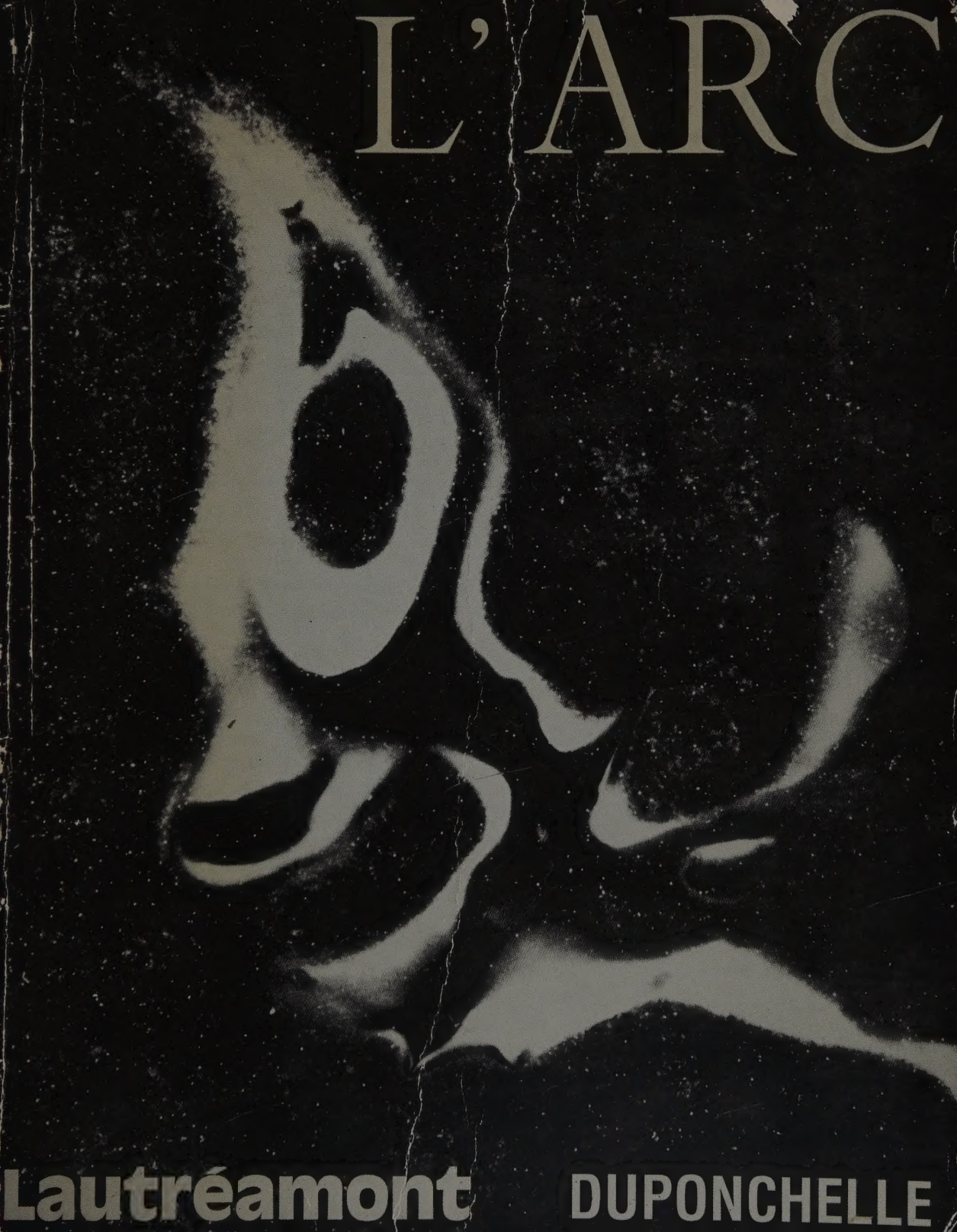


L'ARC



Lautréamont

DUPONCHELLE

L'ARC

REVUE TRIMESTRIELLE, CHEMIN DE REPENTANCE AIX-EN-PROVENCE

Directeur : STÉPHANE CORDIER — Rédaction RAYMOND JEAN, RENÉ MICHA,
BERNARD PINGAUD directeur littéraire, HENRI RONSE secrétaire de la rédaction

33

POUR LE CENTENAIRE DE MALDOROR

RAYMOND JEAN	Lautréamont aujourd'hui	1
ROGER BORDERIE	Une lecture compromettante	5
HENRI RONSE	« Préface à un livre futur »	11
GEORGES MOUNIN	Le Lautréamont de Bachelard	22
JEAN-PIERRE SOULIER	Abord psychopathologique de l'œuvre de Lautréamont	29
RAYMOND JEAN	Les structures du récit dans « Les chants de Maldoror »	37
JEAN ROUDAUT	Quelques répétitions...	51
GILBERT LASCAULT	Une poétique de la transgression	55
JACQUES RAIMBAULT	L'arsenal ironique	58
LUCIENNE ROCHON	Des discours de distribution des prix	69
PIERRE BOURGEADE	La Semence de Lautréamont	75

Lautréamont et les Surréalistes — Bibliographie

Illustrations de René Magritte (voir page 80)

Couverture : chimigramme de Pierre Cordier.

LAUTRÉAMONT AUJOURD'HUI

Pendant longtemps il ne fallut pas toucher à Lautréamont. André Breton et ses amis, en réplique à une réédition, à leurs yeux condamnable, des Chants de Maldoror par Philippe Soupault, proclamaient : « Nous nous opposons, nous continuons à nous opposer à ce que Lautréamont entre dans le domaine de l'histoire, à ce qu'on lui assigne sa place entre Un Tel et Un Tel »¹. Aragon, dans le N° 2 du Surréalisme au service de la Révolution, proposait une « Contribution à l'avortement des études maldororiennes ». Ceux-là mêmes qui exaltaient frénétiquement l'œuvre d'Isidore Ducasse entendaient que la critique n'en approchât pas.

