

## CONCOURS GENERAL DE COMPOSITION FRANCAISE

Session 2016

Dans un article de 1859 consacré à Théophile Gautier, Charles Baudelaire écrit :

« Tout amoureux de l'humanité ne manque jamais, en de certaines matières qui prêtent à la déclamation philanthropique, de citer la fameuse parole :

*Homo sum ; nihil humani a me alienum puto*<sup>1</sup>

Un poète aurait le droit de répondre : "Je me suis imposé de si hauts devoirs, que *quidquid humani a me alienum puto*<sup>2</sup>. Ma fonction est extra-humaine ! " »

Dans quelle mesure cette réflexion éclaire-t-elle, selon vous, l'écriture poétique ? Vous appuierez votre propos sur des exemples précis.

### Analyse et problématisation du sujet

L'intérêt — et la difficulté — d'un tel sujet tiennent à la nature paradoxale de l'énoncé de Baudelaire, qui contrevient au préjugé largement répandu selon lequel la littérature, et tout particulièrement la poésie, constitueraient un espace dévolu à la défense et à l'illustration des « valeurs humanistes ».

Aussi s'agissait-il, pour les candidats, de réfléchir *contre* ce qu'ils tenaient peut-être pour une évidence. Encore fallait-il que les enjeux de la citation soient correctement analysés. L'ironie palpable de la formulation pouvait mettre les candidats sur la bonne voie, à condition d'engager une analyse un peu serrée du sujet, ce que trop peu ont fait : la « déclamation philanthropique » apparaît aisément comme l'envers boursoufflé de la justesse poétique ; la tournure « ne manque jamais » suggère une sorte de fatalité implacable de la bêtise. La citation du célèbre adage de Térence n'est pas non plus dénuée d'ironie : non seulement elle connote une forme d'emphase (on imagine volontiers une telle référence dans la bouche de M. Homais), ensuite parce qu'il s'agit, assez vraisemblablement, d'une allusion perfide à la préface des *Contemplations*. On se souvient que dans ce texte (paru trois ans avant la publication de l'article de Baudelaire, et convoqué à bon escient dans un certain nombre de copies), Victor Hugo, plaidant pour l'universalité de la poésie lyrique, notait : « Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum*. (...) Insensé qui crois que je ne suis pas toi ! ».

---

<sup>1</sup> Je suis un homme : je considère que rien de ce qui est humain ne m'est étranger (citation de l'auteur latin Térence)

<sup>2</sup> Je considère que tout ce qui est humain m'est étranger

Il s'agissait donc d'identifier clairement le renversement paradoxal d'une perspective humaniste, renversement qui, de la part de Baudelaire, apparaît plus précisément comme une attaque contre la « religion de l'humanité » et le lyrisme humanitaire d'un certain romantisme (et l'on connaît, de ce point de vue, le rôle déterminant de 1848 dans la formation de la poétique baudelairienne). Ce renversement, brillamment incarné dans la citation par la simple substitution de *quidquid* à *nihil*, aboutit à l'affirmation d'une radicale *étrangeté*, ou extranéité, de la fonction poétique : « ma fonction est extra-humaine ! ». Étrangeté dont il convient d'observer qu'elle n'est pas subie mais choisie (« je me suis imposé de si hauts devoirs ») : si c'est un exil, il est volontaire, ce n'est ni une malédiction ni une fatalité. Mais alors quelle en est la signification ?

On peut, à ce point, dégager du propos de Baudelaire une double tension. Tension morale, d'une part, entre l'extra-humain et l'inhumain : l'extra-humain est-il voué, pour l'auteur des *Fleurs du Mal*, à l'inhumain ? La déclamation philanthropique a-t-elle pour unique envers la misanthropie, ou est-il possible de concevoir une extra-humanité qui soit une humanité mieux comprise ? À ce questionnement s'articule une tension linguistique : comment le langage, qui à certains égards définit l'humanité (« nous ne sommes hommes et ne nous tenons les uns aux autres que par la parole », écrivait Montaigne) peut-il produire de l'extra-humain ? Et pourquoi serait-ce le propre du langage poétique ?

