

Le Poète-albatros de Charles Baudelaire et d’Aimé Césaire : Réflexions sur les discours esthétiques modernes

Aurélie Van de Wiele
Salisbury University

Abstract: L’œuvre d’Aimé Césaire contient plusieurs références à la métaphore baudelairienne du poète-albatros. Si l’image initiale met en scène la position de Baudelaire quant au pouvoir de la poésie et à la nature du poète, l’appropriation plus ou moins fidèle qu’en fait Césaire illustre l’opinion de ce dernier sur les convictions de son prédécesseur. Le point de vue des deux poètes fait en fait écho aux discours esthétiques français de leur époque respective, discours marqués par le passage à l’ère moderne.

Keywords: Charles Baudelaire - Aimé Césaire – albatros - vision poétique - révolte camusienne

Dans un commentaire sur les origines de son approche esthétique, Aimé Césaire reconnaît son lien de parenté avec le surréalisme qui lui est contemporain et, par extension, avec le symbolisme qui précède ce mouvement. Il constate : « sans être vraiment surréaliste, j’avais les mêmes ancêtres qu’eux... Rimbaud, bien entendu, Mallarmé, les symbolistes [...] » (cité par Leiner 112). Bien qu’il ne mentionne pas ici Charles Baudelaire, le précurseur de l’esthétique symboliste, Césaire reconnaît sans aucun doute la contribution poétique de son prédécesseur. L’écrivain martiniquais souligne par exemple la place centrale qu’occupe Baudelaire dans le développement de la poésie moderne qu’il célèbre dans son essai « Poésie et connaissance » (1945). Il pose en effet l’auteur des *Fleurs du mal* (1857) comme une évidence lorsqu’il considère ce nouveau mouvement poétique dans ses deux caractéristiques principales : proposer une vision du monde hors de tout rapport rationnel et traditionnel aux choses et se constituer en une source inédite de savoir. Ainsi, il explique qu’à partir du XIXe siècle, « [l]a poésie devient une aventure. La plus belle aventure... À son terme : voyance et connaissance. / Donc Baudelaire » (Césaire, « Poésie et connaissance » 159). Si Césaire reconnaît l’influence de son

antécédent dans l'épanouissement de la poésie moderne, il n'est cependant pas toujours d'accord avec la manière dont celui-ci conçoit l'art poétique. Ses positions, j'affirme, se révèlent dans sa manière d'emprunter la figure du poète-albatros, métaphore apparue à l'origine dans le poème « L'Albatros » publié dans *Les Fleurs du mal*. Alors que l'image initiale véhicule les convictions esthétiques de Baudelaire quant au pouvoir transcendant de la poésie et à la nature divine du poète, l'appropriation qu'en fait Césaire, tantôt fidèle tantôt détournée, reflète la position de ce dernier sur les idées de son prédécesseur. Dans la présente étude, j'examinerai donc les utilisations que fait Césaire de la métaphore de l'albatros afin de dévoiler les points d'entente ou de tension qui existent entre les conceptions esthétiques de deux poètes français séminaux. En particulier, je démontrerai que l'écrivain martiniquais s'accorde avec Baudelaire sur l'effet positif de la poésie mais s'oppose à ses idées sur la nature et le statut social du poète. Je soulignerai alors la pertinence de ces positions en tant qu'échos aux discours esthétiques et philosophiques français qui dominent de la seconde moitié du XIXe siècle au milieu du XXe siècle et qui reflètent le passage de la pensée occidentale à l'ère moderne.

Dans son texte « L'Albatros », Baudelaire trace un parallèle entre le poète et l'oiseau à l'envergure extraordinaire en déclarant que « Le Poète est semblable au prince des nuées » (*Les Fleurs du mal* 10). Ces deux êtres puissants « Qui hante[nt] la tempête et se ri[en]t de l'archer » (10) sont dépeints ici comme des « rois de l'azur » (9), c'est-à-dire des souverains de l'immensité astrale, en contraste avec le royaume terrestre. Dans le cas du poète, sa domination « extra-terrestre » provient de sa capacité à se détacher de la perception triviale de la vie environnante, dépassant la vision ordinaire du monde pour s'élever vers un espace de vérité et de compréhension autre. Cette habileté provient, d'après Baudelaire, de l'imagination ; c'est elle qui permet à la vision poétique d'aller au-delà des connaissances et des perceptions établies. En effet explique l'auteur, « [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 » (Baudelaire, *Salon de 1859* 621). Plus qu'un pur dépassement, Baudelaire affirme que la poésie conduit à un mode d'appréhension du monde plus vrai. L'auteur des *Fleurs du mal* considère en effet l'imagination, capacité sur laquelle repose la perception esthétique, comme « la reine du vrai » (621), tandis que le Beau poétique est « un corollaire de la vive perception du vrai [...] » (Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 331). La poésie comme source de vérité offre finalement une vision plus satisfaisante de ce qui nous entoure, ayant le pouvoir d'en dévoiler des beautés et un intérêt autrement cachés. Le poète peut alors s'émerveiller que « dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle toute entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux » (Baudelaire, *Fusées* 659). Établissant sans conteste la supériorité de la perception poétique sur une vision plus commune et rationnelle des choses, Baudelaire conclut : « je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive » (*Salon de 1859* 620). Nombre de ses poèmes mettent en

scène les qualités de cette élévation poétique, comme celui intitulé justement « Élévation ». Ce texte rend hommage à la perception esthétique, décrivant l'extase du poète inspiré qui se pâme devant sa vision : « Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées / [...] / Par-delà les confins des sphères étoilées / « [M]on esprit, tu te meus avec agilité » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 10). Cet envol est clairement à même de dévoiler de ce qui est perçu des vérités nouvelles bienfaisantes. Ainsi au travers de sa perception, le poète « [...] plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes ! » (10).

