'envers des choses et y trouver ainsi un sens profond et satisfaisant. Ainsi le poète parle-il précisément de la faculté de l'enfant à trouver intérêt et valeur dans toutes choses, au-delà de l'apparence et des conventions. Ainsi dans « Le Voyage », la voix poétique relate l'angoisse et l'insatisfaction qui domine l'humanité à tout jamais, tandis qu'il rend un hommage envieux à la figure de l'enfant, personnage capable par son imagination sans limites d'atteindre un contentement et une joie de vivre. S'exclamant avec une pointe de jalousie, « Ô cerveaux enfantins ! »⁵⁵⁷, il fait remarquer que le jeune esprit perçoit le monde comme un espace infini de découvertes et d'excitation : « Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! »⁵⁵⁸ De même dans « J'aime le souvenir de ces époques nues », le poète relève les pouvoirs perceptifs de l'enfant. Dans cette époque contemporaine où l'Utile a remplacé l'esthétique, il honore la période de l'enfance, seule

⁵⁵⁵ v.13-16.

⁵⁵⁶ v.1 ; v.21.

⁵⁵⁷ v.85.

⁵⁵⁸ v.1-3.

moment où l'homme est désormais capable d'accéder à une vision transfigurante, et donc satisfaisante, du monde :

A la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
 A l'œil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,
 Et qui va répandant sur tout, insouciante
 Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,
 Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs !⁵⁵⁹

A terme, Baudelaire rapproche l'enfant du poète dans leur capacité de percevoir le monde esthétiquement ; il déclare : « L'enfant voit tout en *nouveauté* [...]. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. »⁵⁶⁰ Plus que cela, les deux perceptions étant si proche, la démarche d'appréhension que favorise l'enfant devient un modèle à suivre pour développer chez le poète une vision esthétisante du monde. Au sujet de la création artistique, Baudelaire souligne que la transfiguration esthétique « [...] le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ! ».⁵⁶¹ En s'exprimant ainsi, il semble que c'est moins l'enfant lui-même que la perception que son jeune âge permet qui soit au centre des réflexions de Baudelaire. Le poète serait en quelque sorte le seul être adulte capable d'accéder à foison à un mode de conception enfantin des choses ; de ce fait, « le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté », conclut Baudelaire.⁵⁶²

⁵⁵⁹ v.36-40.

⁵⁶⁰ *Le Peintre de la vie moderne* 690.

⁵⁶¹ *Le Peintre de la vie moderne* 694.

⁵⁶² *Le Peintre de la vie moderne* 690.

En ce qui concerne les adultes, les textes de Baudelaire dépeignent des personnages qui semblent de prime abord détenir la même capacité perceptive que le poète. Dans « Le Vin des chiffonniers », par exemple, le chiffonnier est décrit comme une figure capable de transfigurer la réalité pour en présenter une vision inédite, vision qui apporte un certain bonheur de vivre. Ici, les marginaux urbains, les chiffonniers en tête, changent « [...] un vieux faubourg, labyrinthe fangeux / Où l'humanité grouille en ferments orageux » en un espace de joie et de célébration avec « Des clairons, du soleil, des cris et du tambour ».⁵⁶³ L'alcool semble à même ici de rendre n'importe quel poète ; Baudelaire remarque à ce propos dans *Les Paradis artificiels* que le vin a pour effet « le développement poétique excessif de l'homme ».⁵⁶⁴ Dans « Le Vin des chiffonniers », le pauvre et le poète sont même comparés dans leur manière d'errer dans les rues en laissant vagabonder leur imagination : « On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Butant, et se cognant aux murs comme un poète [et qui], / [...] / Epanche tout son cœur en glorieux projets ».⁵⁶⁵ En se rapportant au poème « Le Soleil » comme le suggère Pichois⁵⁶⁶, la juxtaposition des deux figures devient claire puisque le poète est décrit dans ce dernier texte comme « Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés ».⁵⁶⁷ Par conséquent ici, le comportement des deux hommes est identique dans leur manière d'imaginer, ou plus particulièrement de transfigurer esthétiquement le monde,

⁵⁶³ v.3-4 ; v.23.

⁵⁶⁴ 397.

⁵⁶⁵ v.5-8.

⁵⁶⁶ Pichois, notices 1052.

⁵⁶⁷ v.6-8.

pour en tirer une satisfaction particulière. Le soleil, ici emblème du poète⁵⁶⁸, « [...] fait s'évaporer les soucis vers le ciel, / Et remplit les cerveaux et les ruches de miel. / C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles / Et les rend gais et doux comme des jeunes filles ». ⁵⁶⁹ D'un autre côté les marginaux, par une « solennelle magie » que déclenche l'ivresse⁵⁷⁰, changent le Paris fangeux et morbide en un espace de fête. La vie misérable devient vie de prestige aux yeux des hommes enivrés, « Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie / [...] / Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour ! »⁵⁷¹

Apparemment semblable, la transfiguration à laquelle accède le poète diffère de celle connue par le chiffonnier d'abord dans ce qui la déclenche. Baudelaire distingue bien une perception transfigurante provenant de qualités innées et prodigieuses, d'une vision déclenchée par l'ivresse chez l'« homme qui boit du génie »⁵⁷². D'un côté, les poètes « [ont] régénéré [leur] âme par le travail successif et la contemplation, par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention » ; de l'autre, les hommes communs « demandent à la noire magie les moyens de s'élever, d'un seul coup, à l'existence surnaturelle ». ⁵⁷³ Cette différence est significative dans le sens où elle justifie pour Baudelaire du caractère véritable et authentique de l'expérience du poète

⁵⁶⁸ Pichois, notices 996.

⁵⁶⁹ « Le Soleil » v.11-14.

⁵⁷⁰ « Le Vin des chiffonniers » v.21.

⁵⁷¹ « Le Vin des chiffonniers » v.22-24. Une variante du poème souligne plus encore l'effet transformatif du vin chez les miséreux qui « Ont une heure nocturne, où pleins d'illusions, / Et l'esprit éclairé d'étranges visions, / Ils s'en vont, parfumés d'une odeur de futailles, / Commandant une armée et gagnant des batailles, / Et jurant qu'ils rendront toujours leur peuple heureux. / Mais nul n'a jamais vu les hauts faits glorieux, / Les triomphes bruyants, les fêtes solennelles, / Qui s'allument alors au fond de leurs cervelles, Plus belles que les Rois n'en rêveront jamais » (Cité par Pichois, notices 1050).

⁵⁷² *Les Paradis artificiels* 379.

⁵⁷³ *Les Paradis artificiels* 441.

inspiré : la transfiguration entreprise par les autres hommes, atteinte uniquement par le biais de moyens artificiels comme l'ivresse éthylique, n'en est en fait qu'une pale copie. Ainsi souligne Baudelaire : les premiers créent « un jardin de vraie beauté » tandis que les seconds ont accès à « un faux bonheur et une fausse lumière ».⁵⁷⁴ La supériorité du poète se résume par une idée d'élévation qui le place non seulement au-delà des apparences et des conceptions communes des choses, mais aussi au-dessus du reste de l'humanité. Baudelaire décrit la domination du poète ainsi : « au-dessous de lui, au pied de la montagne, dans les ronces et la boue, la troupe des humains, la bande des ilotes, simule les grimaces de la jouissance [...] », par l'usage de produits enivrants.⁵⁷⁵

Persuadé des qualités naturelles du poète pour accéder à une perception transfigurante, Baudelaire déconseille par conséquent le recours à l'alcool ou à la drogue comme moyen de création poétique. A ce propos, Pichois décrit *Les Paradis artificiels*, essai qui étudie en détail les effets de plusieurs ivresses, de cette manière : c'est « le livre écrit par un poète pour tous ceux qui considèrent que la seule vraie drogue, la drogue absolue, est la Poésie, et le seul problème, sa naissance et sa connaissance. »⁵⁷⁶ Baudelaire clôt en effet la section « Du vin et du haschich » de cet essai en citant le musicien et théoricien Auguste Barbereau qui remarque : « Je ne comprends pas pourquoi l'homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la béatitude poétique, puisque l'enthousiasme et la volonté suffisent pour l'élever à une existence supra-naturelle ».⁵⁷⁷ La véritable expérience de transfiguration, si elle peut être imitée

⁵⁷⁴ *Les Paradis artificiels* 441.

⁵⁷⁵ *Les Paradis artificiels* 441.

⁵⁷⁶ notices 1358.

⁵⁷⁷ *Les Paradis artificiels* 398.

par le biais de moyens artificiels, est donc bien finalement réservée au poète dans un état d'inspiration et de concentration.⁵⁷⁸ Baudelaire aura néanmoins recours à des drogues au cours de sa vie artistique, de peur du blocage sans doute⁵⁷⁹ puisque, comme le remarque Pichois au sujet de l'artiste, « les excitants sont dangereux au créateur, si ce créateur trouve déjà sa drogue dans l'exercice de l'imagination créatrice. Mais ils sont nécessaires, lorsque la vitalité est défaillante, l'intensité, insuffisante ».⁵⁸⁰

Prévert, quant à lui, ne limite évidemment pas l'expérience d'une perception esthétique à la caste des poètes. Au contraire, il attaque l'attitude supérieure et imbue que prennent certains littérateurs concernant leurs dons artistiques. Le poète met en garde par exemple : « Si cordonnier pas plus haut que la chaussure, astronome pas plus loin que la lorgnette et écrivain pas plus haut que la littérature ! »⁵⁸¹ En fait, Prévert critique même directement le discours que tient Baudelaire au sujet de la supériorité perceptive du poète en se moquant de la métaphore de l'albatros-poète. Dans *Les Fleurs du mal*, l'oiseau représente l'artiste qui, seul capable de s'élever au-delà de la sphère des apparences terrestres, se sent prisonnier d'une société sans imagination où « ses ailes de géant l'empêchent de marcher ».⁵⁸² Dans « Tentative de description d'un dîner de tête »,

⁵⁷⁸ *Les Paradis artificiels* 441.

⁵⁷⁹ « La Mort des artistes » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 127) montre que ce sujet préoccupe le poète. Dans ce texte, il décrit en effet la douleur de ceux en manque d'inspiration, ceux « qui jamais n'ont connu leur Idole » (v.9), et reconnaît la fatalité de cette stérilité artistique. Ces artistes n'ont alors d'espoir que dans la mort, le seul moyen de faire « s'épanouir les fleurs de leur cerveau » (v.14).

⁵⁸⁰ notices 1365.

⁵⁸¹ « Intermède » 376.

Prévert parodie ce vers de Baudelaire, l'intégrant dans une liste de personnages critiqués et le transformant en « Ceux que leurs ailes de géants empêchent de voler ».⁵⁸³ Par ce détournement, le poète sous-entend que l'orgueil des artistes imbus d'eux-mêmes et de leur talent étouffe en fait la véritable inspiration et imagination⁵⁸⁴ : ils ne peuvent plus s'élever, « voler ».

Prévert réitère sa critique par une nouvelle référence aux ailes de géants et à l'idée d'élévation dans le poème « Gens de plume ». Dans ce texte, il se moque encore de l'égoïsme et de la pédanterie de certains écrivains qui se sentent un don et un esprit hors du commun, ou du moins veulent-ils le faire penser. La voix poétique explique par exemple que ceux-ci, « [q]uand ils vol[ent], ou accompliss[ent] le simulacre de voler, avec ailes de géants et grands Pégazonènes, c'[est] toujours dans les Hauts Lieux où, paraît-il, souffle l'esprit. »⁵⁸⁵ A l'opposé de ces « oiseaux rares »⁵⁸⁶ qui se gonflent d'importance, Prévert fait remarquer qu'« il y [a] aussi des Moineaux »⁵⁸⁷, c'est-à-dire des individus qui savent atteindre une perception transfigurante du monde en toute modestie. La majuscule à « moineaux » illustre bien ici la valeur qu'attribue le poète à ces figures, et par extension à leur capacité perceptive.

Ainsi donc, c'est tout un chacun qu'invite Prévert dans l'expérimentation d'une vision esthétisante. Le poète précise en effet dans « Pater noster » que les beautés du

⁵⁸² « L'Albatros » v.16.

⁵⁸³ 3.

⁵⁸⁴ Gasiglia-Laster et Laster, vol. 1 1015.

⁵⁸⁵ Jacques Prévert, « Gens de plume », Spectacle 355.

⁵⁸⁶ 355.