Les temps ont changé. Cent ans après l'achèvement de Maldoror (1867 ; publication du Chant I : 1868), la critique a « pris en charge » l'œuvre de Lautréamont. Il est sans doute trop tôt pour dire si celle-ci en a tiré bénéfice. Ce qui est incontestable, c'est que les commentateurs contemporains des Chants ou des Poésies se sont tous qualifiés par leur refus de la complaisance et de la facilité dans l'exercice de la critique et par leur volonté d'être d'abord des lecteurs, exigeants et lucides. Ce n'est pas un hasard, s'ils se sont appelés Bachelard, Maurice Blanchot et aujourd'hui Marcelin Pleynet, représentant résolu des jeunes écrivains qui veulent nous rapprendre à lire. Il y a à cette convergence une raison : c'est que l'œuvre de Lautréamont, tant par la brièveté fulgurante du destin de son auteur que par sa densité — cette manière de perfection implacable et définitive qu'elle illustre — est de celles qui éclairent et obscurcissent tout ensemble avec une particulière violence ce qu'il est convenu d'appeler le mystère de la création littéraire. La

1. Lautréamont envers et contre tout, 1927.

considérer à travers les commentaires de ceux qui l'ont interrogée de près, c'est donc retrouver les voies modernes de la connaissance de la littérature. Nous tentons ce genre d'approche dans ce numéro, persuadés qu'en nous efforçant d'apprécier l'apport inestimable de Bachelard ou de Blanchot à l'« intelligence » moderne de Lautréamont, c'est sur les méthodes d'analyse et de lecture de la « nouvelle critique » que nous jetons un coup de projecteur. Nous ne repoussons pas pour autant l'éventualité d'un examen psycho-pathologique de l'œuvre d'Isidore Ducasse. Un livre récent, orienté dans ce sens, a suscité beaucoup de réserves et de polémiques. Depuis que Léon Bloy a, rageusement et maladroitement, dénoncé la « folie » de Lautréamont et que les Sur-réalistes ont pris le parti contraire, il est devenu inconvenant de poser la moindre question sur l'intégrité psychique du poète. Rappelons simplement que dans le cas de Nerval ou d'Artaud, la maladie mentale n'a jamais semblé contredire le génie, ni même l'absolue « conscience » créatrice.

Car là est le point important. L'œuvre de Lautréamont aujourd'hui nous frappe essentiellement par son aspect lucide et conscient. En d'autres termes, elle se révèle à nous comme « langage ». Aragon, qui tout récemment est revenu à elle en essayant de retrouver le choc qu'il en recevait dans les années 20, l'a admirablement dit : « Les Chants ni les Poésies ne pouvaient encore s'envisager comme un langage. Mais bien plus comme un cri des entrailles »². Il est bien vrai que longtemps seul le cri a été perceptible. Lautréamont résumait et pulvérisait à la fois tout le Romantisme. Ne disait-il pas de lui-même : « La fin du dix-neuvième siècle verra son poète... il est né sur les rives américaines à l'embouchure de la Plata... » ? En fait il se peut que ce soit le vingtième siècle qui ait vu son premier écrivain. Ce qui accorde en effet les écrits de Lautréamont à la sensibilité littéraire de notre temps, c'est d'abord que la distinction des genres, sur laquelle s'est édifiée une longue tradition de la littérature, n'y a plus beaucoup de sens. Les Chants de Maldoror sont-ils roman, récit, poème ? La question sera posée ici. Mais elle n'est pas neuve et, d'une certaine façon, elle est sans objet. Car la vertu essentielle de ce livre n'est pas de remplir une « forme » littéraire déterminée, mais au contraire d'être le terrain originel d'où toutes les formes peuvent naître et s'accomplir. André Breton a trouvé une expression inégalable pour dire cela. Il a écrit que le langage de Lautréamont était « un plasma germinatif sans équivalents »³. Or il est bien vrai que la prose des Chants est la plus « nourricière » qui se puisse imaginer, dans la mesure où elle offre à toutes

2. Lautréamont et nous, Les Lettres Françaises, N° 1185, 1^{er} juin 1967.

3. Préface à l'édition G.L.M. des Œuvres Complètes de Lautréamont.

les aventures de la littérature une occasion, une chance de se réaliser. Aussi bien le dessein avoué de l'auteur de « peindre les délices de la cruauté » (si souvent retenu comme son ambition première) en cache-t-il un autre, qui est tout simplement celui d'éprouver le langage, de l'essayer dans le sens le plus strict du terme, et jusqu'à la limite de ses ressources. Il le dit assez clairement, au début du deuxième Chant, effrayé de la crampe qui vient de paralyser sa main : « Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, la plume reste inerte !... Tenez, voyez, à travers les campagnes, l'éclair qui brille au loin. L'orage parcourt l'espace. Il pleut... Il pleut toujours... Comme il pleut !... La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entr'ouverte, et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. Pauvre jeune homme !... ». Mais le pauvre jeune homme ajoute : « Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts ? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer à quoi je m'expose, en distillant la bave de ma bouche carrée ? ». Cette conception de l'écriture, fondée sur la double notion de besoin et de risque, mérite qu'on s'y arrête. Elle justifie que l'on examine Maldoror du point de vue du langage. Elle est à la source de cette rapidité de trait (de jet, dit Julien Gracq)⁴ de l'œuvre qui en fait, en un sens, le contraire absolu de toute « littérature » et n'autorise après elle que le silence. On lit à la fin de la 7^e strophe du Chant VI : « ... Il n'y a pas lieu de délayer dans un godet la gomme de laque de quatre cents pages banales. Ce qui peut être dit dans une demi-douzaine de strophes, il faut le dire, et puis se taire ».

Restent les Poésies. On sait quelle énigme apparente posent ces beaux textes de prose, « préface à un livre futur », où Isidore Ducasse semble brûler ce qu'il a adoré et brûler peut-être aussi ses vaisseaux. A-t-il simplement voulu mettre le mal au bien, comme le fera Eluard dans Une leçon de morale ? Les Poésies sont-elles l'envers des Chants ? Le blanc de leur noir ? Il était en tout cas important de se demander pourquoi Lautréamont considère désormais que « les chefs d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution de prix pour les lycées » et d'apporter à cette question quelques éléments de réponse. Mais une chose demeure certaine : c'est qu'en adressant cette œuvre à « Monsieur Hinstin, (son) ancien professeur de rhétorique », entre autres dédicataires, le poète rendait un hommage implicite à cette discipline dont il n'avait jamais cessé d'admirer les effets parce qu'ils sont à l'origine de tout langage, et qui précisément s'appelle : la rhéto-

4. Lautréamont toujours, éd. J. Corti des Œuvres Complètes.

rique. Par là il assurait ses positions, tout en les renversant. « Ouvrez Lautréamont ! et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie ! Fermez Lautréamont ! Et tout, aussitôt, se remet en place... » a dit Francis Ponge⁵. C'est ce que les quelques textes rassemblés ici voudraient essayer d'aider à comprendre.