Césaire partage la conception baudelairienne de vision poétique en tant qu'élévation positive de l'esprit, ce qui se remarque dans la référence à l'albatros qu'il fait dans son poème « Aux écluses du vide ». Ici, l'écrivain martiniquais reprend à l'identique l'analogie de Baudelaire, utilisant les ailes de l'oiseau comme métaphore pour signifier le dépassement d'une perception commune des choses. Ainsi, lorsque le poète césairien déclare : « J'attends le coup d'aile du grand albatros séminal qui doit faire de moi un homme nouveau » (*Soleil cou coupé* 249), il affirme chercher un mode de compréhension du monde inédit pour appréhender autrement ce qu'il perçoit—comme sait si bien le faire le poète baudelairien. Au sujet du langage en particulier, Césaire explique que ce rejet de l'établi et cette quête de savoir nouveau est central en poésie puisque « le poète vrai souhaite abandonner le mot à ses libres associations » (« Poésie et connaissance » 164) et ainsi faisant, « [il] refai[t] une langue qui n'est pas le français » (cité par Leiner 119). Cette recherche d'inédit repose sur le même principe que celui qu'expose Baudelaire : il s'agit d'ignorer les lois de perception et de jugement basées sur le rationnel et les connaissances établies. Le poète césairien privilégie en effet systématiquement un regard irrationnel et imaginaire sur ce qui l'entoure. Dans *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), il annonce même le crépuscule, c'est-à-dire la fin, de la domination du rationnel : « Raison, je te sacre vent du soir », déclare-t-il (Césaire 53). Il proclame alors son adhésion complète à un mode d'appréhension du monde basé sur l'imagination sans borne, statuant : « nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flamboyante » (53). À travers cette appréciation originale des choses, le poète césairien construit bien, comme chez Baudelaire, une nouvelle manière de voir le monde. Par exemple, il balaie les savoirs rationnels établis que sont les calculs mathématiques pour faire place à des connaissances inédites de la nature. Il nous apprend alors que « [q]ue 2 et 2 font 5 / que la forêt miaule / que l'arbre tire les marrons du feu / que le ciel se lisse la barbe [...] » (54). Les informations irrationnelles découvertes ici se présentent clairement comme tout aussi pertinentes que celles tirées d'un raisonnement logique. Elles rappellent d'ailleurs les connaissances nouvelles que décrit le poète baudelairien d'« Élévation » lorsqu'il affirme « comprend[re] sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes ! » (*Les Fleurs du mal* 10). À l'instar de Baudelaire, Césaire va jusqu'à considérer ce type de savoir comme supérieur à tout autre, comme le vrai suprême. Il remarque en effet que l'homme peut, grâce à la poésie, « découvrir, comme par flair, sans induction, ni déduction, les plus solides vérités »

(Césaire, « Poésie et connaissance » 158). Finalement, il semble évident que chez Césaire aussi, la perception esthétique est une richesse et un bienfait. C'est en fait, argue-t-il, un outil de « connaissance rassasiante » (158). Il conçoit en particulier l'image poétique, qui permet de dépasser la conception commune et établie des choses, comme un moyen d'ajouter à la réalité perçue : en relation avec l'objet observé, « [l'image] définit non plus son être mais ses *potentialités* ; bref, le dote de sa transcendance fondamentale » (Césaire, cité par Kesteloot 182). Par cette idée de transcendance, Césaire reconnaît que l'image conduit à un dépassement fécond, à cet envol extatique que décrit Baudelaire dans « Élévation » ; il explique : « [...] 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 enrichissement : 'j'appréhende' » (Césaire, cité par Leiner 127). Léopold Sédar Senghor relève bien cette qualité, cet ajout qui surgit de la démarche poétique césairienne. En référence à la tirade du *Cahier* citée précédemment, l'écrivain sénégalais explique que « 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 » (Senghor 210).