Afin d'éclairer ces problèmes, nous proposons un parcours jalonné par trois étapes : l'aspiration à l'idéal ; la plongée dans l'inhumain ; la conquête du surhumain. Étapes que l'on pourrait rapprocher de trois épisodes du mythe orphique : le poète chéri des Dieux, charmeur des bêtes sauvages ; la descente au royaume des ombres ; le chant de la tête coupée, par-delà la mort.

### Développement (résumé).

Une première partie pouvait revenir sur le lien, aussi ancien qu'étroit, entre poésie et idéal. Un rapide survol permettrait de mettre au jour la persistance, sous diverses formes, de représentations convergentes de la fonction poétique à travers les âges. Qu'il s'agisse des antiques mythologies de l'inspiration, des développements néo-platoniciens de la Renaissance sur la fureur poétique ou de l'imaginaire romantique du poète confident de la « bouche d'ombre », et jusqu'à la figure rimbaldienne du « Génie » (*Illuminations*), on voit se dessiner une figure du poète-prophète, dépositaire d'un savoir supérieur et occulte, à mi-chemin entre les dieux, dont il capte les signes, et les hommes, qu'il surplombe de sa puissance et de sa lucidité. Cette élévation au-dessus de l'humanité ordinaire se manifeste notamment dans un rapport singulier au temps, qui fait du poète le revenant d'une « vie antérieure » (comme dans le sonnet du même nom), le paradoxal dépositaire des secrets de l'avenir (« le poète se souvient de l'avenir », écrivait Jean Cocteau), ou le maître olympien d'une éternelle présence (René Char : « l'éclair me dure »).

Ces représentations de la fonction poétique vont de pair avec une haute conscience des pouvoirs et de la spécificité du langage poétique, assimilé de manière plus ou moins directe au verbe divin ou à une opération alchimique. La forme antique de l'hymne, l'alexandrin « altiloque » préconisé par Ronsard, les réflexions romantiques sur le souffle, le rythme, le vers (« le rythme est le battement de cœur de l'infini », « l'on pourrait presque dire que Dieu a fait le monde en vers », note ainsi Hugo), ou encore la « sorcellerie évocatoire » qui résulte chez Baudelaire d'une transmutation de « l'aride grammaire » : ces divers éléments, issus d'horizons différents, ont en commun de séparer le langage poétique de la parole commune, au profit d'une représentation idéalisée du chant poétique.

Baudelaire apparaît, à bien des égards, comme l'héritier et le continuateur de cette tradition : le poète, doué d'une forme d'« élévation », est investi du pouvoir de comprendre « le langage des fleurs et des choses muettes », d'interpréter les « confuses paroles » et la « forêt de symboles » d'un monde gouverné par les correspondances, de contempler, à l'écart du vulgaire, « les merveilleux nuages » (comme dans le poème liminaire du *Spleen de Paris*, précisément intitulé « l'Étranger »). Mais, d'un autre côté, il est le premier à affirmer que cette auréole est tombée dans

la boue du monde moderne (cf. le poème « Perte d'auréole » dans le même recueil). Voué à l'épreuve de l'amertume et de l'incompréhension, le poète baudelairien se heurte, où qu'il tourne ses regards, à la « tyrannie de la face humaine » (*Le Spleen de Paris*, « À une heure du matin »). Et c'est en vain que le client du « mauvais vitrier » réclame des carreaux de toutes les couleurs, des vitres de paradis et la vie en beau. Exaspéré par la laideur et l'insuffisance du monde moderne, il ne peut satisfaire son idéal qu'en exécutant, aux dépens du vitrier incapable, une « plaisanterie nerveuse » qui lui permet certes d'atteindre « l'infini de la jouissance » — mais à travers la perversité, l'ironie, le mal.