RAYMOND JEAN

5. Les Cahiers du Sud, N° 275, 30 août 1946.



UNE LECTURE COMPROMETTANTE

Entre l'illusionniste et le spectateur s'établit une complicité vulgaire : le premier fait des tours, le second s'amuse. Cet échange ne mène pas loin. En fait de pouvoir, le spectateur n'exige guère du prestidigitateur qu'une certaine habileté professionnelle. De son côté, l'illusionniste est bien celui qui ne se fait pas d'illusions sur la valeur magique de ses prouesses. Personne n'est dupe. Tout au plus se divertit-on à faire semblant de l'être. Le sorcier est un autre personnage. Ses « tours » sont un sujet de bien plus grande inquiétude et de respect pour ceux qui croient en son pouvoir. Quant aux autres, ils baillent plus ou moins durant l'accomplissement d'un rite sauvage, ne comprenant rien à l'attitude de qui est devenu momentanément féroce comme ce qu'il regarde. Le spectacle est généralement plus pauvre mais en revanche un événement, est en train de se produire, dans lequel les participants devinent quelque chose d'infiniment plus compromettant. C'est que l'enjeu de l'opération n'est pas le même : Ici découvrir que ni l'illusion ni le pouvoir ne sont rien au regard du mouvement magique par lequel on se retrouve compromis, et dont ils sont à la rigueur le truchement dérisoire ; et là se laisser entraîner par le bercement futile qui mène du pouvoir de l'illusion à l'illusion du pouvoir. Ici, croire ; et là se laisser aller, dans une volupté paresseuse, à faire semblant de croire.

Il y a en littérature, au moins deux régions, qui représentent à peu près ces deux pôles. Disons que, très schématiquement, la littérature a ses illusionnistes et ses sorciers. Ou bien nous sommes en face d'une fiction qui n'a pour but que de nous divertir (c'est le cas par exemple de la littérature policière), ou bien nous sommes confrontés, par les mots, à un événement qui se déroule au delà des mots et qui, très profondément, nous concerne, nous implique. Bien entendu tout n'est

pas aussi simple et de multiples interférences se produisent d'une région à l'autre — interférences involontaires, la littérature débouchant parfois, contre la double attente de l'auteur et du lecteur, sur la gravité de questions que l'un et l'autre voulaient laisser de côté (ne serait-ce qu'au niveau des forces mises en jeu dans le principe même d'écrire et de lire) — interférences parfois délibérées, soit qu'il faille aller chercher la gravité du propos sous l'apparence d'une fiction (la frivolité essentielle de la fiction jouant alors le rôle de détour pudique sans lequel rien ne pourrait être dit, et c'est le cas, par exemple, des livres de Malcolm Lowry) ; soit que la gravité du propos ne soit elle-même qu'une apparence réfugiée derrière une fiction alors doublement prostituée (et ici les exemples seraient évidemment plus nombreux) ; soit encore que la gravité du propos soit de nature telle qu'elle exclue toute fiction (c'est ainsi que l'on répugne à la seule idée d'une version romancée du fait historique de l'existence de camps de concentration) ; soit que la fiction ne se donne en tant que telle que pour se condamner (les récits de Bataille n'y ont recours que pour en traduire la limite, d'ailleurs reculée par l'usage qui en est fait) ; soit enfin que la fiction, en ne se donnant pas pour telle (*La Divine comédie* prétend être la relation fidèle d'un voyage vraiment effectué) ou — ce qui revient à peu près au même — en se donnant exagérément pour telle (*Les Chants de Maldoror* cessent rarement d'insister sur leur côté fictif et leur perpétuel recours aux ficelles du métier d'écrire) ne fasse pas autre chose, dans l'un et l'autre de ces deux derniers cas, qu'utiliser les ressources de la fiction dans le mouvement même par lequel on ruine toute possibilité de lui apporter encore le moindre crédit.

Les Chants de Maldoror sont le roman de toutes les interférences possibles entre les différents registres d'écriture, comme s'il s'agissait d'excéder *par tous les moyens*, au profit des raisons qui l'ont fait naître, les possibilités limitées et superficielles de la fiction. Du coup, ils sont le roman de tous les rapports possibles entre un auteur et un lecteur et, entre eux, la compromission suprême. La démarche du livre est aussi ambiguë que peut l'être un suicide. C'est d'ailleurs le premier grand suicide de la littérature. La fiction retourne ses armes habituelles contre elle. Une de ses armes fondamentales étant l'emploi du ton « sérieux » par lequel on force généralement le crédit, il n'est donc pas étonnant que l'humour tienne une si large place dans les *Chants*. Dirigé contre lui-même par celui qui l'utilise, l'humour ne tarde pas à devenir la forme la plus élégante mais aussi la plus corrosive de l'auto-destruction. Or le paradoxe tient en ceci que, loin de disparaître au cours de son suicide, la fiction va affirmer son pouvoir comme jamais. C'est qu'elle trouve chez le lecteur un écho vraiment ultime. Voilà