La conception de la poésie partagée par Baudelaire et Césaire, qui repose sur une remise en question de la perception rationnelle et traditionnelle du monde, s'avère incarner les convictions de toute la poésie moderne. Dans son essai « Qu'est-ce que les lumières ? » (1984), Michel Foucault définit en effet l'esthétique moderne, dont il pose l'avènement au XIX^e siècle, comme un dépassement du regard commun et établi sur les choses par une ouverture totale à l'imagination. Au sujet de cette nouvelle conception artistique, il déclare que « [l]a haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer [...] » (Foucault 570). Césaire lui-même identifie le XIX^e siècle comme l'époque du sacre de cette esthétique qui se veut offrir un savoir autre du monde, affirmant que « ce n'est qu'au XIX^e siècle [...] que les poètes ont osé prétendre qu'ils savaient » (« Poésie et connaissance » 159). Plus précisément, il constate dans son article « Maintenir la poésie » (1943) que c'est au XIX^e siècle que les artistes sont devenus ce qu'il appelle des « découvreurs » (Césaire 8), c'est-à-dire des individus recherchant une manière nouvelle de percevoir le monde. À travers leur art, chacun d'eux affirme : « Je fonderai un nouveau ciel et une nouvelle terre si bien qu'on ne pensera plus à ce qui était avant » (8). Si l'œuvre poétique de Césaire illustre cette esthétique inédite moderne qui émerge au XIX^e siècle, les textes de Baudelaire en constituent des modèles. Foucault perçoit d'ailleurs ce dernier comme « l'une des consciences les plus aiguës de la modernité au XIX^e siècle » (568). Le philosophe relie bien l'ambition artistique de cet auteur à un désir de profondément transgresser les caractéristiques premières des choses observées ; il explique : « [l]a 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 » (570). D'après Claude Pichois, Baudelaire serait même le poète-charnière dans la création de cette appréhension nouvelle du monde. Dans sa préface aux *Fleurs du mal* (1975), Pichois

remarque au sujet de l'écrivain que « depuis son passage parmi les hommes, la vie a changé : la manière de voir, de sentir, de ressentir » (x).

En somme, Césaire reprend à l'identique l'analogie baudelairienne de l'albatros lorsqu'il s'agit de mettre en avant les pouvoirs et les bienfaits de la poésie. Cependant dans d'autres contextes, il lui arrive de détourner l'image de son prédécesseur. Cet emprunt infidèle témoigne en particulier de la divergence de points de vue entre les deux auteurs concernant les conditions d'accès à la vision poétique bienfaisante décrite précédemment. Plus précisément, Césaire s'oppose à la définition de « poète » que met en scène Baudelaire à travers sa figure du poète-albatros. L'image originale dépeint la vision poétique comme uniquement accessible à un groupe restreint d'individus élus, ceux dont les capacités sensorielles dépassent celles de leurs contemporains et qui se distinguent donc du reste de l'humanité. L'ampleur de l'imagination du poète baudelairien, qui lui permet de s'élever au-delà du trivial et du connu, s'apparente à l'envergure hors du commun de l'albatros qui propulse l'oiseau haut dans les cieux. Le texte « L'Albatros » présente alors l'animal-poète comme un être rare, de sang royal : c'est un « roi » ou un « prince » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 9-10). De par sa nature extraordinaire, celui-ci se retrouve *de facto* en marge de la société : lui « naguère si beau » (10) dans les hauteurs de son esprit grâce à sa sensibilité puissante, il est en effet inadapté à la vie commune sur terre. De même que les ailes immenses restreignent la mobilité de l'albatros au sol, les sens aigus du poète font obstacle à son intégration dans la société. Et la voix poétique de conclure au sujet de l'artiste-albatros : « Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » (10). En somme pour Baudelaire, l'artiste ne peut être qu'un individu exceptionnel et marginal, distingué des autres par sa capacité prodigieuse à accéder à une vision esthétique : « un artiste n'est un artiste que grâce à son sens exquis du Beau », statue l'auteur (*Notes nouvelles sur Edgar Poe* 330). Le texte « Une Charogne » illustre bien le caractère singulier du don poétique : si le poète, à l'aide de son imagination sans limite, peut s'extasier de la beauté d'une carcasse, sa compagne est incapable de tirer un quelconque plaisir à la vue des restes en décomposition. La voix poétique met bien en lumière les deux points de vue sur l'animal putréfié : « Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir. / La puanteur était si forte, que sur l'herbe / Vous crûtes vous évanouir » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 31). Cette conception de l'artiste en tant qu'être incomparable se rencontre à maintes reprises dans les textes de Baudelaire, comme dans le poème intitulé bien à propos « Bénédiction ». Celui-ci souligne la nature divine et surhumaine du don esthétique puisque le poète naît « par un décret des puissances suprêmes » et grandit « [...] sous la tutelle invisible d'un Ange » (7).

A l'opposé de Baudelaire, Césaire conçoit l'idée qu'une perception poétique du monde puisse être accessible au plus grand nombre. De ce fait, lorsqu'il utilise la figure du poète-albatros au sein d'une réflexion sur la nature de l'artiste, il en détourne la signification originale. L'homme-oiseau qui s'élève dans les cieux césairiens n'est plus un être prodigieux comme chez Baudelaire mais un individu parmi tant d'autres. Dans le