⁵⁸⁷ 356.

monde ne sont pas réservées à certains mais « [...] sont là / simplement sur la terre / offertes à tout le monde »⁵⁸⁸, à condition de rester ouvert à ses sens et à son imagination. La démarche de création à la base même des recueils prévertiens suggère que tout individu peut partager ou faire l'expérience d'une appréhension du monde selon l'esthétique et l'imagination. Gasiglia-Laster et Laster constatent en effet :

Que ce soit par des 'paroles' ou un 'spectacle', Prévert appelle donc ses contemporains à ne pas se boucher les oreilles comme à ne pas oublier, non plus, [l]es beautés [de l'existence]. [...] On propose un livre, et donc un objet fait pour la lecture, démarche solitaire et tout intérieure, et on annonce un 'spectacle', ce qui suppose un regard vers un espace extérieur, un plaisir à partager.⁵⁸⁹

Dans les poèmes de Prévert, il n'y a donc pas de hiérarchisation de l'expérience esthétique selon le statut et l'identité des protagonistes ; ce sont des récits qui permettent de « s'identifier à des individus de tous genres : hommes ou femmes, vieux ou jeunes, assassins, poètes, puissants ou faibles ».⁵⁹⁰ Il peut s'agir du poète dans « Alicante », d'un sans-abri dans « Déjeuner du matin », d'une jeune femme libertine dans « Je suis comme je suis » ou d'un ouvrier dans « Le Temps perdu ». Le titre même du premier recueil, *Paroles*, montre en quoi la démarche narrative du poète se veut universelle : sans déterminant ni adjectif possessif, ce titre suggère qu'il s'agit ici de la transcription des pensées et des témoignages dont la source importe peu, les propos poétiques que relate le recueil provenant et s'adressant à l'universel.

⁵⁸⁸ « Pater noster », v. 15-18.

⁵⁸⁹ vol. 1 1118.

⁵⁹⁰ Danièle Gasiglia-Laster, « Les 'je' de Prévert », *Europe* 748-749 (1991) : 57.

Cette profonde conviction que l'esthétique contenue dans le réel est accessible à tous explique les critiques que formule Prévert à l'égard de l'institutionnalisation de l'activité d'écrivain et de poète, activité qui s'est codifiée, professionnalisée et « académisée » au fil des siècles. Il remarque d'abord : « autrefois, on appelait poète le rêveur, n'est-ce pas, ou le peintre. Maintenant, toute famille a son poète, il y a le roi des poètes, les républiques des poètes. »⁵⁹¹ Dans ce contexte, Prévert insiste sur sa position indépendante face à ces catégorisations, défendant la nature individuelle et spontanée de sa démarche de création : « Moi personnellement je ne suis pas poète, comme on dit exactement. On m'a appelé comme ça. J'écris parce que je suis artisan [...] ».⁵⁹² En se posant comme « artisan », Prévert définit la poésie comme une pratique liée à une passion et à un savoir-faire plutôt qu'une activité reconnue, organisée et professionnelle. Tout au long de sa vie, il refusera les honneurs académiques pour la même raison. Ainsi déclina-t-il un prix littéraire en répondant : « N'accepte que prix Nobel pour la vulgarisation de la poudre d'escampette »⁵⁹³, insistant un fois de plus sur le caractère populaire et anti-académique de sa conception poétique.

Malgré un désir de généraliser l'expérience esthétique, Prévert nuance cependant finalement sa possibilité d'accès. Dans les textes prévertiens, c'est en priorité les classes populaires qui semblent à même de tisser un rapport esthétique avec le monde. La faculté du peuple à percevoir les beautés cachées qui l'entoure serait d'ailleurs la raison pour laquelle le poète s'intéresse de si près aux démunis et à leur mode de vie ; Gaudin affirme en effet que « Prévert ne doute point que le réel, la beauté ne peuvent naître que sur un

⁵⁹¹ Cité par Mossé.

⁵⁹² Cité par Mossé.

⁵⁹³ Prévert et Pozner 875.

fond populaire et c'est pourquoi il se penche avec tout son amour sur les humbles. »⁵⁹⁴

Dans son récit autobiographique « Enfance », Prévert évoque lui-même un lien quasi-intrinsèque entre la démarche d'esthétisation du monde et un mode de vie défavorisé. Se rappelant des rues qu'il traversait lors de ses promenades dans Paris avec son père, il souligne la nécessité pour les plus démunis de créer une certaine beauté dans le quotidien et constate :

c'était toujours les rues des plus pauvres quartiers qui avaient les plus jolis noms : la rue de la Chine, la rue du Chat-qui-Pêche, la rue aux Ours, la rue du Soleil, la rue du Roi-Doré, sans oublier la rue de Nantes et la rue des Fillettes, et tant d'autres autres. C'était sûrement les pauvres qui les avaient trouvés, ces noms, pour embellir les choses.⁵⁹⁵

Dans son texte sur le poète, Bataille souligne cette même dynamique : la perception transfigurante se fait plus facilement chez le démuné puisque celui-ci, privés de l'accès à des aspirations socialement plus valorisées par manque d'argent et d'éducation, ne peut que glaner une quelconque plaisir de vivre et un bonheur fugitif dans les éléments à sa disposition, ici par la transfiguration perceptive du quotidien, du naturel et du concret. En d'autres termes nous dit Bataille, « les prolétaires entreprennent la libération de l'homme à partir de la chose (à laquelle les avait réduits un monde dont les valeurs leur étaient inaccessibles). Ils ne l'engagent pas dans des voies ambitieuses, ils

⁵⁹⁴ 426.

⁵⁹⁵ 248.

n'édifient pas un monde riche et varié [...]. Leur attention est volontiers limitée à *ce qui est là.* »⁵⁹⁶

Cette dynamique implique l'idée que l'accès à une perception du monde est en quelque sorte limitée : si elle est naturelle chez les plus marginaux, elle se fait par conséquent de plus en plus difficile, voire impossible, chez les classes les plus aisées. C'est en effet surtout parce que la classe prolétarienne et les autres déshérités de la société sont exclus du système intellectuel et économique dominant, adopté le plus souvent par les classes favorisées pour s'assurer succès et profit, qu'ils peuvent développer une vision transfigurante du monde. C'est ce qu'illustre « Le Temps perdu », poème dans lequel l'ouvrier est le seul à savoir profiter des joies esthétiques que lui procure la nature tandis que le patron, bien trop préoccupé par son chiffre d'affaires, passe sa journée à l'usine sans aucun regret. Prévert constate finalement comme opposées, et surtout irréconciliables, les deux visions des choses : « Le peuple [a] toujours raison. C'est pour ça qu'on veut lui faire entendre raison, mais une autre raison, une raison raisonnante. Lui [a] raison simplement », déclare-t-il.⁵⁹⁷

Bernard Landry souligne bien chez Prévert cette incapacité des hommes au pouvoir à atteindre une perception sensorielle du monde, relevant de ce fait un lien intrinsèque entre des valeurs de vie et de pensée positives et la classe défavorisée. Il déclare en effet : « que les capitalistes ne sachent pas faire l'amour, Prévert en est persuadé ; de même qu'il est persuadé que les classes laborieuses sont automatiquement

⁵⁹⁶ Georges Bataille, *La Part maudite*, 1949, *Œuvres complètes*, ed. Michel Foucault, vol. 7 (1949 ; Paris : Gallimard, 1979) 134.

⁵⁹⁷ Prévert et Pozner 905-906.

parées de toutes les vertus, parce qu'elles crèvent de faim. »⁵⁹⁸ Dans son article dédié à Prévert, Bataille relève de même cette dynamique, soulignant le lien entre statut social inférieur et possibilité d'une perception esthétique du quotidien. Il explique que suivre le mode de pensée et de vie en place exclut *de facto* le contact immanent et imaginaire avec les choses puisque la vision poétique a pour effet de « coupe[r] en nous le désir de réduire aux mesures de la raison » et d'« empêche[r] de répondre aux raisons qui commandent les affaires ».⁵⁹⁹ Ainsi faisant, la démarche esthétique ne peut concerner ceux pour qui le rationnel représente une valeur de vie primordiale, comme les hommes d'affaires qui pensent et agissent selon un calcul et un raisonnement logique afin d'assurer leur position sociale.⁶⁰⁰ Au sujet de la lecture d'œuvres poétiques, par exemple, Bataille oppose le plaisir engendré par le respect des règles du canon littéraire et l'émotion esthétique pure ; il conclut : « Je ne puis être en même temps *amateur* de belles-lettres et *subir* le dépassement de la poésie. »⁶⁰¹

A la fin de « Tentative de description d'un dîner de tête », Prévert identifie ces petites gens qui constituent, de par leur marginalisation sociale, ceux qui sont les plus aptes à atteindre la transfiguration esthétique. Les « ceux qui » — avec une minuscule — comme il les appelle, sont les démunis, les exploités, les faibles et les oubliés de la société pour qui le soleil ne brille pas⁶⁰², c'est-à-dire pour qui les conditions de vie ne

⁵⁹⁸ Bernard Landry, « Prévert et Carné font deux », *Le Cinéma de Jacques Prévert*, ed. Bernard Chardère (Bordeaux : Le Castor Astral, 2001) 354.

⁵⁹⁹ « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » 196.

⁶⁰⁰ Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » 196.

⁶⁰¹ « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » 196.

⁶⁰² 11.

leur permettent pas de vivre décemment et qui « crèvent d'ennui ».⁶⁰³ Il s'agit par exemple des gens sans instruction, sans culture et sans manière, « ceux qui ne savent pas ce qu'il faut dire » ou « ceux qui ne savent pas se tenir dans le monde entier » ; des pauvres, « ceux qui ont le pain quotidien relativement hebdomadaire / ceux qui l'hiver se chauffent dans les églises », ou bien encore des travailleurs exploités comme « ceux qu'on engage, qu'on remercie, qu'on augmente, qu'on diminue, qu'on manipule, qu'on fouille, qu'on assomme ».⁶⁰⁴ Les autres, les « Ceux qui » avec une majuscule, restent trop aveuglés par des valeurs matérielles pour être capables de la voir la vie autrement qu'à partir de règles rationnelles et utilitaires.

Enfin, Césaire reconnaît de même que le poète n'est pas le seul à pouvoir faire l'expérience d'une perception transfigurante. Dans cette optique, il s'insurge contre un discours élitiste — qu'incarne en quelque sorte Baudelaire — à propos des créations artistiques et rêve d'une humanité qui acceptera comme tels les élans poétiques et esthétiques produits par tous, peu importe le statut social et intellectuel, ou bien le bagage culturel du créateur. Ainsi se demande-t-il : « Oui ou non, découvrirons-nous le secret d'une société où le sens de la beauté ne sera pas le monopole de quelques artistes coupés du peuple mais où, du plus riche au plus pauvre, du plus doué au moins instruit, la poésie selon le mot de Lautréamont, sera faite pour tous, non par un ? »⁶⁰⁵ Cette perspective rappelle la conception traditionnelle négro-africaine attribuant à tout homme la capacité

⁶⁰³ 12.

⁶⁰⁴ 11.

⁶⁰⁵ « Discours des prix de 1945, Pensionnat colonial » 574.

de percevoir le monde esthétiquement. Par exemple dans la culture africaine, dit Senghor, « [le terme de] *poème* [peut s'attribuer à] toute œuvre d'art : *il est fait par tous et pour tous* » ; d'autre part, « à côté des professionnels [des activités artistiques], il y a le peuple, la foule anonyme qui chante, danse, sculpte et peint ». ⁶⁰⁶

Césaire reconnaît lui-même les pouvoirs perceptifs et artistiques du peuple de tradition africaine dans son poème « Chevelure ». A travers l'usage implicite de la métaphore baudelairienne de l'albatros, il y compare le baobab, représentant le peuple noir, à un « géant imbécile » ⁶⁰⁷, terme faisant référence à la figure du poète dans le texte de Baudelaire. D'un côté, le baobab symbolise sans conteste la population de tradition négro-africaine puisque cet arbre est typiquement africain et l'emblème du Sénégal ; Césaire l'adopte ici comme sien en déclarant : « le baobab est notre arbre ». ⁶⁰⁸ D'un autre côté, le géant maladroit sur terre représente, dans la poétique baudelairienne, le poète avec ses qualités voyantes et son inadaptation au monde contemporain rationnel. ⁶⁰⁹ En remarquant à propos du baobab : « on le dirait un géant imbécile » ⁶¹⁰, Césaire transfère par conséquent la capacité de perception transfigurante de l'albatros-poète au peuple noir. La présente interprétation du texte césairien est d'autant plus pertinente que le titre même du poème, « Chevelure », rappelle un poème baudelairien du même nom, texte qui illustre le pouvoir perceptif extraordinaire du poète.

⁶⁰⁶ « L'Esthétique négro-africaine » 207.

⁶⁰⁷ 232.

⁶⁰⁸ 232.