ce qu'il y a de proprement magique dans les *Chants* : assistant au suicide de ce qu'il lit par ce qui est écrit, le lecteur « devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit » (et à partir du moment où il a lu cette phrase, le lecteur, s'il poursuit sa lecture, ne peut pas ne pas devenir féroce comme ce qu'il lit) assiste, fasciné, à son propre suicide en tant que lecteur. A l'expérience qu'est pour l'auteur l'écriture des *Chants*, et dont Maurice Blanchot a si bien parlé après l'avoir mise en lumière, s'ajoute l'expérience que constitue pour le lecteur la lecture des *Chants*. Car, dans la mesure où l'écriture retourne ici ses armes contre elle, le lecteur qui prend connaissance de cette expérience, ne peut le faire qu'en retournant contre lui ses propres armes de lecteur (en particulier il ne peut plus se réfugier derrière une attitude de non-engagement à l'égard de ce qu'il lit, puisqu'il n'a pas obéi au conseil qui lui a été prodigué de « diriger ses talons en arrière et non en avant » pour le cas où son âme serait trop timide). L'auteur a fait cet aveu qu'aucun auteur soucieux de l'intégrité de sa fiction ne doit se permettre : je suis en train d'écrire. Mais cet aveu empêche la dérobade que tout lecteur généralement se permet : je suis en train de lire. Comme si toute la culpabilité et la trahison étaient du côté de l'écriture et que la lecture ne soit qu'innocence trompée. Dans les *Chants* on assiste à la naissance de l'auteur par ce qu'il écrit, et, lisant, nous nous doutons bien que pour peu que le lecteur que nous sommes « apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit au moins égale à sa défiance », il y a possibilité d'assister à notre naissance par ce que nous lisons. Bref, jamais le lecteur et ce qu'il lit n'ont été à ce point liés. On pourrait dire encore : jamais un livre n'avait à ce point été écrit pour être lu ! Ce renvoi d'une expérience d'écriture à une expérience de lecture est d'ailleurs souligné par Lautréamont lui-même à plusieurs reprises, et en particulier lorsqu'il nous invite pour finir à aller y voir nous-mêmes si nous ne voulons pas le croire, ce qui est une façon narquoise d'affirmer : si cette lecture n'a pas été pour vous une expérience — au sens le plus noble du terme — il ne vous reste qu'une seule solution, vous mettre à écrire.

Entre le sorcier et les pratiquants, entre l'illusionniste et le spectateur, entre l'auteur et le lecteur, le tout de l'opération se situe au niveau des rapports qui unissent les deux partenaires. Il est bien évident qu'ils n'existent que l'un par l'autre et l'on ressent l'existence latente de ceci dans toute littérature. Mais jusqu'à *Maldoror* cela n'avait jamais été un des sujets du livre. D'où ici, la compromission extraordinaire du lecteur avec ce qu'il lit. Avec les *Chants*, le lecteur s'aperçoit qu'il est un écrivain, que l'écriture n'est pas une affaire

de gens de métier, que « la poésie doit être faite par tous » et que la seule conscience du monde est déjà une écriture. Pour l'écrivain, l'écriture commence et s'achève avec cette descente aux enfers que sont les raisons pour lesquelles il écrit. L'expérience d'écriture que le lecteur fait ici, c'est de descendre aux enfers que sont pour lui les raisons pour lesquelles il lit. La « faute d'écrire » dont parle Bataille se double continuellement dans les *Chants* de la faute de lire. *L'hypocrite lecteur* ne peut pas se tenir plus longtemps à distance de ce qu'il lit. La première strophe des *Chants* l'a privé de la possibilité de se désolidariser en cours de route d'une entreprise certainement coupable. Il est lié au mauvais coup qui se prépare comme un malfaiteur qui « en sait trop » est lié à sa bande par les secrets qu'elle lui a confiés. Le moins qu'on puisse dire est qu'il est *prévenu*. La première strophe creuse sous ses pas un vide dans lequel il ne peut plus que tomber. En tant que lecteur j'ai laissé la virginité de mon innocence dans la première phrase du livre. Cette première phrase est un viol qui va se poursuivre durant les six chants. Lautréamont s'est adressé à moi (faisant du lecteur un tiers) et il m'a dit : Imaginons un livre, un auteur, un héros, un lecteur. Regardons, toi et moi, comment le lecteur va se faire posséder par l'auteur. J'ai acquiescé et bien sûr mon acquiescement était le signe de ce que j'étais en train de me faire posséder par Lautréamont. Tout se fonde donc sur cette habileté majeure de l'auteur qui déclare : je vais te posséder. Par habitude le lecteur blasé tient le pari. S'imaginer-t-il pouvoir se dérober au dernier moment si les choses tournaient mal ? Trop tard déjà, puisque c'est au moment même où il tient le pari qu'il le perd.

Mais alors une autre question se pose. Cette sollicitation inhabituelle du lecteur par l'auteur, cette dénonciation incongrue des procédés de la littérature, ne sont-elles pas l'expression de l'ultime « procédé » auquel pourrait avoir recours le sorcier en qui on vient de dénoncer le charlatan ? C'est plutôt la démonstration assez ahurissante de ceci : que l'enjeu de la littérature réside non pas dans l'exercice d'un pouvoir pratique (le procédé étant alors en quelque sorte le mode d'emploi) mais au contraire dans la perte d'un pouvoir théorique que les mots du discours, justement vont ruiner en l'exerçant. L'illusionniste fait semblant d'exercer un pouvoir qu'il n'a pas. Mais être sorcier c'est précisément perdre un pouvoir en l'exerçant puisque *tout* le pouvoir est dans *l'exercice*. L'ambiguïté du texte de Lautréamont s'accroît encore du fait qu'il fait œuvre de sorcellerie au moment même où il nous dit n'être qu'un prestidigitateur. En fait, c'est en mettant en évidence l'existence de pistes qu'il les brouille le mieux, faussant sans

cesse les rapports qui unissent l'auteur et le lecteur, ou ceux qui unissent entre eux les différents personnages du livre. En particulier, il y a dans la strophe de l'araignée de grande espèce, qui termine le cinquième chant, de curieux « déplacements » de personnages qui mettent le lecteur, l'auteur, le héros et jusqu'aux interprétations possibles du texte dans une sorte de porte-à-faux général. On a l'impression que cette araignée qui vient dévorer Maldoror (un Maldoror tourmenté mais plus ou moins soumis) ressemble étrangement à un auteur maintenant le lecteur sous sa coupe. Le lecteur a des scrupules à se rebeller contre ce qu'il lit car lui aussi il se « rappelle vaguement avoir donné la permission » à l'auteur d'exercer sur lui son pouvoir ; « promesse faite » (ne serait-ce qu'en ouvrant le livre) « à l'être qui est plus fort » que lui, à cet auteur qui conduit le récit et endort la défiance de son lecteur. Et puis c'est le cri : « Réveille-toi Maldoror ! ». Réveille-toi lecteur. « Le charme qui a pesé sur ton système cérébro-spinal s'évapore. » Et le chant s'achève, tout humour épuisé et toute honte de la littérature bue, par quelques-unes des plus belles et des plus émouvantes phrases que la littérature ait jamais trouvées pour affouiller le cœur de la détresse humaine.

