

CONCOURS GENERAL DES LYCÉES

SESSION 2019

Composition française

Rapport du jury

« La poésie digne de ce nom s'évalue au 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. »

André Breton, préface à l'édition de 1947 du Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire.

Vous analyserez et discuterez cette réflexion en vous appuyant sur des exemples précis.

Une remarque liminaire s'impose : le jury s'est particulièrement réjoui cette année de la qualité de nombreuses copies, et la sélection pour l'établissement du palmarès a été ardue. La richesse et la variété des exemples convoqués sont remarquables, ainsi que l'effort, manifeste dans bien des copies, de proposer une réflexion personnelle sur cette question difficile de l'adoubement d'une « poésie digne de ce nom ».

Il convient de signaler de nouveau un écueil déjà évoqué dans le précédent rapport du jury : soucieux de livrer une analyse approfondie du sujet, de trop nombreux candidats proposent une introduction très longue, s'attardant sur chaque mot de la citation. Ils confondent là une étape essentielle de la genèse de la réflexion avec la mise en forme de la composition. En effet, l'introduction rédigée, si elle se

doit de restituer les éléments essentiels de l'analyse de la citation, doit surtout, dans un effort de synthèse, rendre clair ce qui va faire l'objet de la discussion. On rappelle à toutes fins utiles qu'à l'inverse, il ne saurait être question d'introduire la réflexion sans citer le sujet, et l'on a d'ailleurs su gré aux candidats qui ont témoigné de connaissances permettant d'éclairer le contexte de la citation.

Si les copies primées ont en commun la pertinence de la réflexion, la richesse des références et la qualité de l'expression, les neuf copies du palmarès – trois prix, trois accessits, trois mentions – témoignent de l'ouverture du jury à de nombreux possibles du sujet : on a été séduit par des réflexions dessinant les profils de lecteurs variés, certains fins connaisseurs de Césaire par exemple, d'autres donnant une coloration très classique à leur argumentation.

Dans cette perspective, loin de constituer un modèle exclusif des attentes du jury, la proposition de corrigé qui suit se place au rang de l'un des traitements possibles du sujet.

Nul n'est besoin d'attendre la révolution surréaliste pour trouver l'évocation d'une ligne de faille qui permettrait de discriminer d'un côté « la poésie digne de ce nom », de l'autre une production qui ne ferait que s'arroger le nom de poésie. Horace, par exemple, dans les *Epîtres* et dans les *Satires*, livre une réflexion sur les écarts entre le « legitimum poema » et les « mala carmina ». Il s'agit de distinguer le bon grain de l'ivraie à la lueur de critères esthétiques, mais aussi éthiques et sociaux. Breton, pour cette fois, inscrit donc ses pas dans ceux des Anciens lorsqu'il propose une pierre de touche pour reconnaître la « poésie digne de ce nom », dans son texte « Un grand poète noir », ajouté comme préface à l'édition de 1947 au *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire : « La poésie digne de ce nom s'évalue au 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. »

On apporte ici quelques éléments de contexte qui peuvent aider à percevoir finement les enjeux du sujet. « Un grand poète noir » est placé sous deux auspices contraires : d'une part Breton l'écrit dans l'enthousiasme du véritable coup de foudre de la rencontre presque fortuite avec Césaire, à Fort-de-France, en avril 1941 ; d'autre part, le contexte est bien sûr marqué par l'ombre du régime de Vichy, que Breton quitte en partant à New-York via la Martinique, découvrant alors sous l'ombre épaisse de l'occupation celle de l'aliénation par l'assimilation coloniale. Dans ce contexte où la liberté des esprits et des corps est particulièrement menacée, Breton perçoit, dans la revue « Tropiques », le souffle puissant d'un poète dont la voix transperce l'ombre et apparaît comme antidote à toute oppression. Breton se

reconnaît en Césaire comme Césaire se reconnaît en lui. Ainsi Breton écrit-il dans « Un grand poète noir » : « Je ne me défends pas d'en avoir conçu d'emblée quelque orgueil : ce qu'il exprimait ne m'était en rien étranger. » Et Césaire, dans le texte « Maintenir la poésie » de la revue « Tropiques 8-9 » : « ...Ici poésie, égale insurrection. /C'est Baudelaire,/C'est Rimbaud, voyou et voyant. /C'est notre grand André Breton »

La lecture de Césaire engage alors Breton à reprendre les accents d'un véritable manifeste. Tout se passe comme si la reconnaissance réciproque, dans cette période sombre, entraînait chez Breton le désir de formuler, de saisir de nouveau ce qui constitue pour lui l'essence de l'entreprise poétique.