⁶⁰⁹ Baudelaire, « L'Albatros » v.16.

⁶¹⁰ « Chevelure » 232.

Au-delà de ces constatations, l'écrivain martiniquais pose cependant finalement des limites quant à la possibilité d'accès à la charge poétique que contient le monde. Il affirme en effet que celle-ci n'est décelable et palpable que par les plus sensibles, le peuple en tête, et ne l'est pas obligatoirement par les plus favorisés, ceux possédant un haut degré d'instruction ou de culture littéraire. Dans le cas de sa propre œuvre poétique par exemple, Césaire souligne que la compréhension de ses textes « est une affaire de sensibilité, une affaire de sympathie, au sens très fort du terme [...]. [II] constate qu'un tas de gens, parfaitement armés pour comprendre cette poésie, ne la comprennent pas ; et que beaucoup de gens qui n'ont aucune culture particulière la comprennent fort bien ». ⁶¹¹ Plus précisément, et en contraste avec « un tas de Martiniquais qui sont bardés de diplômes », Césaire souligne que « [b]eaucoup de gens du peuple, aux Antilles, la comprennent fort bien, à leur manière, bien entendu, mais ils la saisissent et souvent vont à l'essentiel ». ⁶¹² En d'autres termes, les classes populaires sont parfois les plus à même d'accéder à une perception transfigurante du monde d'après Césaire.

Pour le poète, la transfiguration esthétique s'observe en fait surtout chez et par ceux qui subissent la misère et l'oppression d'un système de vie imposé par les pouvoirs occidentaux. L'émancipation des défavorisés chez Césaire passe donc d'abord par la liberté de penser autrement, c'est-à-dire ici poétiquement : « [I]a révolution martiniquaise se fera au nom du pain, bien sûr ; mais aussi au nom de l'air et de la poésie (ce qui revient au même) », conclut le poète. ⁶¹³ De la même manière, Césaire remarque que c'est dans le peuple que s'ancrent le plus profondément les traces de la culture négro-africaine

⁶¹¹ Cité par Leiner, vol. 1 136.

⁶¹² Cité par Leiner, vol. 1 126.

⁶¹³ Aimé Césaire, « Panorama », *Tropiques* 10 (1944) : 9.

oubliée, modèle d'une vision esthétisante ; il reconnaît alors qu'« [i]l est parfaitement vrai de dire que c'est en général dans les classes populaires que survit de la manière la plus immédiate, la plus évidente aussi, et au plus fort de l'oppression coloniale, le sentiment national. »⁶¹⁴ Dans cette optique, cette population possède logiquement la plus grande propension à percevoir le monde esthétiquement.

Au-delà de ces réflexions, il est important de souligner que Césaire distingue deux groupes au sein de la population antillaise : d'une part les classes défavorisées, d'autre part les capitalistes noirs martiniquais. Les classes populaires antillaises, toujours en marge du système capitaliste et rationnel dominant, restent au plus près de leurs origines négro-africaines et possèdent donc toujours la faculté d'atteindre une perception esthétisante. Les classes bourgeoises, elles, ont tendance à renier leur héritage négro-africain pour adopter le discours capitaliste qui leur assure privilèges et reconnaissance sociale, mais qui les confine aussi à une appréhension rationnelle et utilitaire du monde. Il s'agit de « ceux qui disent à l'Europe : 'Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présentez mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous ; ne fait pas attention à ma peau noire : c'est le soleil qui m'a brûlé.' »⁶¹⁵ Ceux-ci semblent par conséquent inaptes à atteindre une vision transfigurante du monde.

Par extension, je présume que Césaire ne rejetterait pas l'idée que la classe populaire européenne, se posant elle aussi en marge de la pensée dominante capitaliste, est de même capable de percevoir le monde esthétiquement. Il faut en effet rappeler que le discours de la négritude que défend le poète va au-delà des questions d'ethnie pour

⁶¹⁴ Aimé Césaire, « L'Homme de culture et ses responsabilités ». *Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs*. 1949. N° spécial de *Présence africaine* 24-25 (1997) : 117.

⁶¹⁵ *Cahier* 74.

revendiquer plutôt des valeurs de vie et une perspective allant dans le sens de cette transfiguration esthétique. Césaire insiste en effet : « Je ne peux pas dire que je ne crois pas du tout à l'importance de la race. Je pense que, effectivement, on naît blanc, on naît noir, etc. Mais ça se confond, pour moi, très vite, avec la culture. Quand je me revendique de l'Afrique, cela signifie que je me revendique des valeurs culturelles africaines »⁶¹⁶ Ainsi, lorsque Césaire s'oppose au discours capitaliste occidental en valorisant les principes négro-africains, il ne prend pas uniquement parti pour les peuples noirs mais défend tous les groupes sociaux que le système dominant aliène et bafoue. Dans le *Cahier*, le poète inclut en effet dans sa révolte la détresse de tous les exclus, les marginaux et les sacrifiés de l'humanité, que ce soit le juif, le noir d'Afrique australe ou des Etats-Unis, l'hindou ou le mendiant. Le poète se fait ainsi représentant des victimes de tous les pogroms — un pogrom étant initialement une « émeute organisée contre une communauté ethnique ou religieuse ».⁶¹⁷ Césaire proclame :

[...] je serais un homme-juif

un homme-cafre

un homme-hindou-de-Calcutta

un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture [...]

un homme-juif

un homme-pogrom

⁶¹⁶ Cité par Leiner, vol. 1 125.

⁶¹⁷ Patrice Louis, *ABCésaire. Aimé Césaire de A à Z* (Martinique : Ibis Rouge, 2003) 72.

un chiot

un mendigot⁶¹⁸

Reliant aliénation physique et psychologique avec une capacité d'atteindre une vision transfigurante du monde, Césaire paraît considérer les démunis et les marginaux de d'autres sociétés comme des groupes favorisés dans l'accès d'une transfiguration esthétique.

2. Le critère d'efficacité politique

Comme je l'ai auparavant démontré, Baudelaire attribue des qualités exceptionnelles à la vision poétique. Néanmoins au final, j'affirme que pour lui l'esthétique n'est qu'un pis-aller comme les autres au mal-être qui ronge l'homme moderne. Dans « *Le Confiteor* de l'artiste », le poète souligne par exemple l'échec de son projet d'esthétisation de la nature, processus qui permettrait de réordonner et d'harmoniser un monde naturel toujours contingent. Il se désole ici que les éléments naturels dégagent une sensation mystérieuse qu'il ne peut jamais tout à fait cerner et maîtriser dans son art : « la profondeur du ciel me consterne, sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immuable du spectacle me révoltent... », constate-t-il.⁶¹⁹ Il annonce finalement la défaite de sa quête de contrôle et de sens par la mise en art des éléments cosmiques : « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant

⁶¹⁸ *Cahier 49.*

⁶¹⁹ Charles Baudelaire, « *Le Confiteor* de l'artiste », *Petits poèmes en prose* 278.

d'être vaincu », conclut-il.⁶²⁰ Ainsi, si le poète présente d'abord sa vision transfigurante comme un moyen de contrôler l'univers qui l'entoure et d'apaiser ainsi son angoisse existentielle, il se doit finalement de constater l'impossibilité de tout maîtriser et dominer par l'acte d'esthétisation.

En conséquence la vision poétique, comme le vin ou la mort, n'est qu'une illusion à la puissance humaine face à sa destinée. « La Chambre double » illustre bien la manière dont l'imagination n'est qu'un bonheur temporaire, toujours rattrapé par les réalités sordides de l'existence humaine et sociale. Ainsi, alors que le poète se fait bercer par la « béatitude »⁶²¹ extrême dans « [u]ne chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle »⁶²², le bruit de quelqu'un qui frappe à la porte le tire de son extase pour lui rappeler que « Horreur ! [...] ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. »⁶²³ Le poème « Hymne à la beauté » insiste en particulier sur la nature illusoire du pouvoir du beau. Les effets de la vision esthétique y sont présentés comme positifs mais chimériques, rapprochant cette perception de l'ivresse éthylique — comme décrite par exemple dans « Le Vin des chiffonniers ». Ici, les baisers de la beauté « font le héros lâche et les enfants courageux »⁶²⁴ et cet idéal magique enivre autant qu'une boisson alcoolisée puisque c'est « un philtre » ou un élixir venant d'« une amphore ».⁶²⁵

⁶²⁰ « Le *Confiteor* de l'artiste » 279.

⁶²¹ 280.

⁶²² 281.

⁶²³ 281.

⁶²⁴ Charles Baudelaire, « Hymne à la beauté », *Les Fleurs du mal* 24, v.8.

⁶²⁵ v.7.

Au terme de sa désillusion artistique, le poète préconise tout de même de toujours porter le masque de l'évasion par l'usage d'un moyen enivrant :

Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. »⁶²⁶

Le dernier poème des *Fleurs du mal*, « Le Voyage », illustre la pensée finale de Baudelaire concernant toute possibilité de répondre à l'angoisse existentielle et aux malheurs humains. Après une quête infructueuse de maîtrise du cosmos et d'éternité de l'existence, le poète se tourne finalement vers l'évasion dans un ailleurs psychologique ou physique.⁶²⁷

Malgré cet échec, Baudelaire réitère sa confiance envers les pouvoirs supérieurs de l'imagination comme source d'illusion. Dans « Une Mort héroïque », le narrateur remarque ainsi que « l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; [...] le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction. »⁶²⁸ Pichois insiste aussi sur cette idée, constatant d'une part le pouvoir illusoire de l'activité poétique, et d'autre part sa supériorité face aux autres

⁶²⁶ Charles Baudelaire, « Enivrez-vous », *Petits poèmes en prose* 337.

⁶²⁷ v.144

⁶²⁸ Charles Baudelaire, « Une Mort héroïque », *Petits Poèmes en prose* 321.

moyens d'évasion ; il affirme alors que pour Baudelaire, « la seule vraie drogue, la drogue absolue, est la Poésie ». ⁶²⁹

Considérant uniquement l'évasion, c'est-à-dire en quelque sorte la fuite, comme comportement à adopter, Baudelaire n'envisage finalement aucune action humaine possible, et de surcroît, aucun changement dans l'ordre du monde actuel. Malgré sa vision et ses outils de perception subversifs, les élans contestataires du poète sont sans objets ni effets. Sartre décrit la démarche baudelairienne ainsi : « il s'agit de révolte, non d'un acte révolutionnaire. Le révolutionnaire veut changer le monde, il le dépasse vers l'avenir, vers un ordre de valeurs qu'il invente ; le révolté a soin de maintenir intacts les abus dont il souffre pour pouvoir se révolter contre eux. » ⁶³⁰ Ce dernier commentaire renforce l'idée du statut pré-moderne de la réflexion baudelairienne : tout en se dressant contre des valeurs qui lui semblent obsolètes et qu'il sait vaines, Baudelaire reste incapable de se construire une nouvelle voie et d'autres normes d'existence. La transfiguration esthétique est, à terme, un pis-aller au malaise humain et social.

Dans son œuvre *La Naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche parle aussi longuement des effets de la tragédie, et de l'art en général, sur l'angoisse et l'insatisfaction existentielles. La pensée du philosophe se rapproche de celle de Baudelaire au sujet du pouvoir transformatif et apaisant de l'art. Nietzsche remarque tout d'abord la prise de conscience de l'humanité face à sa condition sociale et humaine problématique ; ainsi faisant, « l'homme ne voit plus désormais partout que l'horreur et

⁶²⁹ notices 1358.

⁶³⁰ *Baudelaire* 58.

l'absurdité de l'être ». ⁶³¹ Dans ce contexte, Nietzsche reconnaît le pouvoir de l'art qui survient,

tel un magicien qui sauve et qui guérit. Car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible : je veux parler du *sublime*, où l'art dompte et maîtrise l'horreur, et du *comique*, où l'art permet au dégoût de l'absurde de se décharger. ⁶³²

De même, lorsque Nietzsche définit l'effet du genre tragique comme « une consolation métaphysique » au malaise de l'existence ⁶³³, il se fait aussi pessimiste et fataliste que Baudelaire à propos du néant qui pèse sur l'humanité ou des conditions de vie des défavorisés sociaux. Ici aussi, il ne s'agit pas d'engager la volonté humaine vers un changement social mais d'offrir un réconfort passif qui « ne vise rien d'autre qu'à faire accepter l'incontournable réalité de la succession des générations ainsi que la nécessité de la hiérarchisation de la société », remarquent les commentateurs Michèle Cohen-Halimi et Max Marcuzzi. ⁶³⁴ En effet, et comme Baudelaire, si Nietzsche considère les structures étatiques et sociales en place comme néfastes à l'humanité, il reste réaliste face à l'immuabilité de ce système. Ainsi, alors que le philosophe affirme que « l'Etat et la société [...] sépare[nt] l'homme de l'homme » ⁶³⁵, Cohen-Halimi et Marcuzzi précisent

⁶³¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 1872, trad. Lacoue-Labarthe, *Œuvres*, ed. Marc de Launay, vol. 1 (Paris : Gallimard, 2000) 46.