Prenant acte de l'impuissance, maintes fois mise en scène par Baudelaire, du poète à atteindre dans le monde moderne l'idéal auquel il aspire, on pouvait alors (dans une deuxième partie) orienter la réflexion vers la quête substitutive de l'extravagance, de la marginalité, de la cruauté — autant de chemins conduisant vers une forme renouvelée d'« extra-humanité ». Sa situation voue en effet le poète moderne à l'extravagance (l'observateur fasciné de la passante, dans le célèbre sonnet des *Fleurs du Mal*, se dit « crispé comme un extravagant »). Cette qualité, que l'on peut entendre dans son sens littéral (« erratique », « déviant ») se matérialise dans l'errance du flâneur urbain, si souvent mise en scène dans les « Tableaux parisiens » ou les poèmes du *Spleen de Paris* (le poète vagabondant « à l'extrémité du faubourg », à l'écart de la foule, comme le vieux saltimbanque). Ces noces ambiguës de la poésie et de la ville (d'autant plus importantes qu'elles seront célébrées de nouveau par Apollinaire et les surréalistes) symbolisent la vocation marginale du poète moderne, plongé dans un monde hostile, mobile et dissonant qui accuse son isolement social, spatial, affectif et mental :

*Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

L'extravagance conduit alors au spleen, qui davantage qu'un « état d'âme » réductible au *trop humain* vilipendé par Nietzsche, désigne un véritable processus de déshumanisation, attesté par les images de l'encombrement (« J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »), de la minéralisation (« Désormais tu n'es plus, ô matière vivante ! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante »), de la dépersonnalisation (« Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée / Accompagne en fausset la pendule enrhumée »), de la mort (« Ce cadavre hébété / Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé »), dans un renversement grinçant des images topiques de l'immortalité poétique (« L'ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité »). Cette déshumanisation du sujet poétique se prolonge, dans le pandémonium des *Fleurs du Mal*, par le goût du bizarre, la recherche de l'antinature, une cruauté confinant au sadisme, ou encore la plongée finale dans le monde extra-humain par excellence de la mort. Ainsi émerge une beauté nouvelle, proprement inhumaine, qui s'exprime tout particulièrement, chez Baudelaire, par la rencontre inédite du lyrisme et de l'ironie (cf. L'Héautontimorouménos : « Elle est dans ma voix, la criarde ! C'est tout mon sang, ce poison noir ! ») : ainsi la voix poétique elle-même, autrefois limpide et claironnante, se mue en cri dissonant, en râle épais.

C'est cette beauté nouvelle, âpre, cruelle et inhumaine, qu'une certaine modernité poétique se propose d'intensifier. Qu'on songe, chez Rimbaud, à la figure du barbare, du sauvage, du comprachico, emblèmes d'une poésie du « dérèglement » et de la monstruosité ; à la sécession du « Bateau ivre » avec le monde humain au profit d'un triomphant « tohu-bohu ». Ou encore, de manière plus nette encore, à la « fable inhumaine » (Bachelard) des *Chants de Maldoror*, placée sous le signe des « délices de la cruauté » et de la métamorphose animale, dans une perspective résolument anti-humaniste. Cette recherche d'une négativité aussi déshumanisée que possible se prolonge dans quelques-unes des entreprises les plus originales du vingtième siècle : la poésie d'Henri Michaux par exemple (et les têtes défigurées qui hantent sa peinture), certains textes

d'Antonin Artaud, ou, sur un mode plus ironique et léger, mais dans une perspective non moins radicale, le projet de Francis Ponge (éliminer le lyrisme et « tirer les choses hors du vieil humanisme »).

Cependant ce rejet conjoint des conventions du lyrisme et de la tradition humaniste peut s'interpréter comme la volonté de conquérir une humanité plus authentique, plus fraîche, plus vigoureuse : « Dans l'enceinte du parc, le grillon ne se tait que pour s'établir davantage » (Char).

On pouvait alors engager une troisième partie consacrée à la conquête, dans et par le langage poétique, d'une humanité régénérée. Chez Baudelaire déjà, le sujet spleenétique, du fond de son caveau mental et de l'expérience de la dépersonnalisation, développait une faculté de sympathie singulière pour celles et ceux qui, comme lui, se situent aux marges de l'humanité moderne : les petite vieilles (« Ruines, ma famille ! ô cerveaux congénères ! »), la « négresse amaigrie et phtisique » du « Cygne », les « monstres innocents » comme Mademoiselle Bistouri. Cette articulation d'une poésie résolument « extra-humaine » et d'une pitié nouvelle (articulation dont le poème en prose « Assommons les Pauvres ! » fournirait l'incarnation paradoxale et ironique, le sentimentalisme humanitaire étant délaissé au profit d'une compassion plus rude mais peut-être plus sincère) ouvre une piste féconde.