La poésie telle que Breton l'entend est la réussite d'une alchimie singulière : il s'agit de savoir si elle est bien frappée du sceau de la négation, puisque toute entreprise poétique authentique doit se cabrer devant la fausse monnaie des idées, des formes, du langage galvaudés. Les termes « déjà vu, entendu, convenu » associés à l'indéfini « tout » convoquent en fait plusieurs éléments : la tradition poétique, ses codes et ses formes ; le langage ; la vision du monde ou plus précisément la manière dont la poésie s'articule au monde, perçoit son propre rapport au monde. Les deux verbes « laisser passer » puis « se servir », montrent que les enjeux sont complexes : on parle de la matière poétique mais aussi de l'effet de la poésie, de sa place dans le monde. En ne laissant rien passer qui soit convenu, qu'acquiert donc la poésie, celle digne de ce nom, ici personnifiée par Breton ? Quel risque peut représenter pour elle le « côté négateur de sa nature » ?

On peut articuler la réflexion autour de la notion de « convenu » : on opposera d'abord le « convenu » à l'exigence perpétuelle de **renouveau**, puis on verra que l'« abstention » dont parle Breton engage davantage encore à refuser le convenu pour chercher l'**inouï** – non pas le nouveau, mais le nouveau absolu. Enfin, on s'intéressera plus spécifiquement à la **dimension politique** de cette distance de la poésie avec le convenu : quel lieu la poésie forge-t-elle au cœur du monde en brandissant ses refus ?

1- Se garder du convenu : la quête nécessaire du nouveau est la marque d'une poésie digne de ce nom.

a) Imitatio et aemulatio .

Même lorsqu'il livre une réflexion sur ce que l'on peut nommer un auteur « classique », digne d'être imité, Horace, dans les *Epîtres* et les *Satires*, rappelle la nécessité du dépassement de la tradition dans le mouvement même de l'imitation. La servilité de l'imitateur est un repoussoir.

On peut évoquer le 17^{ème} siècle français qui a étouffé la création poétique, en reniant même ce que Boileau a dénoncé comme les excès des poètes du siècle précédent. Il déclare dans son *Art poétique* au sujet de Malherbe : « D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,/Et réduisit la muse aux règles du devoir./Par ce sage écrivain la langue réparée/N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée. » Or cette langue réparée, qui n'offre plus rien de rude, peine à se faire poétique.

On pouvait aussi convoquer le mythe orphique comme horizon : il s'agit que le travail du poète « artifex » ne vienne jamais tout à fait couvrir la voix du poète « vates ». La singularité, l'originalité irréductible de la voix du poète est ce qui vient discriminer le « legitimum poema » des « mala carmina »

On songe alors à la poésie romantique et à la fameuse déclaration de Hugo dans les *Contemplations* : « C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin/J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ! »

b) Le renouveau par la prise de distance revendiquée à l'égard de la tradition.

S'éloignant du simple défi de l'aemulatio, on voit que le caractère négateur de l'entreprise poétique pousse de nombreux poètes à dépasser le modèle précédent, en s'imposant comme la négation, voire la destruction de ce modèle.

On peut par exemple évoquer Louise Labé et la subversion du modèle pétrarquiste, qui permet de faire sourdre un tout autre discours sur l'amour. Le sonnet exclamatif « Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés » semble emblématique de cette subversion : après deux quatrains dans la pure tradition pétrarquiste, vient un décrochement dans le distique et surtout dans le quatrain final : « Tant de flambeaux pour ardre une femelle ! » doit se lire comme le retour ironique sur les déclarations de l'amoureux pétrarquiste : tout cela pour que je t'aime, alors que tu ne m'aimes même pas !

L'idée de la négation du modèle précédent par l'ironie ou la parodie appelle des références nombreuses : on pense par exemple aux premiers textes de Rimbaud, comme « Les chercheuses de poux », qui parodie un poème de Mendès, ou encore à Tristan Corbière, qui annonce dès le titre *Les Amours jaunes* son projet de teinter le modèle ronsardien de la couleur de l'ironie triste. Il parodie la tradition du sonnet adressé : dans la perspective cynique de son « Sonnet à Sir Bob », on n'écrit plus à la femme aimée mais à son chien, tout en faisant subir à l'alexandrin les assauts de l'oralité et des ruptures énonciatives, en particulier avec l'usage des tirets.

On l'a vu, le renouveau poétique qui se fait la marque de la poésie digne de ce nom passe par le dépassement des codes de la métrique, mais aussi de ceux liés aux thèmes et aux registres. Il s'agit bien de jeu, au sens mécanique du terme, entre le modèle, et une création qui vient le dépasser.

Pour conclure cette partie, on peut s'intéresser au jeu sur un dernier plan : celui qui se glisse entre l'usage convenu et l'usage poétique du langage.

c) Prendre ses distances avec l'usage convenu du langage.