⁶³² 46.

⁶³³ 45.

⁶³⁴ Danièle Cohen-Halimi et Max Marcuzzi, notices et notes, *Œuvres*, par Friedrich Nietzsche, vol. 1 vol. 1 (Paris : Gallimard, 2000) 886.

⁶³⁵ Nietzsche 45.

dans leurs notices que le penseur « ne conteste ni la réalité ni la nécessité de l'Etat ». ⁶³⁶
 Léopold Flam reconnaît de même le discours de *statu quo* que défend le philosophe et en explique les raisons. Il constate en effet que l'humanité subit une crise profonde, accentuée au XIXe siècle ⁶³⁷ par la révolution industrielle et la montée du capitalisme, et affirme :

Nietzsche ne propose aucun 'ordre nouveau politique', aucune société nouvelle, car il sait que toute réforme sociale et politique laissera intacte le problème fondamental : la maîtrise par l'homme d'un monde technique qu'il a créé, qui lui échappe et le condamne ainsi à la fuite dans un monde uniquement imaginaire, condamnant ou refusant la réalité incohérente dans laquelle il se trouve. ⁶³⁸

Cette réflexion sur le monde moderne, dominé par la technique, se retrouve chez Baudelaire qui critique bien le manque de spiritualité et de cœur d'une société contemporaine rongée par l'utilitarisme, le calcul et l'égoïsme. ⁶³⁹ Pour Nietzsche d'après Flam, il ne reste qu'une seule solution à ceux en proie à cette crise : la fuite dans l'illusion, comme l'ivresse poétique que propose Baudelaire.

Prévert, lui, attribue bien des pouvoirs libérateurs à la transfiguration esthétique.

La voie même vers une vie véritablement satisfaisante et harmonieuse, et la seule

⁶³⁶ 886.

⁶³⁷ Léopold Flam, « Nietzsche, penseur de l'ère post-chrétienne », *Revue de l'Université de Bruxelles* 15.4 (1963) : 275.

⁶³⁸ 275.

⁶³⁹ Dans le *Fusées*, le poète prédit la perte de l'humanité par « l'avilissement des cœurs » (666).

émancipation possible à une condition sociale misérable, passe en effet pour Prévert par l'adoption d'une perception du monde basée sur un rapport esthétique et sensoriel aux choses. Cette démarche se pose naturellement comme contraire au modèle de vie et aux valeurs capitalistes. Le poème « Le Paysage changeur » illustre bien la position de Prévert face à l'émancipation humaine en contrastant la mélancolie des travailleurs dans l'univers capitaliste à l'existence d'éternel bonheur qui attend ces dominés lorsqu'ils imposent enfin un mode de perception tourné vers la recherche du plaisir esthétique. Le poète imagine en effet que ce jour-là :

[...] ils riront
 et ils s'avanceront
 une dernière fois le capital voudra les empêcher de rire
 ils le tueront

 et le paysage de misère de profits de poussières et de charbon
 ils le brûleront

 et ils en fabriqueront un autre en chantant
 un paysage tout nouveau tout beau
 un vrai paysage tout vivant.⁶⁴⁰

Ainsi décrite, l'approche que défend Prévert pour accéder à une existence satisfaisante s'oppose à un discours traditionnel d'émancipation sociale qui ne considère d'amélioration de vie qu'à travers l'ascension sociale, c'est-à-dire par une reconnaissance et une réussite dans la société. Pour Sartre par exemple, la délivrance prolétarienne ne se

⁶⁴⁰ Jacques Prévert, « Le Paysage changeur », *Paroles* 61, v.73-84.

conçoit que par la maîtrise des outils du pouvoir intellectuel, économique, religieux, politique et militaire, c'est-à-dire par la conformité aux normes et au modèle de vie dominants, et s'oppose alors à la conception du poète ; ainsi argue le philosophe :

[L'ouvrier,] opprimé par la technique, [...] se veut technicien parce qu'il sait que la technique sera l'instrument de sa libération ; s'il doit pouvoir un jour contrôler la gestion des entreprises, il sait qu'il y parviendra seulement par un savoir professionnel, économique et politique.⁶⁴¹

La démarche de révolte que met en scène Prévert dans « Le Paysage changeur » se présente dans les textes du poète par l'idée d'une rupture, d'un bouleversement, comme c'est le cas dans le poème « Le Miroir brisé ». Ici, briser la vitre, c'est dépasser une perception commune et descriptive des choses, ce qui ouvre sur la possibilité d'une vision transfigurante — d'« un vrai paysage » dit le poète dans « Le Paysage changeur ».⁶⁴² Ainsi faisant, une meilleure expérience de vie attend l'individu, expérience marquée ici par le retour d'un être cher. Le poème « Et ce qu'il voit est si beau... », tiré de *Grand bal de printemps*, illustre le mieux ce processus. Ici, « le cliché du malheur »⁶⁴³ disparaît pour le protagoniste lorsque « la vitre n'est même pas fêlée » mais « simplement brisée » ;⁶⁴⁴ à cet instant, il accède aux véritables beautés et vérités du monde :

Et ce qu'il voit est si beau

et ce qu'il sait est si vrai

⁶⁴¹ « Orphée noir » xii.

⁶⁴² v.84.

⁶⁴³ Jacques Prévert, « Et ce qu'il voit est si beau... », 1951, *Œuvres complètes*, vol. 1 463, v.14.

⁶⁴⁴ v.6 ; v.7.

que bien peu peuvent le voir
 que bien peu peuvent le savoir
 et que beaucoup l'ont oublié⁶⁴⁵

Malheureusement souligne le poète, bien peu de gens sont désormais capables de dépasser les apparences d'une perception normée pour atteindre les joies de cette vision inédite.

Il devient ici clair que Prévert attribue à l'humanité la possibilité d'un certain pouvoir de réaction face aux malaises, aux injustices et aux malheurs de la vie : l'homme a la capacité de percevoir le monde poétiquement, ce qui lui permet d'en tirer un certain contentement. Cependant, là se termine l'effet de la perception poétique prévertienne : c'est une méthode de vie et non un outil de changement social et existentiel. En effet, malgré le ton subversif et anarchiste du poète dans ses textes et ses entretiens, son but n'est pas de transformer la société ni son fonctionnement : il ne vise ni à imposer sa démarche de perception transfigurante, ni à améliorer le statut social des groupes défavorisés dans le système en place. Certes, le poète s'exprime très largement, et de manière virulente, sur des événements sociopolitiques contemporains qu'il considère injustes et inhumains — comme les guerres coloniales.⁶⁴⁶ Cependant, son but n'est pas de « changer les choses » ou de « rendre la société meilleure » ; son manque d'engagement politique, malgré ses affinités avec le communisme, en est la preuve. Exprimant son désir de liberté, il dira au sujet de son refus d'adhérer au PC qu'il ne veut

⁶⁴⁵ v.1-5.

⁶⁴⁶ Dans son article « Jacques Prévert contre les guerres », Arnaud Laster cite en particulier les conflits en Indochine, en Algérie, au Viêt-nam, et au Soudan sur lesquels Prévert s'est exprimé. *Jacques Prévert. « Frontières effacées »*, eds. Aurouet, Compère, Gasiglia-Laster et Laster, (Lausanne : L'Age d'Homme, 2003) 114. En outre, le poème « Barbara » illustre clairement la position de poète vis-à-vis de la guerre en général. Le vers « Quelle connerie la guerre » (*Paroles* 130, v.38) est d'ailleurs devenu un slogan célèbre parmi les groupes pacifistes de divers contextes historiques et politiques (Laster, 115).

pas être mis en cellule.⁶⁴⁷ S'il aime s'opposer aux décideurs et au pouvoir, c'est plus pour contenter ses élans anarchistes que par attente d'un résultat concret dans le système en place. Queneau remarque à ce propos que « [d]ans les scandales et manifestations [organisés par les surréalistes], qu'il s'agit de conspuer ou d'applaudir, Prévert était toujours le premier à sauter sur scène [...]. Il faisait cela par amitié pour Breton, c'est tout, il jugeait cette agitation cocasse [...] ».⁶⁴⁸

En fait, Prévert conçoit toute lutte contre le mode de penser et d'agir instauré par les instances politiques, intellectuelles, sociales, militaires et religieuses dominantes comme vaine. Au sujet de la démarche de vie capitaliste par exemple, Maurice Cury met en effet en garde que, d'après le poète, « celui qui ne veut pas entrer dans le moule, dans l'engrenage de la production, du travail, de l'exploitation, qui recherche une autre vie, la vraie vie peut-être, ne peut être que broyé ».⁶⁴⁹ Il est vrai que les textes prévertiens mettent en scène l'ouvrier non comme un héros capable de guider l'humanité vers une vision plus satisfaisante du monde, mais seulement comme un représentant d'un mode possible de perception transfiguratif.⁶⁵⁰ C'est le cas dans « Le Temps perdu ». Le ton soumis qui marque la fin du poème exprime bien cette résignation face à la réalité : bien que le poète regrette l'exploitation et le manque de liberté dont souffre l'ouvrier et qui

⁶⁴⁷ Cité par Henri Béhar, « Prévert, surréaliste de la rue », eds. Aurouet, Compère, Gasiglia-Laster et Laster, 23.

⁶⁴⁸ 231.

⁶⁴⁹ Maurice Cury, « Un Réalisme poétique », *Europe* 748-749 (1991) : 98.

⁶⁵⁰ Ce fatalisme est flagrant dans le cinéma prévertien par la récurrence d'une prédestination au malheur qui frappe les protagonistes. Dans « Jacques Prévert, poète tragique du cinéma français », Robert Pilati résume cette destinée ainsi : « dans un décor sordide, [...] un homme marche et quelqu'un invisible, marche à côté de lui : c'est le Destin. L'homme vient de loin, il a un passé triste qu'il voudrait oublier. Il rencontre une belle fille : il l'aime, elle l'aime [...]. Mais les gens ne veulent pas [...] et lui il se révolte, d'abord, il crie très fort, et puis, fatigué, il se laisse couler ». *Le Cinéma de Jacques Prévert*, ed. Bernard Chardère (Bordeaux : Le Castor Astral, 2001) 345. Cette dynamique s'observe par exemple dans les films de Prévert intitulés *Le Jour se lève* et *Le Quai des brumes*.

l'empêchent de jouir de la vie, le poète n'en appelle cependant pas à un changement de sa condition. Il ne fait tout au plus que de montrer l'absurdité d'un tel système par cette question ironique au soleil : « tu ne trouves pas / que c'est plutôt con / de donner une journée pareille / à un patron ? »⁶⁵¹ « L'Effort humain » souligne de même cette résignation. Le poète s'y désole que la classe défavorisée livre un combat perdu d'avance pour l'amélioration de ses conditions de vie parce que la lutte se fait « contre un monde absurde et sans lois »⁶⁵² ; les ouvriers n'ont pas d'espoir de condition meilleure « dans un univers hostile / poussiéreux et bas de plafond », « un monde désespéré ».⁶⁵³ La profondeur du désespoir, ainsi que le sentiment d'impuissance et d'enfermement, qui se dégage de ces derniers vers, rappellent d'ailleurs le discours passif et pessimiste concernant l'Ennui qui ronge l'âme baudelairienne dans « Spleen IV » :

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,

 Quand la terre est changée en cachot humide,
 Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
 S'en va battant les murs de son aile timide
 Et se cognant la tête à des plafonds pourris⁶⁵⁴

Même dans un poème plus revendicateur comme « Le Paysage changeur », l'aspiration de Prévert semble moins portée sur un désir de bouleversement social qu'une

⁶⁵¹ Jacques Prévert, « Le Temps perdu », *Paroles* 146, v. 11-14.

⁶⁵² v.19.

⁶⁵³ v.39-40 ; v.49.