ROGER BORDERIE



"PRÉFACE A UN LIVRE FUTUR"

Fragments

Igitur, tout enfant, lit son devoir à ses ancêtres.

MALLARMÉ

Isidore Ducasse, enfoui dans cette biographie (la sienne) qu'incongruement il déchiffre à mesure qu'elle s'écrit sous les yeux d'un lecteur (son pareil) *enhardi* et devenu, par l'effet d'une recommandation sauvage à la divinité, *féroce comme ce qu'il lit*, Isidore Ducasse prend, dès l'ouverture du chant premier de Maldoror, le visage de l'invisibilité. Figure acéphale (Blanchot décrira justement le projet de Maldoror comme « l'espérance d'une tête »), il est, en effet, le sommet dérobé du triangle que dessine le jeu du nom propre et des pseudonymes :

Isidore Ducasse

Lautréamont

Maldoror

— semblable à la constellation de *grues frileuses* détournées par l'orage ou la tempête du but de leur envol, et qui vire, à l'imitation de l'ancêtre conductrice, *avec flexibilité la pointe de la figure géométrique* (c'est peut-être un triangle, mais on ne voit pas le troisième côté¹ *que forment dans l'espace ces curieux oiseaux de passage*), soit à *babord*, soit à *tribord*, comme la main ducassienne le cède tantôt à la narration de Lautréamont, tantôt à l'exhortation de Maldoror.

Duplicité des voix dans *Maldoror*. Sans cesse, insensiblement, la maîtrise du texte glisse de Lautréamont à son héros : c'est qu'*il est une puissance plus forte que la volonté*. Force involontaire, mais contrai-

1. C'est moi qui souligne.

gnante ; insouciante, mais l'objet même du souci poétique ; impersonnelle, mais qui seule a pouvoir de donner un nom : que nous nommons, aujourd'hui, écriture et dont le sens ne diffère pas, pour Lautréamont, de la *malédiction*, de la mort (*j'écris ceci sur mon lit de mort*).

« Lautréamont », dit Ponge : « fin d'une certaine littérature ». Apothéose, assumption parodique et bouffonne qui interdit à la littérature l'innocence de son geste et révèle la *culpabilité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux*. En ce sens, Ducasse est bien le premier lecteur de Lautréamont, s'érigeant lui-même en censeur des *Chants*, dans les *Poésies* — geste par lequel il se substitue, en la devançant, à toute autre censure, par où, comme dira Bataille, il « plaide coupable ». (Le mal s'incorpore ainsi la littérature qui n'est rien sans lui qui n'est rien sans elle, qui se dénoncent à l'infini l'un l'autre. Relire, ici, l'avant-propos de « La Littérature et le Mal » : « Il manque à cet ensemble une étude sur *Les Chants de Maldoror*. Mais elle allait si bien de soi qu'à la rigueur elle est superflue. A peine est-il utile de dire des *Poésies* qu'elles répondent à ma position. Les *Poésies* de Lautréamont, n'est-ce pas la littérature « plaidant coupable » ? Elles surprennent, mais si elles sont intelligibles, n'est-ce pas de mon point de vue ? »).

Lautréamont souffre des commencements. Ou plutôt, il se refuse à l'idée même de commencer : l'œuvre précède l'œuvre à faire ; l'œuvre à faire est toujours déjà là, déjà faite ; donc toujours future. Ce paradoxe du commencement (Hegel n'attachait-il pas à ce problème une valeur méthodologique en interprétant le principe de l'exposition comme un moment décisif dans le processus de la connaissance ?) se retrouve au détour de chaque chant, soit dans la strophe initiale, soit même dans la progression du chant : comme si l'œuvre (que rien ne précède, que rien ne poursuit) était à chaque fois reprise à blanc, intacte. *Les Chants* seraient ainsi le déploiement de plusieurs cosmogonies, une création perpétuelle *ex nihilo*.

Tout serait toujours à reprendre : Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer, Mervyn et Maldoror lui-même *meurent, dès leur naissance, comme des étincelles dont l'œil a de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé*. Ecrire est ce travail qui d'être accompli s'annihile comme travail, dont l'œuvre (comme celle que l'on dit du temps) à mesure se ruine, portant en elle, comme sa mort, l'espace-ment, la différence irréductibles. D'une image à l'autre, d'une strophe à l'autre ne demeure finalement que ce pur mouvement d'écrire — *Amour affamé, qui se dévorerait lui-même s'il ne cherchait sa*

nourriture dans les fictions célestes : créant, à la longue, une pyramide de séraphins, plus nombreux que les insectes qui fourmillent dans une goutte d'eau, il les entrelacera dans une ellipse qu'il fera tourbillonner autour de lui.

Ellipse, tourbillon : métaphore majeure de l'œuvre lautrémontienne (comme l'ont bien noté Blanchot et Marcelin Pleynet), en laquelle les images particulières (qui feraient la « belle poésie ») se nouent pour se dénouer aussitôt, s'enroulant autour d'un centre absent (mais que leur vitesse acquise porte *sans cesse au delà*). Œuvre prise dans un mouvement général d'évolution sur lui-même (qui finira tassé, étranglé) ; mouvement en vrille ou en spirale, comparable au vol des étourneaux (chant V, strophe 1) où, littéralement, *le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre.* (Ellipse dont on chercherait en vain le déploiement dans un tableau général des *Chants*, parce qu'il s'agit, en vérité, d'une multiplicité d'ellipses superposées et confondues, comme le montre bien l'achèvement de la figure, à la dernière strophe du chant sixième : lorsque, à l'aube, place Vendôme, *après avoir amoncelé à ses pieds, sous forme d'enroulements serpentins, un câble solide, le sauvage civilisé, le dénoue et lui imprime une rotation céleste, usant du corps désiré de Mervyn comme d'une fronde (toujours éloigné du centre par la force centrifuge, toujours gardant sa position mobile et équidistante, dans une circonférence aérienne)* dont le mouvement s'accélère uniformément — *les théorèmes de la mécanique me permettent de parler ainsi* — jusqu'à l'instant du « dénouement » fatal où, dans un irrépressible « lâchez tout ! », Maldoror précipite son désir dans la mort (le corps de Mervyn traverse la Seine et s'écrase sur la coupole du Panthéon) — et lui-même dans l'absence.)