poème « Chevelure », par exemple, Césaire trace un parallèle entre l'albatros et un peuple entier. D'une part, il associe implicitement le baobab à l'oiseau des mers en le comparant à un « géant » (Césaire, *Soleil cou coupé* 232), terme précisément employé par Baudelaire pour qualifier l'albatros—les qualités perceptives exceptionnelles du poète baudelairien renvoient aux « ailes de géant » de l'oiseau (*Les Fleurs du mal* 10)¹. D'autre part, Césaire relie le baobab-albatros aux cultures négro-africaines du fait que cet arbre est typiquement africain et l'emblème du Sénégal. Il établit cette relation en statuant que « le baobab est notre arbre » (Césaire, *Soleil cou coupé* 232). En somme, en remarquant à propos du baobab qu'« on le dirait un géant » (232), le poète martiniquais attribue les dons sensoriels du poète-albatros au peuple noir, contredisant ainsi la conception de Baudelaire selon laquelle l'artiste serait un être rare. L'usage de l'adjectif possessif « notre » dans « le baobab est notre arbre » (232), utilisé en référence à tout un peuple, renforce encore le caractère inclusif et universel de la définition césairienne de « poète »². Généraliser l'accès à une vision poétique du monde s'oppose logiquement à un discours élitiste sur la nature de l'artiste et de son audience—discours proche des propos que tient Baudelaire sur la rareté du don poétique. À ce sujet, l'auteur antillais exprime son désir de voir reconnaître la valeur des créations artistiques produites par et à destination de tous, et ce indifféremment du statut social, intellectuel ou culturel du créateur et de son public. Ainsi imagine-t-il « 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 [...] sera faite pour tous, non par un » (« Discours des prix de 1945, Pensionnat colonial » 574). La revendication césairienne d'une démocratisation artistique fait naturellement écho à la conception traditionnelle négro-africaine d'art et de création. Au sein de cette pensée, explique Senghor, « [le terme de] *poème* [peut s'attribuer à] toute œuvre d'art : *il est fait par tous et pour tous* » étant

¹ Le lien que je trace ici entre l'usage césairien du terme « géant » et l'albatros baudelairien est d'autant plus pertinent que le titre même du poème de Césaire, « Chevelure », est identique à celui d'un poème célèbre de Baudelaire qui vante les bienfaits d'une vision poétique du monde.

² Remarquons que Césaire n'ignore pas la connotation de marginalité attachée à l'albatros baudelairien. Il y fait parfois référence lorsqu'il associe l'oiseau à des groupes sociaux exclus du système social dominant. Ainsi dans le *Cahier*, il décrit un mendiant noir comme un être « comique et laid » (Césaire 63), expression initialement apparue dans « L'Albatros » pour exprimer la manière dont la société dénigre et rejette le poète (Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 10)—l'emprunt de l'expression baudelairienne par Césaire ne peut être accidentelle : celle-ci est utilisée à trois reprises, y compris deux fois en majuscules, dans un court paragraphe. Comme chez Baudelaire, l'expression « comique et laid » insiste ici sur la condition marginale du protagoniste, soulignant l'exclusion sociale dont il est victime de par son aspect décati : c'est en effet « [u]n negre comique et laid et des femmes derrière moi ricanaient en le regardant », raconte le poète (Césaire, *Cahier* 63). Stephen Walton suggère par ailleurs que ce passage du *Cahier* incite le lecteur, de par le parallèle tracé entre l'oiseau et le miséreux, à attribuer à ce dernier tout autant le statut marginal que le don de vision transcendante qui caractérisaient le poète-albatros baudelairien (83). Cette affirmation renforce l'idée que nous venons d'évoquer au sujet de « Chevelure », idée selon laquelle Césaire conçoit la perception poétique du monde comme une expérience ouverte au plus grand nombre.

donné qu'« à côté des professionnels [des activités artistiques], il y a le peuple, la foule anonyme qui chante, danse, sculpte et peint » (207).

Les points de vue divergents de Baudelaire et Césaire concernant la nature du poète renvoient une fois de plus aux discours dominants l'époque respective des deux auteurs. La différence d'opinion observée ici met en effet en lumière une évolution des considérations esthétiques entre le XIXe et le XXe siècle. Plus précisément, elle souligne un changement dans la manière de considérer l'identité de l'artiste, et surtout le rôle social qu'on lui attribue. Schématiquement, la conception césairienne d'une activité poétique ouverte au plus grand nombre fait écho à l'idée qui s'impose au XXe siècle selon laquelle le véritable artiste s'ancre dans la société contemporaine, et par conséquent s'exprime sur l'actualité et se tourne vers l'action politique. Cet individu n'est plus l'être hors du commun et isolé de ses pairs que présentait Baudelaire, mais il interagit avec ceux qui l'entourent et réagit aux événements contemporains. En somme, il est pleinement engagé dans la vie présente. Dans son essai *L'Homme révolté* (1951), Albert Camus retrace cette évolution de l'attitude de l'artiste à travers le concept de « révolte » face à l'actualité. Certes reconnaît-il, la poésie du XIXe siècle s'inscrit déjà dans un rapport dissident avec le réel en tant que réaction contre un système établi. Ainsi explique-t-il : « à 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 [révoltée] » (Camus 74). Comme je l'ai démontré précédemment, c'est bien ce que fait Baudelaire en affirmant que la poésie permet d'accéder à une vérité du monde plus profonde et rassasiante que celle, dominante et traditionnelle, basée sur des considérations rationnelles. Cependant pour lui, cette attitude d'opposition ne suggère aucune action ou changement possible pour améliorer l'existence. Elle reste dans « le monde du paraître », nous dit Camus (75). Rappelons par exemple le discours de « L'Albatros » qui célèbre l'élévation bénéfique de l'esprit dont peut jouir le poète tout en insistant sur sa douleur de vivre sur terre. Il faut d'ailleurs insister sur ce dernier point : Baudelaire considère l'existence comme une torture incessante. Son poème au titre évocateur « L'Irrémédiable » met en scène sa conviction selon laquelle vivre n'est qu'une douleur immuable, l'humanité possédant « [...] une fortune irrémédiable » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 80). Le poème « Bénédiction » souligne aussi l'inexorabilité de la vie : se réfugiant dans son imagination fertile, le poète « béni » est alors capable pendant un instant d'ignorer une réalité toujours problématique et d'échapper au malheur d'être né dans « ce monde ennuyé » (7). Face à ce mal-être existentiel perçu comme inéluctable, Baudelaire ne préconise donc que la fuite, thématique qui apparaît dans nombre de ses textes. Au-delà de l'extase poétique, il semble considérer la mort comme une échappatoire idéale au malaise dans l'ici-bas. C'est en tout cas le message qui transparaît de la fin du recueil *Les Fleurs du mal*, de par le titre même de la dernière section—« La Mort »—, ainsi que par les vers qui terminent le poème final « Le Voyage ». Pichois souligne d'ailleurs le caractère définitif de ce texte, arguant que « [p]ar sa présence, 'Le Voyage' va conférer un sens (rétroactif) à tout ce recueil » (Notices