⁶⁵⁴ Charles Baudelaire, « Spleen. *Quand le ciel bas et lourds...* », *Les Fleurs du mal* 74-75, v.1-2 ; v.5-8.

recherche de jouissance personnelle et immédiate. En effet, si ce texte chante l'avènement d'un nouveau « paysage »⁶⁵⁵ — que le poète prend soin de n'appeler ni « monde » ni « société » —, il décrit cette révolte des travailleurs d'une manière si féérique et irréaliste que le lecteur ne peut prendre au sérieux une telle revendication. Dans cet idéal, dont les valeurs essentielles s'opposent évidemment à celles du monde capitaliste, les ouvriers vivront en harmonie totale avec la nature : « ils feront beaucoup de choses avec le soleil / et même ils changeront l'hiver en printemps ».⁶⁵⁶

Enfin, Prévert insiste sur une totale acceptation du monde tel qu'il est, avec ses joies et ses peines, comme il le dit dans son texte « Pater noster ». Ici, il se targue de vouloir rester sur terre pour apprécier « toutes les merveilles du monde / Qui sont là / Simplement sur la terre », tout en acceptant, et cela sans amertume, « [...] les épouvantables malheurs du monde / Qui sont légion ».⁶⁵⁷ Dans une esquisse de ce même poème, l'auteur ajoute aussi qu'il se plie à vivre « avec la connerie avec la misère » et « avec l'inquiétude du pauvre / et la terrible question d'argent »⁶⁵⁸, montrant ainsi qu'il faut consentir à l'impuissance humaine face aux inégalités et aux injustices sociales.

Il me semble que le manque d'intérêt dont témoigne Prévert à l'égard de toute amélioration de la société se justifie tout d'abord par sa valorisation du plaisir et de la liberté de vivre. Pour le poète en effet, le bien le plus important de l'existence est la possibilité de jouir de soi et de tout, tout de suite. Cette démarche rend bien difficile toute planification et projection dans le futur — indispensable pour entreprendre des

⁶⁵⁵ v.83.

⁶⁵⁶ « Le Paysage changeur », v.83-84.

⁶⁵⁷ v.15-17 ; v.23-24.

⁶⁵⁸ Cité par Gasiglia-Laster et Laster, vol. 1 1032.

bouleversements sociaux importants et à long terme. Bataille, qui reconnaît cette caractéristique de la pensée prévertienne, la résume ainsi : « [l]a liberté n'est rien si elle n'est celle de disposer pleinement de l'instant présent (suis-je libre, ayant *quelque chose à faire* ? Je suis libre en vivant *actuellement*, pour un *maintenant*, non plus pour un *plus tard*. »⁶⁵⁹ L'ouvrier du « Temps perdu », par exemple, apprécie au plus haut point la douceur présente du soleil sans exprimer d'intention de vouloir prolonger cette extase : il cherche uniquement à en profiter tout de suite et se désole seulement de ne pas pouvoir le faire à sa guise.

Cette idée de liberté absolue par l'appréciation de l'instant et des émotions immédiates est récurrente dans l'œuvre du poète, en particulier dans le rapport que Prévert entretient avec l'amour. Comme le remarque Wilhelm au sujet des textes prévertiens, « [c]'est à propos de l'amour que le refus du temps se révèle avec le plus de force. L'amour — purement physique — ne génère pas [...] de souvenirs ni de projets d'avenir, mais des sensations, des jouissances. »⁶⁶⁰ Dans le poème « Alicante », par exemple, le poète insiste sur les sentiments que l'amour lui procure à l'instant donné : bien que le corps de l'amante est la « Chaleur de [s]a vie », il valorise uniquement le plaisir du « Doux présent du présent »⁶⁶¹, sans promesse d'avenir pour cette relation. Un autre texte, « Je suis comme je suis », chante la liberté jouissive d'une jeune femme qui aime passionnément mais de manière inconstante. Elle affirme simplement : « J'aime celui qui m'aime / Est-ce ma faute à moi / Si ce n'est pas le même / Que j'aime à chaque

⁶⁵⁹ « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » 201.

⁶⁶⁰ 191.

⁶⁶¹ v.5 ; v.4.

fois ».⁶⁶² Pour elle, seul compte la passion présente et les histoires d'amour passées importent peu ; elle répond donc à ses détracteurs ainsi : « Qu'est-ce que ça peut vous faire / Ce qui m'est arrivé / Oui j'ai aimé quelqu'un / Oui quelqu'un m'a aimée ».⁶⁶³

Le fatalisme de Prévert concernant toute possibilité de bouleversement social pourrait être aussi lié à la croyance, qui transparaît dans les œuvres du poète, en une certaine forme de *fatum* frappant l'être humain, et en particulier les plus démunis. Dans les poèmes prévertiens en effet, les petites gens, quoi qu'ils fassent, semblent toujours aux prises avec une prédestination qui les domine et contre laquelle ils ne peuvent lutter : ils sont prisonniers d'une naissance, d'un passé ou d'une condition défavorable. Ainsi remarque Cury, l'œuvre de Prévert reflète l'échec « de leurs aspirations qu'ils ne parviennent ni à accomplir, ni souvent à formuler, dépassés qu'ils sont par un destin trop grand et trop tragique pour eux ».⁶⁶⁴ L'ouvrier du « Temps perdu », par exemple, ressent tout le poids de sa condition sociale défavorisée qu'il sait malheureusement immuable : malgré son désir de profiter d'un jour ensoleillé, il se résigne à aller à l'usine pour une journée de labeur.

L'idée de fatalité humaine présente chez Prévert rejoint le pessimisme baudelairien et nietzschéen. En effet, comme je l'ai établi précédemment au sujet de la pensée de Nietzsche — et qui est aussi vrai pour Baudelaire —, le problème fondamental de l'homme, résidant dans le manque de cohésion et d'humanité, est inexorable, insoluble.⁶⁶⁵ D'autre part, la conception prévertienne concernant l'impuissance de l'art à

⁶⁶² Jacques Prévert, « Je suis comme je suis », *Paroles* 66, v.5-8.

⁶⁶³ v.23-26.

⁶⁶⁴ 98.

⁶⁶⁵ Flam 275.

changer le monde rappelle la perception de Nietzsche sur le même sujet. Dans le cas de la tragédie, par exemple, le philosophe affirme qu'il ne s'agit pas de bouleverser la société mais plutôt de « rendre la vie possible »⁶⁶⁶ au sein de la structure étatique et sociale en place. Cette idée de « faire avec » est en effet bien appropriée pour définir le but de la vision esthétique pour Prévert, particulièrement à l'égard des plus défavorisés. Cependant, il me semble que le fatalisme de Prévert se fasse finalement plus joyeux et actif que celui de Nietzsche, et de Baudelaire de surcroît : l'esthétique et l'activité artistique ne constituent ici ni une consolation ni un masque face au mal-être humain, mais bien un mode d'action et une méthode de vie efficace pour atteindre une satisfaction de vivre dans une société immuablement défavorable.

Comme j'ai l'ai fait remarquer tout au long de mon étude, les textes de Césaire mettent bien en valeur les pouvoirs d'une perception esthétique. Les effets de cette vision chez le poète s'apparentent plutôt à ceux décrits par Prévert dans le sens où cette perception constitue ici un moyen de mieux vivre dans le monde. En effet, la démarche transfigurante conduit bien ici à une vie meilleure et s'oppose naturellement à la dynamique qui domine l'humanité actuelle — qui est *de facto* néfaste à l'homme. En d'autres termes, la perception sensorielle et imaginaire que privilégie Césaire sauverait d'un certain mode de pensée occidental imposé à tous, mais nuisible et inhumain. En effet d'un côté, le modèle dominant, valorisant et imposant une culture unique, représente un véritable danger d'après Césaire : pour lui, « l'humanité réduite au monologue », c'est-à-dire à la domination de la culture blanche, conduit à la barbarie et à la ruine de

⁶⁶⁶ 48.

l'humanité entière, y compris à « la perte de l'Europe ». ⁶⁶⁷ D'un autre côté, l'adoption d'un regard esthétique et imaginaire sur le monde permet de revitaliser et de réhumaniser cette humanité aux prises avec des structures mentales et sociales basées sur la raison et l'utilité. Césaire trace bien l'opposition entre les deux modes d'appréhension du monde lorsqu'il tisse un lien entre besoin de poésie et domination du discours occidental ; il déclare en effet : « C'est [...] cette invasion du monde et de l'homme par les choses, c'est ce processus de réification du monde, installé par la culture européenne dans la société qui explique que le besoin d'art et de poésie soit aujourd'hui un besoin véritablement vital [...] ». ⁶⁶⁸ En conséquence, le retour de l'homme vers une conception plus sensible du monde se fait pour le bien de tous : « ce que je veux, c'est pour la faim universelle / pour la soif universelle », conclut le poète après sa révolte du *Cahier*. ⁶⁶⁹

A l'instar de Prévert, c'est une action humaine que préconise Césaire afin, pour utiliser la métaphore prévertienne, de briser le miroir : il faut aller au-delà des apparences que présente la raison comme des vérités uniques et évidentes pour atteindre une connaissance autre du monde. A l'époque de l'écriture du *Cahier* et de la quête césairienne pour redonner fierté et dignité à son peuple, cette recommandation de Césaire prend un poids particulier : il s'agit la tendance qu'a la population Martiniquaise, comme tous les peuples ex-colonisés d'ailleurs, de se percevoir et de se juger selon les jugements de valeur imposés par le monde occidental depuis l'ère coloniale. ⁶⁷⁰ Le poète précise par exemple qu'encore dans les années 1940, seulement quelques années après la publication

⁶⁶⁷ *Discours sur le colonialisme* 398.

⁶⁶⁸ « Discours sur l'art africain » 101.

⁶⁶⁹ 69.

⁶⁷⁰ Cité par Leiner, vol. 1 26.

du *Cahier*, « l'Antillais [...] se voulait un Français Noir dont les ancêtres étaient des Gaulois [...] ». ⁶⁷¹ Dans le contexte des textes césairiens du milieu du XXe siècle, l'idée de miroir à briser renvoie par conséquent en priorité au dépassement de l'image que le peuple noir a de lui-même, reflet que le colonisateur a construit et inculqué au colonisé.

Dans ce processus qui consiste à dépasser activement les stéréotypes raciaux, Césaire insiste particulièrement sur l'importance chez le peuple noir d'éveiller le « sentiment national » en s'opposant « aux fausses valeurs », celles du colonisateur, pour réadopter celles de ses ancêtres. ⁶⁷² Sartre affirme de même la nécessité pour ce peuple de s'éloigner de la logique perceptive instaurée par les blancs dans les colonies afin de se rapprocher de la culture des origines ; « [i]l s'agit [...] pour le noir de mourir à la culture blanche pour renaître à l'âme noire », décrit Sartre. ⁶⁷³ Dans sa lettre de démission au Parti Communiste adressée à Maurice Thorez en 1956, Césaire brise son propre miroir en déclarant sa rupture avec une structure politique occidentale qui, bien que défendant la cause prolétarienne, reste encore trop européocentriste à son goût. Le poète relève d'abord les stéréotypes raciaux encore omniprésents dans le mouvement et sa tendance paternaliste, déclarant : « le Parti Communiste français pense ses devoirs envers les peuples coloniaux en termes de magistères à exercer, et [...] l'anti-colonialisme même

⁶⁷¹ Cité par Leiner, vol. 1 26. Dans son essai *Portrait du colonisé*, Memmi nomme « amnésie culturelle » (122) le processus que relève Césaire et par lequel un peuple, n'ayant plus accès à sa propre culture, fait sienne celle du colonisateur. Au sein du système éducatif mis en place dans les colonies françaises par exemple, Memmi remarque au sujet du colonisé : « [...] la mémoire qu'on lui constitue n'est sûrement pas celle de son peuple. L'histoire qu'on lui apprend n'est pas la sienne. [...] Tout semble s'être passé ailleurs que chez lui ; son pays et lui-même sont en l'air, ou n'existent que par référence aux Gaulois, aux Francs, à la Marne [...] » (124).

⁶⁷² « L'Homme de culture et ses responsabilités » 117.

⁶⁷³ « Orphée noir » xxiii.

des communistes français porte encore les stigmates de ce colonialisme qu'il combat ».⁶⁷⁴ Puis, réitérant l'aliénation psychologique que véhicule encore constamment le parti envers les peuples noirs, il revendique l'adhésion à une considération culturelle négro-africaine dans la reconstruction de l'identité antillaise. Ainsi proclame-t-il à Thorez : « cette Afrique Noire, la mère de notre culture et de notre civilisation antillaise, c'est d'elle que j'attends la régénération des Antilles ; pas de l'Europe qui ne peut que parfaire notre aliénation, mais de l'Afrique qui seule peut revitaliser, repersonnaliser les Antilles ».⁶⁷⁵ Se distancier de cette « fausse » identité et culture pour en adopter une plus authentique est par conséquent une action vitale afin que les Martiniquais retrouvent un rapport plus sain et satisfaisant avec eux-mêmes. Ainsi faisant, le poète du *Cahier* peut entamer « La danse il-est-bon-et-légitime-d'être-nègre »⁶⁷⁶, attestant la légitimité enfin reconnue de son peuple dans l'humanité.