Parabole, dit Lautréamont ; et qui pourrait bien représenter l'inscription de l'auteur dans la structure de son livre, puisqu'en cet instant paroxystique *le bras du renégat et l'instrument meurtrier sont confondus dans l'unité linéaire, comme les éléments atomistiques d'un rayon de lumière pénétrant dans la chambre noire.* Passion aspirante de l'œuvre, *instrument meurtrier* qui happe les mots, les attire au plus près de son cœur intime pour révéler finalement leur mensonge, — et l'absence de centre à cette ellipse, à ce tourbillon. Par où l'on saisit que l'œuvre se confond avec ce glissement insensible à l'absence, au non-sens, — résultante d'un jeu de forces, purement relative aux forces en présence et sans cesse modifiée par les variations de celles-ci — leur hausse, leur baisse de tension.

Physique du mal. Le « secret » (le centre) s'il est l'extrême du possible (le mal), ne peut que se porter au dehors, hors de portée — à jamais. Parce que le « mal » (le centre) n'a de sens pour le langage, forme majeure de l'interdit, que dans une négation éperdue de ce langage même. Le « mal » est l'autre du langage ; il est silence, passion muette devant qui la parole s'étrangle et se dérobe ; il appartient à la nuit : à la *chambre noire* ; *cervelle d'un conte somnifère*, il ne souffre pas l'évidence du jour. A l'aurore, il se précipite au néant.

Hétérologie. La poésie est contradiction, contestation infinies : tout le travail (parodique) de Lautréamont, dans la langue, sur le récit, le roman, sur la rhétorique, ne cesse de le dire. D'où la difficulté d'interpréter son projet : ce livre « décourage l'interprétation » (Pleyner) ; il la devance par le jeu de deux textes — *Chants* et *Poésies* — qui portent en eux-mêmes leur commentaire et, dans le système, (dans ce « dispositif », comme dit Ponge) qu'ils forment à deux, leur critique. A la coïncidence mimétique d'un texte et du monde, tous deux également homogènes (comme ne peut manquer de l'être le monde de la science positive), la poésie — qui peut être le tout de la littérature, au sens où elle ne s'asservit pas à la « belle poésie », aux « belles lettres » — substitue l'hétérogénéité : introduction dans un univers de langage de corps étrangers, tantôt sous forme de digressions, d'interpolations, tantôt par nomination de l'innommable même, où Très-Haut (*le Grand Objet Extérieur*) et Très-bas (excréments) communiquent. La science de Lautréamont, science qu'il entend comme *distincte de la poésie*, peut être hétérologie, réflexion (de et) sur la contradiction. Science du sacré, science sacrée (à l'opposé de la science positive, profane), l'hétérologie — dont la poésie n'est que l'un des « sujets » (à côté de la religion, du théâtre, par exemple) — est scatologie (l'identité de dieu et des excréments, de dieu et de la souillure, du divin et de l'impur revient dans les *Chants* comme un leitmotiv obsédant ; Pleyner, là encore, lit parfaitement ce mouvement par lequel Lautréamont ruine le dualisme « bien-mal » en feignant d'y souscrire). « Lautréamont et Sade » : la réunion des deux noms dans le titre même du livre de Blanchot pourrait éclairer sur la nature écrite de l'hétérologie qui préserve toujours, dans l'œuvre, un noyau compact d'illisibilité, irréductible à la « culture » (par excellence, homogène). Hétérologie, par exemple, cette manière désarmante d'unir le bouffon et le sérieux (*c'est ainsi que ce que l'inclination de notre esprit à la farce prend pour un misérable coup d'esprit, n'est, la plupart du temps, dans la pensée de l'auteur, qu'une vérité importante, proclamée avec majesté !*, lit-on au chant IV, strophe 2) qui, dans les *Chants*, donne le ton (et qui ne ressemble que sous la lorgnette univer-

sitaire au mélange romantique des genres). Statut hétérologique de la comparaison dans les *Chants* : elle compare, mais dans l'incomparable, elle dénonce son outrance, se renonce, surenchérit, se démet aussitôt ; elle se reprend, se prolonge, se triture, rafistole comparés et comparants ; à la fin, exténuée, elle ne dit plus que son échec : *allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire*. [Le concept d'hétérologie peut être repris tel quel à la réflexion inédite de Bataille sur Sade : *Valeur d'usage de Sade*].

L'écriture tragique : pratique éveillée, insomniaque de la contradiction (qui exige *une logique rigoureuse, implacable*) ; dérive alentie, contrôlée des mots ; usage explosif de l'affirmation (qui cesse d'être assujettie à la « valeur ») ; essai où *la partie la plus importante* du travail subsiste toujours en avant d'elle-même : *comme tâche qui reste à faire — l'écriture bouffonne*.

Retour au livre.

« Réveille-toi, Maldoror ! Le charme magnétique qui a pesé sur ton système cérébro-spinal, pendant les nuits de deux lustres, s'évapore. » Il se réveille comme lui a été ordonné, et voit deux formes célestes disparaître dans les airs, les bras entrelacés. Il n'essaie pas de se rendormir. Il sort lentement, l'un après l'autre, ses membres hors de sa couche. Il va réchauffer sa peau glacée aux tisons rallumés de la cheminée gothique. Sa chemise seule recouvre son corps. Il cherche des yeux la carafe de cristal afin d'humecter son palais desséché. Il ouvre les contrevents de la fenêtre. Il s'appuie sur le rebord. Il contemple la lune qui verse, sur sa poitrine, un cône de rayons extatiques, où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent d'une douceur ineffable. Il attend que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé.

Le réveil de Maldoror, à l'aube où se dissout le grand sommeil (chant V, strophe 7), ce réveil annoncé dans le texte comme un décisif *changement de décors*, accomplit le retour au livre. Insolent miracle : Lautréamont n'entend pas faire un livre, mais qu'un livre le fasse. Qu'il puisse entièrement s'y réfléchir. Ce livre, prémédité dans le travail des cinq premiers chants (*les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles, ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future*), s'intitule : roman.