1098). Ce poème s'achève en effet par un appel déchirant du poète au trépas afin d'apaiser un tourment existentiel que rien ne peut vaincre : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! / Ce pays nous ennuie [...] » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 134)³.

Ce manque de révolte contre une douleur de vivre perçue comme inéluctable cadre bien avec le discours généralement pessimiste et statique des artistes du XIXe siècle face à la société en devenir. Dans son article « Nietzsche, penseur de l'ère post-chrétienne » (1963), Léopold Flam décrit cette réaction dans le cadre de la crise humaine qui frappe les sociétés européennes de cette époque, crise accentuée par la révolution industrielle et la montée du capitalisme. Basant ses commentaires sur la conception nietzschéenne selon laquelle l'art n'aurait aucun pouvoir de changement social ou métaphysique, Flam explique que l'artiste de ce temps s'indigne contre le monde alentour insatisfaisant non pas par une action collective et concrète mais par une évasion personnelle dans ses œuvres. De par son scepticisme quant à la possibilité d'un quelconque changement, l'individu du XIXe siècle « ne propose aucun 'ordre politique nouveau', 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 » (Flam 275). En somme, la réaction du XIXe siècle incarnée par l'attitude baudelairienne n'est pas encore une révolte camusienne : certes, elle se positionne déjà en rapport avec la société en la rejetant, mais elle reste cependant toujours en retrait du monde en choisissant la fuite individuelle plutôt que la lutte commune pour une vie meilleure.

Il faut attendre le siècle suivant pour que les artistes s'ancrent véritablement dans le réel alors que leur réaction d'opposition devient proactive, sociale et concrète. À ce moment-là, explique Camus, « [l]a révolte quitte [...] le monde du paraître pour celui du faire où elle va s'engager tout entière » (75). Dans son ouvrage *Littérature et engagement de Pascal à Sartre* (2000), Benoît Denis identifie ce mouvement vers l'engagement qui caractérise l'attitude des écrivains du XXe siècle. Par exemple dans les années 1920 et 1930, remarque-t-il, « [...] l'ensemble du personnel littéraire, à des degrés et dans des sens certes très divers, semble alors 'convoqué' par le débat social et politique » (228). En d'autres termes, l'artiste dissident du XXe siècle se voit, à l'inverse de son prédécesseur, engagé au sein de la communauté humaine ; il acquiert ainsi logiquement un rôle nouveau en tant que critique social, porte-parole et guide à suivre : « [il] devient alors modèle, il se propose en exemple : l'art est sa morale. Avec lui commence l'âge des directeurs de conscience » (Camus 74). Cette nouvelle mission de l'artiste rappelle bien l'évolution dans la manière de percevoir la nature du poète que j'ai relevée en

³ Pour une étude détaillée de la fuite que préconise Baudelaire face au mal-être existentiel, voir Van de Wiele 146-156.

confrontant le poète-albatros baudelairien et césairien : d'abord marginal et rare, la figure artistique devient un individu proche de ses contemporains et actif dans la société.