En engageant l'homme dans l'action pour rechercher une perception plus satisfaisante du monde, de l'existence et de l'humanité même, Césaire s'oppose à la conception nietzschéenne d'art comme consolation. Contrairement au philosophe qui préconise une acceptation passive de la condition humaine et sociale, le poète déclare à propos de la réflexion nietzschéenne : « Je n'aime pas beaucoup le mot consolation ».⁶⁷⁷ Il ajoute alors que, pour lui, l'élan vers la perception poétique est un ancrage dans l'existence et une voie vers l'action : « [...] *c'est quand même finalement une adhésion à*

⁶⁷⁴ Aimé Césaire, « Lettre à Maurice Thorez », *Œuvres complètes*, ed. Jean Paul Césaire, vol. 3 (1956 : Fort-de-France : Désormeaux, 1976) 470.

⁶⁷⁵ « Lettre à Maurice Thorez » 472.

⁶⁷⁶ 77.

⁶⁷⁷ Cité par Leiner, vol. 1 138.

la vie. [...] Il s'agirait de stimulation et non de consolation [...] », conclut-il.⁶⁷⁸ Cette dernière affirmation rappelle bien la dynamique prévertienne de révolte mise en scène dans « Le Paysage changeur », poème dans lequel l'adoption d'une vision esthétisante ouvre à une vitalité et un contentement existentiel inédits.

Si Prévert et Césaire incitent tous deux à l'action et à la prise de décision humaines, seul le discours césairien véhicule cependant une certaine idée de changement concret. Cette perspective différencie d'ailleurs les deux poètes dans leur degré de fatalisme vis-à-vis d'un possible changement de la condition humaine et sociale. Chez le poète martiniquais, l'enjeu n'est pas seulement de tirer une part de félicité de la vie telle qu'elle est grâce à une vision transfigurante du monde. Il faut aller au-delà d'un usage individuel et purement perceptif de cette démarche pour rechercher un bouleversement global des valeurs et des comportements afin de conduire, entre autres, à l'amélioration des conditions de vie des défavorisés. A l'inverse de Prévert dont le désir de liberté limite la réflexion et l'action, Césaire établit une doctrine et un système autour de sa conviction, pensée qu'il véhicule d'abord à travers le concept de négritude. Cette notion, qui revendique avant tout le respect culturel et ethnique du peuple négro-africain, est en effet un appel à la liberté et à la décence physique et psychologique de tout individu. Pour Césaire en effet, la négritude est « l'affirmation d'une solidarité. Ça signifie que je me sens solidaire, je me sens solidaire de tous les hommes qui luttent, de tous les hommes qui souffrent, de tous les hommes qui luttent pour la liberté [...] ». ⁶⁷⁹ Ainsi dans le poème « An neuf », le poète conçoit la possibilité d'une amélioration des conditions de vie pour les hommes défavorisés, ceux qui ont des « tourments » alors que « la faim leur

⁶⁷⁸ Cité par Leiner, vol. 1 139.

⁶⁷⁹ Leiner, vol. 1 135.

fait un dais » et qu'« ils ont bu jusqu'à l'horreur féroce ».⁶⁸⁰ Plus que de suggérer à ces marginaux d'adopter une perception qui leur permette de se satisfaire de leur existence présente — comme le fait la voix poétique du « Paysage Changeur » de Prévert —, le poète préconise ici à l'humanité entière le recours à cette vision afin d'instaurer et d'imposer sur terre des principes de fraternité et de liberté. Ce moment sera, déclare le poète, « l'année où les germes de l'homme se choisi[ss]ent dans l'homme le tendre pas d'un cœur nouveau ».⁶⁸¹ C'est aussi le cri final du *Cahier* dans lequel le poète recherche le dépassement des discours raciaux pour l'avènement d'une « race unique ».⁶⁸²

La vision esthétique contribue grandement à concevoir cet avenir pour le poète antillais puisqu'il considère que la poésie détient une valeur prophétique.⁶⁸³ Le *Cahier*, par exemple, se présente comme une promesse pleine d'espérance, tandis que le poète se pose en guide annonciateur d'un avenir meilleur. Décrivant Fort-de-France comme un lieu sinistre et inerte au début de son texte, le poète prédit l'embellissement de la ville au terme de sa vision, « ville que je prophétise, belle », proclame-t-il alors.⁶⁸⁴ Prophète et guide, il veut le devenir, implorant aux forces cosmiques : « [f]aites de ma tête une tête de proue », puis plus tard « faites de moi un homme d'initiation ».⁶⁸⁵ Finalement, il se fait l'instigateur d'une fraternité sans limites et d'une union universelle entre les peuples,

⁶⁸⁰ 240.

⁶⁸¹ Cité par Kesteloot et Kotchy 33. Ce vers ne figure pas dans l'édition des *Œuvres complètes* de Césaire que j'utilise.

⁶⁸² 69.

⁶⁸³ Cité par Leiner, vol. 1 123.

⁶⁸⁴ 68.

⁶⁸⁵ *Cahier* 68.

montrant la voie et plantant les graines de cet élan humaniste en s'exclamant : « je m'exige bêcheur de cette unique race ». ⁶⁸⁶

D'autres écrits antillais de l'époque qui mettent en scène une vision esthétique du monde, se pose de même comme guide du peuple noir vers une meilleure condition de vie et une sérénité d'esprit. Dans son article « Introduction au merveilleux », Ménil remarque en effet que certaines œuvres fictionnelles antillaises, comme les contes et les poèmes, « [...] signifient à la fois, étant suscitées par le désir, ce qui nous manque et ce qu'il conviendrait de faire pour combler ce manque. Elles annoncent notre meilleur avenir. » ⁶⁸⁷ Tout comme Césaire, Ménil insiste sur l'action humaine pour faire de cette prévision une réalité et sur l'adoption, dans la perception de tous les jours, d'un mode d'appréhension du monde basé sur l'irrationnel. Il souligne :

la tâche des hommes ne peut consister qu'à tenter d'intégrer le merveilleux [de ces œuvres] dans la vie réelle de façon à atteindre à quelques grandeurs. Tant que le mythe n'arrive pas à s'inscrire en toute banalité, la vie humaine n'est qu'un pis-aller ennuyeux, propre tout juste, comme on dit, à tuer le temps. Aucun homme digne de ce nom ne peut s'accommoder d'une telle distraction. ⁶⁸⁸

Cependant, il me semble que l'activité poétique, si elle débute ce travail de renaissance et de re-jouissance, possède finalement pour Césaire un pouvoir d'action limité puisque le poète ressent le besoin d'utiliser d'autres moyens que la création poétique pour faire passer ses revendications. D'une part, l'œuvre de Césaire va au-delà

⁶⁸⁶ *Cahier 68.*

⁶⁸⁷ 15.

⁶⁸⁸ 16.

du genre lyrique pour compter des textes plus subversifs, voire ouvertement polémiques, comme le pamphlet *Discours sur le colonialisme*, ou des communications publiques accusatoires comme le « Discours sur l'art africain ». D'autre part, Césaire choisit de s'engager politiquement pour faire avancer au mieux son action contre les injustices et les manques de liberté : il adhère au parti communiste, lien qu'il coupera par la suite, et accède à plusieurs postes politiques comme maire de Fort-de-France et député de Martinique. Enfin, en parlant de l'art comme d'une « stimulation »⁶⁸⁹, Césaire sous-entend que la vision esthétique ne fait qu'inspirer à de vrais changements : la transfiguration esthétique du monde n'est qu'une impulsion première vers l'instauration d'un rapport plus sain et serein entre les hommes et avec le cosmos.

⁶⁸⁹ Cité par Leiner, vol. 1 139.

Conclusion

A partir du romantisme, la tâche de l'artiste ne sera plus seulement de créer un monde, ni d'exalter la beauté pour elle seule, mais aussi de définir une attitude. L'artiste devient alors modèle, il se propose en exemple : l'art est sa morale. Avec lui commence l'âge des directeurs de conscience.⁶⁹⁰

Le concept de « révolte » défini par Camus dans son essai *L'Homme révolté* permet de résumer les caractéristiques et les différences fondamentales qui marquent la réaction des trois auteurs face à une condition humaine et sociale problématique, ainsi que leur conception particulière de la perception par transfiguration esthétique qui y répond. Le lien entre la notion camusienne de révolte et l'attitude de Baudelaire, Prévert et Césaire est pertinent pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce concept de révolte décrit une réaction qui se développe uniquement en Occident à l'ère moderne, comme l'est la perception poétique qui m'occupe. De plus, la révolte, comme la vision transfigurante, adresse des situations humaines et sociales qui se constituent sujets d'investigation depuis le passage à la modernité. Enfin, la vision esthétisante s'apparente à la révolte camusienne dans ses effets et ses buts mêmes : réagir à ce nouveau contexte moderne en cherchant à retrouver une unité cosmique et des repères pour l'humanité.

Comme je l'ai démontré dans mon étude, l'apparition de la transfiguration esthétique comme réponse au malaise humain et social est liée à des phénomènes marquant le passage moderne tels que l'avènement d'un discours sociologique sur l'homme et l'abandon du divin explicateur. Dans ce contexte, la démarche de perception transfigurante détient bien les caractéristiques d'un élan de révolte. D'une part en effet, Camus relie explicitement la réaction révoltée à la montée du pouvoir humain dans

⁶⁹⁰ Camus 74.

l'explication du monde, concluant que « [l]e problème de la révolte n'a [...] de sens qu'à l'intérieur de notre société occidentale. On pourrait être tenté alors d'affirmer qu'il est relatif au développement de l'individualisme [...] »⁶⁹¹, ou bien encore à l'« accroissement dans l'homme de la notion d'homme ».⁶⁹² En rapport avec cette prise en charge humaine, la réaction des trois poètes se rapproche particulièrement de ce que définit Camus comme « révolte métaphysique »⁶⁹³, c'est-à-dire un mouvement d'indignation face aux faits injustes ou inexplicables survenant dans l'existence, comme la misère et la mort.⁶⁹⁴ En effet nous dit Camus, « [l]a révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible »⁶⁹⁵; le révolté est alors « [u]n homme qui dit non » à ce constat.⁶⁹⁶ Cette indignation, précise le philosophe, peut être provoquée par l'observation d'un malheur vécu par un autre⁶⁹⁷ — il s'agit par exemple du marginal et du démuné dans le cas des trois poètes — et s'accompagne donc d'un sentiment de solidarité et de fraternité humaines; le révolté semble s'écrier : « je me révolte donc nous sommes ».⁶⁹⁸

D'autre part, la perception transfigurante s'associe à un mouvement de révolte dans la mesure où elle se base sur l'abandon de repères sacrés chrétiens. Camus pose en effet un lien intrinsèque entre attitude révoltée et perte de la croyance en un pouvoir supérieur ordonnant le monde, statuant que « [l]'actualité du problème de la révolte tient

⁶⁹¹ 33.

⁶⁹² 33.

⁶⁹³ 128.

⁶⁹⁴ 129.

⁶⁹⁵ 21.

⁶⁹⁶ 25.

⁶⁹⁷ 29.

⁶⁹⁸ 36.

seulement au fait que des sociétés entières ont voulu prendre aujourd'hui leur distance par rapport au sacré. Nous vivons dans une société désacralisée. ». ⁶⁹⁹ Au « je me révolte donc nous sommes », cette perte de repères divins amène le révolté camusien à ajouter « et nous sommes seuls ». ⁷⁰⁰

Si cette description convient bien à la réaction de Prévert et de Césaire, elle est cependant problématique lorsqu'il s'agit de considérer la démarche de Baudelaire. Certes, celui-ci s'indigne des conditions de vie des classes les plus démunies et développe un certain rapport fraternel avec son « hypocrite lecteur » ⁷⁰¹, tous deux partageant une destinée inexorablement misérable. Néanmoins, la nature plutôt individuelle et majoritairement blasphématoire de la réaction subversive baudelairienne conduit à penser que celle-ci n'entre pas complètement dans le cadre d'une révolte au sens camusien. En d'autres termes, l'attitude qu'adopte Baudelaire ne peut incarner pleinement un mouvement révolté dans le sens où elle ne se fonde pas entièrement sur le désir collectif et le détachement envers le divin explicateur. La démarche du poète s'identifie en fait à ce que Camus appelle une « négation absolue » ⁷⁰², c'est-à-dire l'expression d'une éthique individuelle basée sur l'opposition des principes de la morale chrétienne. Une réaction de ce type se targue de rejeter le discours religieux en vantant les valeurs qui s'y opposent, c'est-à-dire maléfiques, comme le meurtre ou le suicide ⁷⁰³ — Camus décrit d'ailleurs

⁶⁹⁹ 35.