.....

Intimidation par l'écriture. A l'impact romanesque de l'« événement » répond l'attrait, l'horreur de l'écriture, dont la force, pour

Lautréamont, ne le cède en rien à celle de la parole vive, orale (*Quand avec les plus grandes difficultés on parvint à m'apprendre à parler, c'était seulement, après avoir lu sur une feuille ce que quelqu'un écrivait, que je pouvais communiquer, à mon tour, le fil de mes raisonnements*). Eloge de l'écriture, qui survit à la « correction » des *Chants* par les *Poésies*, en une maxime de haute moralité littéraire, inversion d'une célèbre pensée de Pascal : *Lorsque j'écris ma pensée, elle ne m'échappe pas. Cette action me fait souvenir de ma force que j'oublie à toute heure. Je m'instruis à proportion de ma pensée enchaînée.* L'« enchaînement » — fût-ce dans l'absence de transition, comme dans les *Chants* ou, à plus forte raison, dans le tassement des maximes des *Poésies* —, le renvoi indéfini de l'écrit à l'antériorité de l'écrit ne détermine-t-il pas l'étrange et rigoureux athéisme de Lautréamont ?

« Dieu ». « Le Dieu de Maldoror », note discrètement Blanchot, « est l'un des plus maltraités de la littérature ». Effectivement. Les *Chants* se donnent à lire, comme invective contre le Créateur et contre l'homme, sa créature (*Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine*) ; des volumes n'y suffiraient pas, fussent-ils écrits au long d'une vie occupée toute entière de cette seule idée (Chant II, strophe 4). A l'esprit de Dieu, le Montévidéen substitue, dans les *Chants*, le soupir aigu de la prostitution qui se mêle à la voix de Maldoror (Chant I, strophe 7). Il ne souffre guère les agents du Céleste Bandit : *on ne me verra pas, à mon heure dernière (...), entouré de prêtres* (Chant I, strophe 10). Car Dieu n'est pas différent de la souillure, des immondices, des excréments dont il se nourrit, au milieu desquels le découvreit (Chant II, strophe 8) celui qui, si jeune, osa pénétrer les mystères du ciel. Armé du mal — sa découverte, sa ressource — il fit alors descendre de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même ! On ne le retrouvera, désormais, que lié à l'ignominie la plus basse, soulé, étendu sur la route, les habits déchirés, insulté par les animaux qui passent sur le chemin (Chant III, strophe 4). [Athéisme étrangement proche, ici, de celui de Nietzsche — qui suppose une connaissance intime, provocante, quasi mystique de « dieu », du néant de « dieu » — connaissance qui, assurément, fut celle de Nietzsche aux alentours de la vingtième année, qui semble bien avoir été celle de Lautréamont, pénétré comme il le dit à la strophe du cheveu (Chant III, strophe 4) dans le secret de ce donjon terrible et résolu à garder le silence sur ce qu'il a vu en ce « lieu ».] Le nom de dieu : dans les *Chants*, il est appelé, tour à tour, Créateur, Grand-Tout, Tout-Puissant et Céleste

Bandit, Grand Objet Extérieur ; dans les *Poésies* — énigme supplémentaire — il est désigné tout uniment sous le nom d'Elohim.

Athéisme, écriture. Cette haine tenace du créateur résistera même à la substitution de l'éloge du bien à l'éloge du mal, à la subversion radicale des *Poésies*. C'est que l'athéisme (ou mieux l'athéologie) recouvre une disposition fondamentale de l'œuvre lautrémontienne : « l'expérience de Lautréamont » (Blanchot) qu'est-ce d'autre, en effet que l'expérience de la création même — issue du néant, au néant retournée ? L'écriture sous-entend l'effacement de la cause première, l'absence de signifié transcendantal. Il n'y aura rien après l'œuvre, comme il n'y avait rien avant elle (les œuvres antérieures, inspiratrices qui entourent *Maldoror* meurent au seuil du premier chant, aux premiers mots de ce premier chant qui appellent — comme par dérision —, une seule, une première, une dernière fois la grâce du ciel sur la tâche impie, prométhéenne qu'ils inaugurent).

Chaque nuit. Lorsqu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, dans un cinquième étage, penché sur sa table de travail, à l'heure silencieuse de minuit, perçoit un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, il tourne, de tous les côtés, sa tête alourdie par la méditation et les manuscrits poudreux ; mais, rien, aucun indice surpris ne lui révèle la cause de ce qu'il entend si faiblement, quoique cependant il l'entende. Il s'aperçoit enfin, que la fumée de sa bougie, prenant son essor vers le plafond, occasionne, à travers l'air ambiant, les vibrations presque imperceptibles d'une feuille de papier accrochée à un clou figé contre la muraille. Dans un cinquième étage. De même qu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, entend un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, ainsi j'entends une voix mélodieuse qui prononce à mon oreille : « Maldoror ! »

Neutralité, intemporalité du geste qui crée le monde à mesure qu'il attribue les noms — neutralité, intemporalité dont la publication séparée, en août 1868, du chant premier demeure exemplaire, à propos de laquelle Blanchot note justement : « Il est (...) remarquable que ce premier texte, quand il paraît, paraisse sans nom : derrière, personne, pas d'auteur ; car Lautréamont n'existe pas encore, et Ducasse, déjà, se meurt (comme Dazet) ».

De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts — et gloire de la création.

Poésies. Difficulté, escarpement de ces quelques pages, entre toutes uniques dans notre littérature : elles compromettent l'identité

du lecteur ; absolument radicales, elles ne tirent cependant leur sens que de la relation antinomique qu'elles entretiennent avec les *Chants*. *Poésies* : antinomies de la raison littéraire (comme il y eut celles, kantienues, de la raison pure). Les *Poésies*, volte-face soudaine, infligent un démenti aussi décisif qu'inattendu à l'écriture, à la thématique des *Chants*. Discord, désaveu : il s'agirait d'une lecture dénoncée du couple Lautréamont-Maldoror par Isidore Ducasse, désormais pseudonyme de tout lecteur des *Chants*.