La réflexion sur les propriétés et la singularité du langage poétique engagée à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle n'est pas, à cet égard, sans intérêt. En effet, lorsque Mallarmé, se faisant l'apôtre de la « disparition élocutoire du poète », appelle à l'abandon de « l'universel reportage » au profit de la seule exploration des « feux réciproques » de la parole poétique et de la suggestion de « l'absente de tout bouquet », la déshumanisation de la parole poétique semble atteindre un point culminant — et cependant, cette rigueur n'a d'autre fin que de faire surgir, dans et par le langage, une humanité pour ainsi dire épurée, quintessenciée, réduite aux opérations de la rêverie et de la pensée, autrement dit à l'activité poétique elle-même : don du poème, seconde naissance, engendrement miraculeux et désolé du néant et de la plénitude :

*Mais chez qui du rêve se dore  
Tristement dort une mandore  
Au creux néant musicien*

*Telle que vers quelque fenêtre  
Selon nul ventre que le sien,  
Filial on aurait pu naître.*

De manière moins ouvertement théorique, mais non moins riche, Rimbaud développe, dans la lettre dite « du voyant », une réflexion à certains égards similaire sur le langage poétique : indiquant la nécessité de « trouver une langue », il précise en effet que « cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant ». Autrement dit, du sein d'un langage poétique renouvelé, débarrassé des scories et des complaisances du lyrisme personnel, peut jaillir une saisie totale de l'expérience humaine (et « des animaux même »). Tel est une des significations possibles de la proclamation : « la poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant » : une poésie qui ne soit plus subordonnée à l'expression du phénomène humain, mais capable d'impulser le rythme d'une humanité nouvelle.

Il est intéressant d'examiner la postérité de ces intuitions, car on y voit, avec une certaine limpidité, comment l'« extra-humanité » du langage poétique moderne détermine la conquête d'une plénitude humaine. Ainsi chez René Char, où une poésie fondée sur la contradiction, l'éclat, la parataxe, l'hermétisme — autant de configurations énonciatives, métaphoriques et temporelles propres à faire naître ce que Maurice Blanchot nomme « la lumière d'une conscience privée de moi » — semble indissociable d'une morale de la liberté et de la grandeur humaine. C'est en refusant la fusion avec le monde, la production d'un sens stable, l'enveloppement dans une mémoire heureuse que le poète atteint la véritable souveraineté : « Le dessein de la poésie étant de nous rendre

souverain en nous impersonnalisant, nous touchons, grâce au poème, à la plénitude de ce qui n'était qu'esquissé ou déformé par les vantardises de l'individu » (*La Parole en Archipel*). En d'autres termes, c'est parce qu'il est « extra-humain », déshumanisé, voire inhumain, que le langage poétique permet de toucher à la substance mystérieuse de l'humanité. De sorte que la poésie moderne se propose d'opérer une reconfiguration linguistique de la condition humaine.

Pour prolonger et conclure ce propos, citons ces vers de Paul Éluard, où les paradoxes de l'extra-humanité (le temps aboli, l'éternité, l'image de la flamme, la nature voilée) accompagnent la célébration de l'acte le plus humain qui soit (la reproduction), au sein d'une poétique de la *ressemblance*, c'est-à-dire, à la fois, de *l'écart* et de *l'identité* :

*Tu sacrifies le temps  
À l'éternelle jeunesse de la flamme exacte  
Qui voile la nature en la reproduisant*

*Femme tu mets au monde un corps toujours pareil  
Le tien*

*Tu es la ressemblance*

Comme les années précédentes, neuf copies ont été distinguées : trois prix, trois accessits, trois mentions. Le jury adresse ses vives et chaleureuses félicitations aux heureux lauréats qui, à cette occasion, ont manifesté les qualités que l'on attend pour cette épreuve : une bonne maîtrise de l'art de dissertar, une culture littéraire fondée sur des références précises et intelligemment convoquées, une expression claire et toujours élégante.