On pourrait ici évoquer l'entreprise mallarméenne. Le sonnet en -yx apparaissant comme emblématique d'un espace de création où l'on s'intéresse au mot comme « aboli bibelot d'inanité sonore ». Dans l'Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil, Mallarmé revendique cet usage singulier du langage : « *Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le parler qui est, après tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.* »

Apollinaire, avec les *Calligrammes*, offre un exemple très différent de la rupture entre l'usage convenu et l'usage poétique du langage : plus que son aspect sonore, c'est la dimension visuelle du mot dont le poète explore les virtualités.

On pouvait aussi évoquer le recours singulier à l'image comme un écart entre la langue poétique et l'usage convenu du langage, même si sur ce point le caractère négateur de la poésie pourrait être à double détente : le dépassement du langage convenu par l'exploration des possibles des images est à son tour tenu à distance par des poètes comme Jaccottet ou Bonnefoy qui craignent le risque de manquer la présence des choses. Ainsi Jaccottet entretient-il une certaine *abstention* à l'égard de l'image, qu'il soupçonne, dans *La Promenade sous les arbres*, de « faire croire que l'on a découvert les secrètes structures du monde alors qu'on a simplement tiré le maximum d'effets de l'imprécision d'une expression »

On le voit, dans cette partie, il s'est agi d'exploiter la concession de Breton : la poésie refuse le convenu, refuse de se servir de ce qui a déjà servi, si ce n'est en le détournant de son usage préalable : « la poésie digne de ce nom » n'existe que dans le dépassement, l'émancipation à l'égard du déjà-là poétique.

2- Ne laisser passer que l'inouï : une injonction radicale à « l'homme qui veut être poète »

Mais l'affirmation de Breton ne s'en tient sans doute pas là : le refus du convenu, en dépit de la concession faite in extremis, témoigne d'une forme d'intransigeance poétique nécessaire : dans la deuxième partie, on peut donc se pencher sur l'injonction radicale faite à « l'homme qui veut être poète » : ne laisser passer que l'inouï.

a) La quête de l'inconnu et la dimension existentielle du refus brandi par la poésie.

Ici le célèbre vers de Baudelaire résonne comme un cri de ralliement : « Au fond de l'inconnu, pour trouver du nouveau ». C'est aussi à Rimbaud que l'on pense, qui a fait un devoir du poète de s'abstenir de ce qu'il est convenu de voir et de vivre. Il ne dit pas autre chose dans sa lettre célèbre à Paul Demeny : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant./Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné

dérèglement de tous les sens. » L'alchimie du verbe, dès lors, réside dans la quête éperdue de la saisie de l'inouï, de l'indicible.

La poursuite de cette quête rimbaldienne du « dérèglement de tous les sens » est féconde. Elle entretient par exemple un lien intime avec les expériences surréalistes, qui reposent sur la défiance revendiquée à l'égard du sujet poète. Tout se passe comme si tenir ce sujet à l'écart de la création poétique était une piste pour se prémunir du « déjà vu, entendu, convenu ». On peut citer ici l'écriture blanche, la transcription de rêves, les cadavres exquis.

La quête du « stupéfiant image », nourrie aussi de Lautréamont, vise bien à faire surgir l'inconnu en se tenant à l'écart de la subjectivité du poète. Ainsi Jacques Vaché, dans une des « Lettres de guerres », de 1918, affirme-t-il son refus de la démarche poétique traditionnelle : « Nous ignorons Mallarmé... Nous ne connaissons plus Apollinaire. – Car nous le soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique... »

b) Un rapport négateur à l'ordre ancien.

La quête de l'inconnu est indissolublement liée à un rapport négateur à l'ordre du monde. La poésie digne de ce nom est subversive, elle refuse l'ordre du monde. On peut, de nouveau, convoquer les fameux vers hugoliens, qui, outre la nécessité de subvertir les codes littéraires, disent ce lien entre la subversion des codes et la révolte sociale : « C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin/J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ! »

Le refus des codes apparaît comme refus de l'ordre ancien. Cette idée de l'introduction du désordre par les refus de la poésie ne semble pas étrangère au vers d'Ovide, qui dans les *Amours* représente l'Elégie comme une Muse boiteuse (Livre III), et qui prétend que Cupidon a enlevé un pied au vers épique devenu ainsi pentamètre : la boiterie apparaît comme la négation de l'harmonie, le refus de l'ordre représenté par un discours plus haut et dont l'utilité sociale est reconnue, convenue : l'épopée et la tragédie. Se définir poète, au seuil des Livres, consiste à se placer du côté de ce refus, dont on perçoit la portée subversive.

La figure d'Ovide, qui finit ses jours relégué, exilé loin de Rome, peut nous inviter à convoquer celle du Poète maudit, qui paie par la souffrance et la marginalité sociale le caractère négateur, subversif, de ses écrits.

c) La quête de l'inouï au risque du néant et du silence.