La démarche engagée qui caractérise les artistes du XXe siècle s'illustre sans aucun doute chez Césaire, dont le regard poétique se pose sur des situations humaines problématiques pour suggérer des changements idéologiques ou socio-politiques. Tout comme le faisaient déjà les artistes de XIXe siècle, le poète martiniquais conçoit la création artistique comme une réaction d'opposition à la réalité actuelle dominée par une vision occidentale rationnelle et capitaliste. Dans son « Discours sur l'art africain » (1966), Césaire explique : « 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 [...] » (101). Cependant, au contraire de l'attitude du XIXe siècle décrite par Flam, Césaire utilise l'art non pas comme une échappatoire aux problèmes du monde mais comme un outil critique de lutte revendiquant des changements—ce qui fait de lui un révolté camusien. Ainsi faisant, il s'oppose à la conception nietzschéenne pessimiste qui domine le XIXe siècle et qui ne perçoit l'esthétique que comme un moyen de se consoler et d'accepter la vie telle qu'elle est. À propos du pouvoir de l'art, Césaire déclare d'ailleurs : « Je n'aime pas beaucoup le mot consolation » (cité par Leiner 138.). Il ajoute que pour lui, la recherche d'une perception poétique du monde est un ancrage dans l'existence et une voie vers l'action : « [...] *c'est quand même finalement une adhésion à la vie.* [...] Il s'agirait de stimulation et non de consolation [...] », conclut-il (139). Dans son article « Un grand poète noir » (1944), André Breton souligne bien la visée proactive et militante de l'esthétique césairienne : si celle-ci permet de dévoiler des vérités nouvelles du monde alentour, c'est dans le but ultime de condamner l'oppression et l'injustice humaines. Ainsi, la démarche artistique de Césaire « [...] vaut au plus haut point par le pouvoir de transmutation qu'elle met en œuvre et qui consiste [...] à produire on sait bien que ce n'est plus l'or la pierre philosophale mais bien la liberté » (Breton 548). Apparaît encore ici une référence détournée à Baudelaire, et en particulier à son fameux vers adressé à Paris dans son « Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 [II] » : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or » (*Les Fleurs du mal* 192). Alors que le vers original met l'accent sur le pouvoir de la poésie de dévoiler la valeur esthétique du monde quotidien—ici la beauté de la fange parisienne—, Breton remplace le terme « or » par « liberté » afin de souligner le fait que la mission de la poétique césairienne va au-delà d'une visée artistique pour servir un but actif et concret : défendre un principe humain comme la liberté, qu'elle soit symbolique ou physique. L'écrivain antillais s'engage en effet à dénoncer l'oppression humaine en se proclamant porte-parole des plus faibles : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouches », déclare-t-il dans le *Cahier* (Césaire 50). Il inclut dans sa révolte la détresse de tous les exclus, marginaux et sacrifiés du système idéologique, social, politique ou économique dominant la société de son temps. Que ce soit les juifs, les noirs d'Afrique australe ou

des Etats-Unis, les hindous ou les mendiants, il se fait représentant des victimes de tous les pogroms—un pogrom étant initialement une « émeute organisée contre une communauté ethnique ou religieuse » (Louis 72). Il affirme alors : « [...] 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 / un chiot / un mendigot » (Césaire, *Cahier* 49).

Dans certains cas, Césaire revendique à travers l'activité poétique une émancipation symbolique ou idéologique de ses pairs opprimés, considérant la poésie comme le résultat d'une constante recherche de liberté et d'exploration personnelles par la parole (cité par Leiner 129). Comme expliqué précédemment, la création poétique moderne suppose une remise en question de la vision rationnelle et établie du monde. Or, si l'artiste césairien s'émancipe ainsi des normes linguistiques et idéologiques qui l'emprisonnent, c'est dans le but premier de se façonner une vision personnelle du monde et de lui-même, et à terme d'affirmer la pertinence et la validité de son expérience et de sa perception propres. En se plongeant dans son imaginaire et ses visions poétiques, « [c]e qui émerge c'est le fond individuel », affirme Césaire (« Poésie et connaissance » 167). Dans son étude « Baudelaire and the Roots of 'Négritude' » (1997), Stephen Walton souligne cette propension à la découverte, et donc à la délivrance de soi, que possède le processus de création césairienne ; il déclare : « poetry, for Césaire, is a means of individual self-exploration and self-transformation [...] » (86). Le texte « Mot » souligne par exemple la manière dont l'individu développe par la poésie un usage et un rapport personnels à la langue française, loin de ceux dictés par un système de conventions linguistiques et idéologiques : « 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 mot » (Césaire, *Corps perdu* 268). Dans ce passage, l'activité poétique libère la pensée en posant les termes de la langue française non pas comme des éléments à la forme et au sens figés mais comme des outils fluides et en relation avec l'individu qui les emploie. Leur signification, comme leur apparence sonore et graphique, ne se construit plus à partir d'une « constellation », c'est-à-dire d'un quelconque système établi—linguistique, culturel ou rationnel—mais en fonction de ce « moi » particulier, à partir du « spasme délirant » d'une individualité sensible, changeante et possédant une histoire particulière. En bref, la poésie césairienne cherche à émanciper symboliquement le sujet en affirmant l'importance de celui-ci dans le processus de signification linguistique.

Chez Césaire, la libération idéologique la plus fondamentale à entreprendre est celle liée à l'histoire, aux origines et aux expériences de l'individu opprimé. Cette révolte passe par la découverte de la valeur de chacun en tant qu'être historique puisque « poetry, for Césaire, is [...] a form of knowledge that is informed by the historical situation and attained through the imaginative power of metaphor » (Walton 86-87). A l'époque de l'écriture du *Cahier*, remarque Césaire, il s'agit par exemple de redonner fierté et dignité au peuple antillais qui a tendance, comme tous les peuples ex-colonisés,