⁷⁰⁰ 132.

⁷⁰¹ « Au Lecteur », v. 40.

⁷⁰² 54.

⁷⁰³ 68.

Baudelaire comme un « poète du crime ». ⁷⁰⁴ Cette démarche est clairement contraire à l'élan de fraternité et d'unité humaine qu'est censée véhiculer la révolte. D'autre part la négation absolue, s'efforçant de dénoncer la morale du christianisme, s'ancre encore trop profondément dans une réflexion en rapport au divin pour se faire totalement révoltée, la révolte étant centrée sur le pouvoir humain. Ainsi « Baudelaire, malgré son arsenal satanique, son goût pour Sade, ses blasphèmes, rest[e] trop théologien pour être un vrai révolté », conclut Camus. ⁷⁰⁵

En s'émancipant de la toute puissance divine pour donner une voix à l'homme, cette démarche de négation absolue constitue néanmoins la première étape de la révolte, bien qu'elle doive être dépassée : « Si la révolte métaphysique refuse le oui et se borne à nier absolument, prévient Camus, elle se voue à disparaître. » ⁷⁰⁶ En d'autres termes, l'élan subversif de négation, incarné ici dans l'attitude baudelairienne, représente l'un des phénomènes précurseurs aux revendications cohérentes et collectives que sont les véritables révoltes, au sens camusien, et qu'illustrent les réactions de Prévert et Césaire. A partir du romantisme remarque en effet le philosophe, « [l]a révolte quitte peu à peu le monde du paraître pour celui du faire où elle va s'engager tout entière. Les étudiants français de 1830 et les décembristes russes apparaîtront alors comme les incarnations les plus pures d'une révolte d'abord solitaire et qui cherche ensuite, à travers les sacrifices, le chemin d'une réunion. » ⁷⁰⁷ Les surréalistes marqueront bien ce passage, rajoute

⁷⁰⁴ 73.

⁷⁰⁵ 74.

⁷⁰⁶ 106.

⁷⁰⁷ 75.

Camus.⁷⁰⁸ Dans ce contexte, Baudelaire se pose comme un pré-révolté, caractéristique qui me semble renvoyer à son pré-modernisme. Prévert et Césaire, quant à eux, représentent les successeurs de ces revendications individuelles par l'usage d'un discours cherchant la justification du monde et la construction du futur humain par un effort collectif de l'humanité.

Au-delà de caractéristiques similaires, la transcendance esthétique s'apparente à l'idée de révolte camusienne dans ses buts et ses effets : chercher une réponse immanente, exprimer une réaction humaine face aux problèmes dorénavant centraux dans une humanité laissée à elle-même. En effet, le mouvement révolté constitue une réponse aux questions précédemment prises en charge par la pensée chrétienne : « L'homme révolté est l'homme situé avant ou après le sacré, et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines [...] », déclare Camus.⁷⁰⁹ En ce sens la révolte, comme le fait la transfiguration esthétique en façonnant une perception inédite du monde, se présente comme une tentative humaine de construction de nouveaux repères hors du domaine du divin. Cette recherche incessante de marques stables, produit de l'époque moderne, est le but même de la révolte : « A moins de fuir la réalité, il nous faut trouver en elle nos valeurs, explique Camus. Peut-on, loin du sacré, et de ses valeurs absolues, trouver la règle d'une conduite ? telle est la question posée par la révolte. »⁷¹⁰

Tout comme le processus de poétisation perceptive chez Baudelaire, Prévert et Césaire, la révolte est finalement une quête de communion et d'harmonie dans le monde, une tentative de parer aux mystères métaphysiques à travers l'avènement d'une vérité

⁷⁰⁸ 106.

⁷⁰⁹ 34.

⁷¹⁰ 35.

autre, qui est en partie esthétique. Ainsi annonce Camus : « Dans toute révolte se découvrent l'exigence métaphysique de l'unité, l'impossibilité de s'en saisir, et la fabrication d'un univers de remplacement. [...] Ceci définit l'art, aussi. L'exigence de la révolte, à vrai dire, est en partie une exigence esthétique. »⁷¹¹ Une fois encore, il s'agit de nuancer ces affirmations dans le cas de la démarche baudelairienne afin d'en souligner la nature pré-moderne. Si la transfiguration esthétique à laquelle peut accéder le poète d'après Baudelaire rentre dans le cadre d'une réponse humaine dans sa quête de repères existentiels, l'élévation baudelairienne offerte aux communs des mortels, résidant dans des modes d'évasion qui n'attribuent à l'homme aucun pouvoir, ne correspond évidemment pas à l'élan de révolte ici décrit.

Enfin, il me semble que Césaire dépasse le mouvement de révolte proprement dit dans la mesure où il vise à une action et un changement concrets : alors que le discours prévertien se révolte contre les absurdités de la vie sans toutefois chercher à les éradiquer, la revendication césairienne appelle à une transformation de la société. Dans son essai, Camus prend aussi en considération ce type de démarche. Lorsque « la révolte est [...] en marche vers l'action »⁷¹², remarque-t-il, elle s'identifie dès lors à une « révolte historique » ou « révolution » et « n'est que la suite logique de la révolte métaphysique [...] ».⁷¹³ La description camusienne de cette révolte historique semble tout à fait pertinente pour caractériser la démarche de Césaire.⁷¹⁴ D'après Camus en effet, ce

⁷¹¹ 315-316.

⁷¹² 81.

⁷¹³ 135.

⁷¹⁴ Rappelons par exemple l'étude de Victor Hountondji qui considère le premier poème en prose de Césaire comme un cri révolutionnaire. Son essai s'intitule d'ailleurs *Le Cahier d' Aimé Césaire : événement littéraire et facteur de révolution* (Paris : L'Harmattan, 1993).

niveau de réaction est atteint lorsque « la révolution métaphysique s'éten[d] du moral au politique [...] »⁷¹⁵, allant du niveau uniquement perceptif et personnel à la sphère collective et à l'action. Dans ce cadre, l'attitude révolutionnaire conduit à développer une réflexion intellectuelle et approfondie autour des revendications en jeu ; Camus explique : « Alors que l'histoire, même collective, d'un mouvement de révolte, est toujours celle d'un engagement sans issue dans les faits, d'une protestation obscure qui n'engage ni systèmes ni raisons, une révolution est une tentative pour modeler l'acte sur une idée, pour façonner le monde dans un cadre théorique. »⁷¹⁶ Finalement, la revendication césairienne est bien cela : elle dépasse l'adoption individuelle d'une perception nouvelle — à laquelle se limite la démarche prévertienne — pour entreprendre une réflexion intellectuelle profonde qui donne naissance au concept philosophique et politique de négritude. Cette notion aide alors à construire une rhétorique favorable à la défense de cause qui préoccupe le poète : instaurer dans l'humanité un rapport plus égalitaire et fraternel entre les peuples et les groupes sociaux.

Pour résumer, la réaction mise en scène dans les textes de Baudelaire, Prévert et Césaire envers la condition humaine et sociale représente diverses étapes de l'évolution de la révolte au sens camusien du terme : si celle-ci débute par la « négation absolue », le refus total de l'ordre — chez Baudelaire, il s'agit en particulier des valeurs chrétiennes et morales par l'évocation de moyens d'évasion comme l'ivresse et la mort —, elle tend vers une initiative de reconstruction de repères, et ce par la prise en charge humaine de la compréhension du monde et du futur de l'humanité — ce que suggèrent Prévert et Césaire, ainsi que Baudelaire pour le poète, par une transfiguration esthétique. La révolte

⁷¹⁵ 80-81.

⁷¹⁶ 136.

s'ouvre enfin sur l'action révolutionnaire, désir de changement qu'exprime concrètement Césaire, au-delà des effets individuels dont profitent ceux qui adoptent une vision transfigurante du monde.

Pour finir, je ferai part de quelques réflexions concernant l'évolution du rôle et de la place de l'art et de l'artiste du XIXe siècle à nos jours. La présente étude m'a permise de constater que la poésie, à l'époque de Baudelaire, paraît exprimer de plus en plus une réaction contre un système d'appréhension du monde obsolète au profit de nouvelles conceptions perceptives. De son côté, la poésie du XXe siècle semble bien avoir adoptée ces nouvelles valeurs et tente désormais de les partager avec l'humanité pour aider celle-ci dans la compréhension du monde, le contrôle de l'existence et la quête d'un bonheur sur terre. Camus relève bien cette évolution du rôle de l'art, et donc de l'artiste, au cours des deux derniers siècles : « A partir du romantisme, la tâche de l'artiste ne sera plus seulement de créer un monde, ni d'exalter la beauté pour elle seule, mais aussi de définir une attitude. L'artiste devient alors modèle, il se propose en exemple : l'art est sa morale. Avec lui commence l'âge des directeurs de conscience. »⁷¹⁷

Ainsi chez Baudelaire, il s'agit bien de façonner une attitude et une conception nouvelles face au monde, démarche basée sur une perception transfigurante, sans pour autant hisser ces valeurs au rang de modèle puisque cette vision est ici réservée à l'artiste. Ces caractéristiques rappellent d'ailleurs le caractère pré-révolté de l'auteur dans le sens où sa démarche est individuelle. Un siècle plus tard, Prévert adopte cette même conception du monde et s'en sert pour produire un art à caractère « moralisateur » et

⁷¹⁷ 74.

universel — donc révolté. A travers ses écrits en effet, le poète vante les qualités d'une perception transfigurante du monde et s'oppose à la démarche de pensée rationnelle et capitaliste dominante qui aliène toute une partie de la population ; ainsi faisant, il « ne cesse de défendre exploités et humiliés — ouvriers à la chaîne, chômeurs, femmes, Noirs, travailleurs immigrés... ». ⁷¹⁸ Par conséquent, bien que Prévert ne revendique jamais un statut de guide de l'humanité ou de porte-parole des plus démunis, il construit néanmoins son œuvre comme un « appel à la solidarité [qui] se double d'un appel à la révolte ». ⁷¹⁹ Césaire enfin, pose explicitement le poète comme un révolté, ou plutôt un révolutionnaire, qui se bat pour inciter l'homme à reconsidérer les valeurs humanistes perdues à travers l'adoption de cette même perception transfigurante. Il rend en effet un hommage éloquent à la figure du poète dans son discours d'accueil à Senghor : « je vous salue, poète, maître de parole puissante, sans doute, mais aussi dépositaire [...] des salvatrices valeurs fondamentales [...] ». ⁷²⁰ Il n'est donc pas surprenant que le poète du *Cahier* revendique son rôle de porte-parole de son peuple, déclarant : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouches » ⁷²¹, tandis qu'il affirme que sa démarche de reconnaissance ethnique et de compassion se fait « pour la faim universelle / pour la soif universelle ». ⁷²²

A partir du XIXe siècle, la littérature semble donc se diriger vers ce rôle explicite de porte-parole et de guide. Les écrivains se tournent par la suite de plus en plus vers une

⁷¹⁸ Gasiglia-Laster, introduction x.

⁷¹⁹ Gasiglia-Laster, introduction xviii.

⁷²⁰ Aimé Césaire, « Discours prononcé en l'honneur de la visite de Léopold S. Senghor », 1976, *Œuvres complètes*, vol. 3 544.

⁷²¹ 50.

⁷²² 69.

fonction politique d'engagement et de dénonciation, attitude qui dépasse le caractère strictement littéraire de leur activité. Si certains romantiques étaient déjà politiquement actifs, cette tendance à s'engager dans l'action ou à produire des textes à orientation sociale et polémique explose chez les écrivains de notre ère. Dans ce contexte, le poète est désormais désacralisé : il n'est plus cet être rêveur dont le don de perception le rend plus puissant que ses contemporains, mais un individu qui se débat, comme tout un chacun, avec les angoisses d'un monde problématique et qui explore, dans l'intérêt de tous, des modes de pensée et de vie plus satisfaisants. Baudelaire se rapproche du premier type de poète tandis que Prévert et Césaire s'identifient au second.

La génération des écrivains déprimistes, comme Michel Houellebecq et Amélie Nothomb, semble constituer l'évolution actuelle de cette tendance, marquée dès lors par une impuissance de l'artiste à se faire guide de l'humanité. En effet d'un côté, Prévert et Césaire conservent l'espoir d'un pouvoir humain sur la société et sa destinée ; ils invitent alors le poète à trouver des réponses au mal-être de l'homme. D'un autre côté, la vague d'écrivains contemporains semble uniquement mettre en scène l'individu, artiste ou non, aux prises avec l'absurdité de l'existence, embrassant l'ambiance morose de la société d'aujourd'hui sans chercher de recours pour vivre mieux dans le monde. Il n'est plus alors que le porte-parole d'une humanité à la dérive. L'essai de Gilles Lipovetsky *L'Ere du vide* décrit bien cette transition qui marque le passage entre les deux générations, entre le moderne et le post-moderne.