Par son caractère négateur, l'entreprise poétique prend le risque du silence. C'est ainsi qu'une lecture possible du poème « Aube » vient donner du sens au silence de Rimbaud : les deux dernières phrases « L'aube et enfant tombèrent au bas du bois. / Au réveil il était midi » font éprouver au lecteur la disparition du « je », qui devient « l'enfant » – au sens étymologique, celui qui ne parle pas. Saisir l'insaisissable, dire l'indicible est donc une entreprise au risque de l'aphasie. On pense à l'image des

deux bords du langage que Barthes propose dans *Le Plaisir du texte* : tout se passe comme si le refus absolu du bord plagiaire du langage conduisait la quête poétique vers « l'autre bord » : « là où s'entrevoit la mort du langage. »

3- **Disconvenir pour libérer les hommes : « la poésie digne de ce nom » dans le monde.**

- a) « Ici poésie égale insurrection » : l'affirmation du pouvoir de la poésie est d'autant plus forte qu'elle est fruit de tous les refus

On peut s'appuyer sur cette déclaration emblématique de Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* : « Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous ! » Cela vaut comme un programme poétique et politique pour Césaire, qui balaie violemment tout le déjà-là pour affirmer et promouvoir un renversement nécessaire des esprits. Il formule ainsi cette quête, en exergue du numéro 3 de la revue « Tropiques » : « Nous cherchons notre vrai visage. Nous avons suffisamment condamné la littérature artificielle qui prétend nous en donner l'image: poètes attardés, héros du poncif, superstitieux faiseurs d'alexandrins, très lâches diseurs de rien. Narcisse martiniquais où donc te reconnaîtras-tu ? Plonge tes regards dans le miroir du merveilleux: tes contes, tes légendes, tes chants. Tu y verras s'inscrire, lumineuse l'image sûre de toi-même. »

On le voit, le refus de l'assimilation et du rapport convenu à la langue française constitue l'affirmation d'une identité affranchie.

De la même manière, on sait que le refus des Surréalistes a été solidaire d'une révolte sociale, qu'a traduit l'adhésion de nombreux d'entre eux à l'idéologie communiste.

- b) La poésie au service d'une cause ?

La réflexion sur la dimension politique des refus poétiques conduit à envisager cette limite au caractère négateur évoqué par Breton. La « poésie engagée », selon le syntagme convenu, suppose une adhésion, voire la mise au service d'une cause. Or, Bataille, par exemple, n'a de cesse de combattre cette idée, au nom même de la radicalité énoncée par Breton : il estime que la poésie doit rester une effraction dans l'ordre du monde, et s'écarter de toute valeur d'utilité. C'est peut-être chez Césaire que l'on trouve une réponse à la difficulté de l'articulation entre poésie engagée et poésie du refus. Dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, il écrit ainsi : « Des mots ? quand nous manions des quartiers de monde, quand nous épousons des continents en délire, quand nous forçons de fumantes portes, des mots, ah oui, des mots ! mais des mots de sang frais, des mots qui sont des raz-de-marée et des érésipèles et des paludismes et des laves et des feux de brousse, et des flambées de chair, et des flambées de villes » On comprend que cette poésie éruptive peut

alors servir une cause sans perdre de sa force de refus. Elle se fait force émancipatrice et dépasse la cause qu'une lecture contingente peut lui assigner.

c) « La poésie digne de ce nom » comme marronnage permanent.

Le côté négateur de la poésie, en entraînant poète comme lecteur hors des lieux convenus, permet la conquête d'un espace de liberté.

L'importance de la clôture du poème sur lui-même, accentuée par les blancs typographiques, participe ainsi dans les textes du *Parti pris des choses*, de Ponge, par exemple, de la création de cet espace où la pensée se meut plus librement.

Si Breton envisage bien une séparation du bon grain et de l'ivraie poétique, il s'agit pour lui, sans aucun doute, de garder l'ivraie. La poésie digne de ce nom est en effet celle qui crée l'ivresse par le bouleversement de l'ordre du monde. « L'homme qui veut être poète » s'engage d'autant plus intensément dans cette quête qu'il renouvelle les codes traditionnels du genre poétique, voire qu'il fait entendre l'inouï, mu par la volonté d'un « voleur de feu ». Par la somme de ses refus et de ses exigences, par la méfiance à l'égard du convenu, la poésie se fait donc prométhéenne mais aussi *péléenne*, selon un mot forgé par Césaire, en référence au volcan de la Martinique. Sartre reprend cette image dans *L'Orphée noir* en caractérisant la poésie de la Négritude par « la densité de ces mots jetés en l'air comme des pierres par un volcan ». Capable d'effractions puissantes dans l'ordre du monde, « la poésie digne de ce nom » se distingue par sa force libératrice.