à se percevoir et se juger selon les critères de valeur imposés par le monde occidental (cité par Leiner 26). Dans ce contexte, l'art césairien offre des représentations plus positives et authentiques de l'identité noire, loin des images négatives que le discours colonial avait imposées. C'est d'ailleurs le rôle de l'homme de lettres : comme l'explique Césaire dans son essai « L'Homme de culture et ses responsabilités » (1949), il faut s'opposer « aux fausses valeurs » (117), ici celles du colonisateur, en ayant recours à des références plus positives afin d'éveiller le « sentiment national » (117). Finalement, en se libérant d'une perception erronée de lui-même, le peuple noir retrouve estime de soi et liberté psychologique, pouvant alors entamer « La danse il-est-bon-et-légitime-d'être-nègre » (Césaire, *Cahier* 77). Pour revendiquer la valeur de cette identité calomniée, beaucoup de textes de Césaire mettent en scène des éléments distinctifs de l'expérience antillaise et africaine. Par le foisonnement de thèmes et de « mots du terroir créole ou africain » (Leiner 39), l'auteur met en lumière la beauté et la valeur de ces cultures, légitimant celles-ci comme objets esthétiques et sources d'inspiration poétique. Ainsi, le texte « Elégie » fait référence à de nombreux composants incontournables de la vie tropicale, comme la végétation luxuriante telles que les « flamboyants », les « aréquiers » et les « canéfices », ou les légendes locales créoles avec les « souklyans » (Césaire, *Corps perdu* 272)⁴. Le poète souligne par exemple la richesse et l'intérêt de la faune antillaise en la percevant de manière métaphorique, traçant des parallèles inédits entre ces éléments naturels et le monde humain. Il remarque ainsi : « 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 / le grand sabre noir des flamboyants le crépuscule qui est / un trousseau de clefs toujours sonnante » (272).

Plus que de chercher à délivrer psychologiquement les individus marginaux en soulignant la valeur de leur identité, la révolte du poète césairien vise aussi à la libération physique de ses pairs opprimés. Comme l'explique Walton : [...] to say that Césaire's poetry serves first of all a personal, individual function, is to deny its efficacy as the initial movement in a broader, social and historical transformation. In the *Cahier*, the poet speaks of the efficacy of his poetic words » (87). Césaire s'insurge en particulier contre certaines réalités humaines intolérables mais trop souvent passées sous silence. Pour cela, il a souvent recours à une poétique de l'horreur par laquelle il dépeint de manière crue et vivide les conditions de vie insupportables qu'il observe. Cette démarche esthétique, qui met en lumière la réalité brute de la souffrance humaine, implique clairement une critique sociale ; comme le remarque Walton : « [...] the elevation of the abject is inherently subversive because it implicitly challenges the social forces that determine literary conventions » (79). Par l'usage de cette esthétisation de

⁴ D'après le *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire* de René Hénane (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'horreur, il s'agit par exemple de dénoncer l'oppression que subit le peuple noir. Le poète du *Cahier* se révolte ainsi contre l'emprisonnement physique que subit le peuple antillais, victime des ravages économiques et culturels de la colonisation. Il décrit sans filtre et sans retenue la situation inconcevable de la communauté de Fort-de-France : c'est un groupe que la domination française laisse affamée et misérable, ce qui le rend amorphe et immobile. Il constate que « [...] dans cette ville inerte, cette foule [est] à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine » (Césaire, *Cahier* 42). La détresse extrême de cette masse passive l'empêche de s'unir pour se battre contre des conditions de vie inhumaines. Finalement, c'est une « étrange foule qui ne s'entasse pas, ne se mêle pas [...], une] foule qui ne sait pas faire foule », se désole le poète (42).

Avant d'aller plus loin, reconnaissons que certaines œuvres de Baudelaire mettent en scène cette même esthétique de l'horreur et du démuni qui suggère une réaction révoltée de la part du poète. C'est le cas de textes qui subliment la pauvreté extrême observée dans Paris, et qui dénoncent ainsi implicitement cette situation. La description d'une jeune fille dans le poème « À une mendiante rousse », tiré des *Fleurs du mal*, conduit en effet tout autant à l'indignation que celle d'un sans-abri dans le *Cahier*. Alors que le premier texte décrit une « Blanche fille aux cheveux roux / Dont la robe par ses trous / Laisse voir la pauvreté » et relève « [s]on jeune corps maladif » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 83-84), le second remarque au sujet d'un marginal que « [l]a 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 » (Césaire, *Cahier* 63). Cependant pour Baudelaire, cette dénonciation ne conduit qu'à constater une nouvelle fois le caractère irrémédiablement douloureux et injuste de l'existence. Cette démarche n'implique pas un appel au changement comme elle le fait chez Césaire étant donné, rappelons-le, que Baudelaire ne conçoit pas la possibilité d'une vie satisfaisante sur terre.