Bibliographie

- Aurouet, Carole. « 'Lorsqu'un vivant se tue...' Le suicide dans les scénarios de Jacques Prévert ». Eds. Aurouet, Compère, Gasiglia-Laster et Laster. 121-129.
- Aurouet, Carole, Daniel Compère, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, eds.
Jacques Prévert. « Frontières effacées ». Lausanne : L'Age d'Homme, 2003.
- Badesco, Luc. « Baudelaire et la revue *Jean Raisin*. La première publication du 'Vin des chiffonniers' ». *Revue des sciences humaines* 85 (1957) : 55-88.
- Bataille, Georges. *Calaveras*. Bataille, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 407-409.
- . « De l'âge de pierre à Jacques Prévert (ou les liens de la poésie à l'événement) ». *Critique* 3-4 (1946) : 195-214.
- . *Œuvres complètes*. 12 vol. Ed. Michel Foucault. Paris : Gallimard, 1979.
- . *La Part maudite*. 1949. Bataille, *Œuvres complètes*. Vol. 7. 7-179.
- Baudelaire, Charles. « A Fernand Desnoyers ». fin 1853-début 1854. Baudelaire, *Correspondance*. Vol. 1. 248.
- . « A Madame Aupick ». 6 mai 1861. Baudelaire, *Correspondance*. Vol. 2. 150-157.
- . *Correspondance*. 2 vol. Ed. Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1973
- . *Exposition universelle de 1855*. 1855. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 575-597.
- . *Les Fleurs du mal*. 1857. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 3-196.
- . *Fusées*. 1887. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 649-667.
- . *Hygiène*. 1862. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 668-675.
- . *Mon cœur mis à nu*. 1887. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 676-708.

- . *Les Mystères galants des théâtres de Paris*. 1844. Baudelaire, *Œuvres complètes*.
Vol. 2. 983-1011.
- . *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. 1857. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2.
319-337.
- . *Œuvres complètes*. 2 vol. Ed. Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975.
- . *Les Paradis artificiels*. 1861. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol.1. 399-518.
- . *Le Peintre de la vie moderne*. 1863. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 683-724.
- . *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*. 1869. Baudelaire, *Œuvres complètes*.
Vol. 1. 275-375.
- . « Pierre Dupont [I] ». 1851. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 26-36.
- . « Puisque réalisme il y a ». 1938. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 57-59.
- . *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. 1861. Baudelaire, *Œuvres
complètes*. Vol. 2. 129-181.
- . *Salon de 1845*. 1845. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 351-407.
- . *Salon de 1846*. 1846. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 415-496.
- . *Salon de 1859*. 1859. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 608-682.
- . *Théophile Gautier [I]*. 1859. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol.2. 103-128.
- Béhar, Henri. « Prévert, surréaliste de la rue ». Eds. Aurouet, Compère, Gasiglia-Laster et
Laster. 17-26.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire : a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*.
1969.
Trans. Harry Zohn. New York: Verso, 1997.
- Bergens, Andrée. *Prévert*. Paris : Editions Universitaires, 1969.

- Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1949.
- . « Quelques réflexions sur le surréalisme ». *L'Arche* 8 (1945) : 93-104.
- Boyer, Régis. « Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco: Essai d'étude méthodique ». *Studia Neophilologica: A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature* 40 (1968) : 317-358.
- Breton, André. « Un Grand poète noir ». *Fontaine* 35 (1944) : 543-551.
- . *Manifestes du surréalisme*. 1930. Paris : Sagittaire, 1946.
- Camus, Albert. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951.
- Cassou-Yager, Hélène. *La Polyvalence du thème de la mort dans Les Fleurs du mal de Baudelaire*. Paris : Librairie Nizet, 1979.
- Césaire, Aimé. « Beau sang giclé ». Césaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 170.
- . *Cahier d'un retour au pays natal*. 1939. Césaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 31-78.
- . *Corps perdu*. 1949. Césaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 265-287.
- . « Discours des prix de 1945, Pensionnat colonial ». *Aimé Césaire : une pensée pour le XXI^e siècle*. Dir. Christian Lapoussinière. Paris : Présence Africaine, 2003. 567-576.
- . « Discours sur l'art africain ». 1966. *Etudes littéraires* 6.1 (1973) : 99-109.
- . *Discours sur le colonialisme*. 1950. Césaire, *Œuvres complètes*. Vol. 3. 355-401.
- . « Discours prononcé en l'honneur de la visite de Léopold S. Senghor ». 1976. Césaire, *Œuvres complètes*. Vol. 3. 537-545.
- . « L'Homme de culture et ses responsabilités ». *Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs*. 1949. N° spécial de *Présence africaine* 24-25 (1997) : 116-122.
- . « Lettre à Lilyan Kesteloot ». *Aimé Césaire*. Par Lilyan Kesteloot. Paris : Editions

- Pierre Seghers, 1962. 181-186.
- . « Lettre à Maurice Thorez ». 1956. Césaire, *Œuvres complètes*. Vol. 3. 458-473.
- . « Lettre ouverte à Monseigneur Varin de la Brunelière ». *Tropiques* 11 (1944) : 104-116.
- . « Maintenir la poésie ». *Tropiques* 8-9 (1943) : 7-8.
- . *Œuvres complètes*. 3 vol. Ed. Jean Paul Césaire. Fort-de-France : Désormeaux, 1976.
- . « Panorama ». *Tropiques* 10 (1944) : 7-10.
- . « Poésie et connaissance ». *Tropiques* 12 (1945) : 157-170.
- . *Soleil cou coupé*. 1948. Césaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 215-263.
- Césaire, Aimé et René Ménénil. « Introduction au folklore martiniquais ». *Tropiques* 4 (1942) : 7-11.
- Chardère, Bernard, ed. *Le Cinéma de Jacques Prévert*. Bordeaux : Le Castor Astral, 2001.
- Cohen-Halimi, Michèle et Max Marcuzzi. Notices et notes. Nietzsche, *Œuvres*. Vol. 1. 821-1150.
- Cury, Maurice. « Un Réalisme poétique ». *Europe* 748-749 (1991) : 97-99.
- Denis, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2000.
- Eluard, Paul et André Breton. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris : Galerie des Beaux-Arts, 1938.
- Ferry, Luc. *L'Homme-Dieu ou le sens de la vie*. Paris : Editions Grasset et Fasquelle, 1996.
- Flam, Léopold. « Nietzsche, penseur de l'ère post-chrétienne ». *Revue de l'Université de Bruxelles* 15.4 (1963) : 265-277.

- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- . « Qu'est-ce que les Lumières ? ». *Le Magazine littéraire* 207 (1984) : 35-39.
- . « Qu'est-ce que les Lumières ? ». *Foucault, Dits et Ecrits*. Vol. 4. Eds. Daniel Defert et Francis Ewald. Paris : Gallimard, 1994. 562-578. Trad. de « What is Enlightenment ? ». *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 32-50.
- Gaudin, Albert. « La Poésie de Jacques Prévert ». *The French Review* 20.6 (1947) : 423-438.
- Gautier, Théophile. Préface. *Les Fleurs du mal*. Par Charles Baudelaire. 1868. Paris : Calmann Levy, 1896. 1-75.
- Gasiglia-Laster, Danièle. Introduction. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 1. ix-xxxvi.
- . « Les 'je' de Prévert ». *Europe* 748-749 (1991) : 56-65.
- Gasiglia-Laster, Danièle et Arnaud Laster. Notices, documents et notes. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 979-1439.
- . Notices, documents et notes. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 935-1509.
- Gilson, René. *Jacques Prévert. Des mots et merveilles*. Paris : Pierre Belfond, 1990.
- Hénane, René. *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*. Paris : Jean-Michel Place, 2004.
- Kesteloot, Lilyan. *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Diss. Université libre de Bruxelles, 1963. Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1963.
- Kesteloot, Lilyan et Barthélemy Kotchy. *Aimé Césaire. L'homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine, 1973.

- Landry, Bernard. « Prévert et Carné font deux ». Ed. Bernard Chardère. 353-57.
- Laster, Arnaud. « Jacques Prévert contre les guerres ». Eds. Aurouet, Compère, Gasiglia-Laster et Laster. 113-120.
- Leiner, Jacqueline. *Aimé Césaire, le terreau primordial*. 2 vol. Tübingen : Narr, 1993-2003.
- Louis, Patrice. *ABCésaire. Aimé Césaire de A à Z*. Martinique : Ibis Rouge, 2003.
- Maugée, Aristide. « Aimé Césaire, poète ». *Tropiques* 5 (1942) : 13-20.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*. 1957. Paris : Gallimard, 1985.
- Ménil, René. « Introduction au merveilleux ». *Tropiques* 3 (1941) : 8-16.
- Merleau-Ponty, Maurice. « Le langage indirect et les voix du silence ». *Signes*. Paris : Gallimard, 1960. 49-104.
- Monnerot, Jules. *La Poésie moderne et le sacré*. Paris : Gallimard, 1945.
- Mossé, Claude. « Entretien avec Jacques Prévert ». *Continent sans visa*. Réalisateur Claude Goréta. TSR, Suisse. 29 octobre 1961. 23 mars 2009.
<http://mediaplayer.archives.tsr.ch/personnalite-prevert/2.wmv>
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. 1872. Trad. Lacoue-Labarthe.
Nietzsche, *Œuvres*. Vol. 1. 1-134.
---. *Œuvres*. Vol. 1. Ed. Marc de Launay. Paris : Gallimard, 2000.
- Otto, Alexander. « Baudelaire et Joseph de Maistre. Notes sur la méthode de Charles Baudelaire et le 'memento divin' ». *Joseph de Maistre*. ed. Philippe Barthelet. Lausanne : L'Age d'homme, 2005..
- Pichois, Claude. Notices, notes et variantes. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol.1. 787-1539.

- . Préface. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. ix-xxxiv.
- Pilati, Robert. « Jacques Prévert, poète tragique du cinéma français ». Ed. Bernard Chardère. 344-347.
- Prévert, Jacques, adapt. *Les Amants de Vérone*. Réalisateur André Cayatte. Paris : La Nouvelle Edition, 1949.
- . « Aujourd'hui ». 1956. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 450-451.
- . « Enfance ». 1972. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 215-253.
- . « Et ce qu'il voit est si beau... ». 1951. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 463.
- . « Un Livre pour enfants ». 1980. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 472-473.
- . *Œuvres complètes*. 2 vol. Eds. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Paroles*. 1946. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 3-157.
- . *Spectacle*. 1951. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 213-434.
- . Textes autobiographiques. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 947-954.
- Prévert, Jacques et André Pozner. *Hebdromadaires*. 1972. Prévert, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 828-930.
- Proust, Marcel. « A propos de Baudelaire ». 1921. *Contre Sainte-Beuve*. Ed. Pierre Clarac. Paris : Gallimard, 1971. 618-639.
- Queneau, Raymond. « Jacques Prévert. Le bon génie ». 1951. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard, 1965. 223-235.
- Rimbaud, Arthur. « A Paul Demeny ». 15 mai 1871. *Œuvres complètes*. Ed. Antoine Adam. Paris : Gallimard, 1972. 249-254.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1947.

---. « Présence noire ». 1947. *Les Ecrits de Sartre*. Ed. Michel Contat et Michel Rybalka.

Paris : Gallimard, 1970. 685-687.

---. « L'Homme et les choses ». 1947. *Critiques littéraires*. Paris : Gallimard, 1975.

298-357.

---. « Orphée noir ». *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue*

française. Ed. Léopold Sédar Senghor. Paris : Presses Universitaires de France,

1948. ix-xliv.

Sécardin, Olivier. « La Poésie impie ou le sacre du poète : sur quelques modernes ». *Alif :*

journal of comparative Poetics 23 (2003) : 212-232.

Senghor, Léopold Sédar. « Ce que l'Homme noir apporte ». 1939. Senghor, *Liberté I*.

22-38.

---. « L'Esthétique négro-africaine ». 1956. Senghor, *Liberté I*. 202-217.

---. *Liberté I. Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964.

Vergès, Françoise. *Aimé Césaire. Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens*. Paris :

Albin Michel, 2005.

Wilhelm, Frank. « La Poétique de Prévert et sa réception en Luxembourg ». Eds.

Arouet, Compère, Gasiglia-Laster et Laster. 183-206.