Chez l'auteur antillais à l'inverse, et c'est en cela qu'il se fait révolté camusien, la dénonciation des inégalités et des conditions de vie inhumaines observées vise à une libération, à une évolution de la situation. Ainsi dans le texte « An neuf », et comme son titre l'indique, le poète imagine une amélioration de l'existence des groupes défavorisés, ceux qui ont des « tourments » alors que « la faim leur fait un daïs » et qu'« ils ont bu jusqu'à l'horreur féroce » (Césaire, *Soleil cou coupé* 240). Il croit en une humanité future capable d'adopter des principes de fraternité et de liberté qui conduiront à ces changements. Ce moment sera, déclare-t-il dans « An neuf », « l'année où les germes de l'homme se choisi[ss]ent dans l'homme le tendre pas d'un cœur nouveau » (Césaire, cité par Kesteloot et Kotchy 33). De même, si le poète se désole de la vie sinistre et inerte de Fort-de-France, il prédit aussi un bouleversement positif pour ce lieu : « ville que je prophétise, belle », proclame-t-il dans le *Cahier* (Césaire 68). Cette dernière affirmation nous rappelle que pour Césaire, la poésie détient une valeur prophétique (cité par Leiner 123). Ancré dans la société et demandant des changements idéologiques et sociaux, l'artiste se considère tout autant critique que guide de ses pairs sur la voie d'un monde meilleur : c'est une « tête de proue », un « homme d'initiation » (Césaire, *Cahier* 68), ou

comme le nomme Camus dans sa définition de révolté, un « homme de conscience » (74).

Dans la métaphore césairienne de l'albatros, la quête d'une vérité poétique ne se fait que par un artiste vivant au contact direct de ses contemporains. Non plus être exceptionnel et en retrait comme il l'était chez Baudelaire, le poète-albatros du milieu du XXe siècle s'inscrit dans la réalité présente pour se faire critique social et porte-parole des opprimés. Plus que cela, il se propose en guide pour inciter à une action collective qui engendrera des modifications sociales bénéfiques. Il est important de remarquer que pour Césaire, cette demande de changement se conçoit au niveau universel puisque le modèle de société contemporain, tourné vers la rationalisation et le profit sans frein, opprime même les plus puissants en déshumanisant tout individu. Comme le remarque Césaire, « [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 [...] » (« Discours sur l'art africain » 101). Le but ultime du poète césairien est donc d'inciter tous ses contemporains à adopter le comportement le plus bénéfique à l'humanité entière : « ce que je veux, c'est pour la faim universelle / pour la soif universelle », affirme-t-il dans le *Cahier* (69). Exprimant un message socio-politique et idéologique dans ses textes au nom d'une transformation collective, le poète césairien adopte bien l'attitude révoltée qu'observe Camus chez les artistes du XXe siècle. Cette conception de l'homme de lettres, absente chez les poètes dissidents mais inactifs et marginaux du XIXe siècle, se retrouve naturellement dans les mouvements artistiques du milieu du XXe siècle tels que le surréalisme et l'existentialisme.

ŒUVRES CITÉS

- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. 1857. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 3-196.
 ---. *Fusées*. 1887. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 649-667.
 ---. *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. 1857. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 319-337.
 ---. *Œuvres complètes*. 2 vol. Ed. Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975.
 ---. *Salon de 1859*. 1859. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 2. 608-682.
 Breton, André. « Un grand poète noir ». *Fontaine* 35 (1944) : 543-551.
 Camus, Albert. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951.
 Césaire, Aimé. *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 XXIe siècle*. Ed. Christian Lapoussinière. Paris : Présence Africaine, 2003. 567-576.

- . « Discours sur l'art africain ». 1966. *Etudes littéraires* 6.1 (1973) : 99-109.
- . « 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.
- . « Maintenir la poésie ». *Tropiques* 8-9 (1943) : 7-8.
- . *Œuvres complètes*. 3 vol. Ed. Jean Paul Césaire. Fort-de-France : Désormeaux, 1976.
- . « Poésie et connaissance ». *Tropiques* 12 (1945) : 157-170.
- . *Soleil cou coupé*. 1948. Césaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. 215-263.
- Denis, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2000.
- Flam, Léopold. « Nietzsche, penseur de l'ère post-chrétienne ». *Revue de l'Université de Bruxelles* 15.4 (1963) : 265-277.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce que les Lumières ? » 1984. *Foucault, Dits et Écrits*. Vol. 4. Eds. Daniel Defert et Francis Ewald. Paris: Gallimard, 1994. 562-578.
- Hénane, René. *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*. Paris : Jean-Michel Place, 2004.
- Kesteloot, Lilyan. *Aimé Césaire*. Paris : Editions Pierre Seghers, 1962.
- Kesteloot, Lilyan et Barthélemy Kotchy. *Aimé Césaire. L'homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine, 1973.
- Leiner, Jacqueline. *Aimé Césaire, le terreau primordial*. Vol 1. Tübingen : Narr, 1993.
- Louis, Patrice. *ABCésaire. Aimé Césaire de A à Z*. Martinique : Ibis Rouge, 2003.
- Pichois, Claude. Notices, notes et variantes. Baudelaire, *Œuvres complètes*. vol. 1. 787-1539.
- . Préface. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 1. ix-xxxiv.
- Senghor, Léopold Sédar. « L'Esthétique négro-africaine ». 1956. *Liberté I. Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964. 202-217.
- Walton, Stephen. « Baudelaire and the Roots of 'Négritude' ». *Dalhousie French Studies* 39-40 (1997) : 77-88.
- Van de Wiele, Aurélie. « Charles Baudelaire face à l'ennui : Réflexions sur la modernité du poète baudelairien ». *Alkemie* 17 (2016) : 146-156.