Lecture systématique, lecture fragmentaire. Comment lire un tel texte — né tout entier de l'esprit de négation (donc retourné contre la négation même) — signe d'un refus majeur où les *Chants* dans leur totalité sont révoqués pour faiblesse, logomachie, irrationalisme, complaisance, pamphlet dirigé par l'auteur contre lui-même et qui prend la forme du plus fantastique éreintement que l'on ait jamais lu ? Le texte en sa surface : il procède par sentences, maximes, aphorismes agglutinés les uns aux autres, compacts, sans transitions ni espacements ; il se divise en deux sections également brèves — *Poésies I*, *Poésies II* — réunies par le sous-titre demeuré sans écho : *préface à un livre futur* ; au dos de l'édition originale, cet *avis* habilement signalé par Pleynet et qui ne laisse pas de jouer à double sens : *Cette publication permanente n'a pas de prix. Chaque souscripteur se fixe lui-même sa souscription. Il ne donne, du reste que ce qu'il veut. Les personnes qui recevront les deux premières livraisons sont priées de ne pas les refuser, sous quelque prétexte que ce soit.* Principe de la lecture : *chaque souscripteur se fixe lui-même sa souscription*, chaque lecteur inscrit dans le texte son parcours, plus rudement : chaque lecteur écrit ce que du livre il veut écrire (*Il ne donne du reste que ce qu'il veut*). Autrement dit : le sens, il l'a sous les yeux, sous la main. Autrement dit encore, et comme fait le texte : *La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle, brusquement interrompu depuis la naissance du philosophe manqué de Ferney, depuis l'avortement du grand Voltaire.* Autrement dit encore, et toujours selon le texte même : *Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. Ils sont la philosophie de la poésie. La philosophie, ainsi comprise englobe la poésie. La poésie ne pourra pas se passer de la philosophie. La philosophie pourra se passer de la poésie.* Et plus brièvement : *Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre.*

Sur un tel texte, que sa surenchère sophistique et paralogique rend aussitôt inacceptable (« une outrance si excessive que la louange devient dénigrement », dira Blanchot), deux lectures s'affrontent :

L'UNE, discontinue, fragmentaire s'attache à chaque aphorisme isolément comme à une vérité décisive, longuement mûrie, prophétique (selon le principe énoncé par Ducasse lui-même qui dit que *la maxime est une loi qui renferme un ensemble de raisonnements* et que, dès lors, *une maxime, pour être bien faite, ne demande pas à être corrigée. Elle demande à être développée*) — lecture décevante (car quelques aphorismes seulement de ce spicilège valent par eux-mêmes, offrent la possibilité d'un développement), immédiatement répétitive (comme toute une critique lautréamontienne qui — lorsqu'elle n'élude pas l'énigme des *Poésies* sous le masque de la folie ou de la maladresse littéraire — se contente de citer et de reciter inlassablement les quelques sentences éclatantes, du type : *La poésie doit être faite par tous ; le plagiat est nécessaire ; le phénomène passe. Je cherche les lois ; la poésie doit avoir pour but la vérité pratique...*) ;

L'AUTRE, continue ou systématique affronte l'ensemble du texte dans ses contradictions mêmes, comme palinodie, correctif des *Chants*. Selon cet autre principe ducassien, que *l'écrivain, sans séparer l'une de l'autre, peut indiquer la loi qui régit chacune de ses poésies* ; elle sera alors conduite à opposer (donc à reconnaître) la règle de composition des *Chants* (la métamorphose) comme exactement adverse de celle des *Poésies* (la maxime), à dévoiler d'un texte à l'autre, au delà de la « correction » d'un passage des *Chants*, le prolongement de certains thèmes (comme si telle réflexion entrevue, en fusion, dans la coulée des *Chants* s'était cristallisée dans la parole gelée et rigoureuse des *Poésies*). Mais où cette lecture achoppera, c'est au sens dernier du système : prophétie ? bouffonnerie ? mouvement d'humeur ? sens ou non-sens ? canular ? vérité importante ? A moins — ce à quoi pour notre part, entièrement, nous souscrivons — qu'elle ne lise les deux versions ensemble comme un dispositif explosif dont la charge brise l'axe du dualisme bien/mal, sérieux/rire, raison/folie, sommeil/éveil.



— Comment ne pas voir dans les *Chants*, le produit d'une imagination déréglée ? Dans cet acharnement à se perdre dont témoignent les *Poésies*, se peut-il que tu ne lises pas l'œuvre d'un fou ?

— Non, je n'y vois, pour ma part, que l'effet d'une logique implacable, un art poétique rigoureux. Bref, quelque chose comme une science en gestation.

— Je sais que c'est l'avis de quelques-uns (mais à la société desquels

tu dis, parfois, résister). Tu dois bien reconnaître pourtant ton désarroi, sinon pourquoi la discontinuité, l'obscurité de tes notes ? Serait-ce qu'enflammé, comme je te vois présentement, tu te refuses à ce que refroidisse en toi l'embrasement, la brûlure, à ce que s'apaisent les effets du poison enfoui dans ces pages, auquel tu trouves je ne sais quelles délices ? Mais te crois-tu de taille à contenir cette malédiction dans les limites de ce qu'ici et là tu consignes sous ce nom frauduleux d'essai (où tu dérobes ta propre voix) ?

— Comment peux-tu croire, un seul instant, qu'en tout ceci je parle en mon nom ? Qui parle, en moi ? voilà l'obscur question qui me poursuit dans ces pages apocryphes. Tu as raison, sans doute, ce livre maudit m'irrite : il rejoint trop étroitement ma vie. Comme le Montévidéen, je suis venu en cette ville, étranger. Et j'ai bientôt cessé de me ressembler, comme lui. Mais je concède volontiers, que rien n'autorise l'allure relâchée et rompue de ces notes — sinon certain goût de Ducasse lui-même pour l'obscur, le discontinu — et le temps, je l'avoue, qui me saute à la gorge.

— Sa mort, à la fin, vous sépare...

— Peut-être, moins qu'on ne le croit, ici ; car ce monde où l'on se nourrit de paroles...

— Le temps aussi, veux-tu dire, lui faisait défaut ? Il lui aurait manqué, finalement ?

— Le temps ? Non pas ce temps-là, comme dit l'ami lointain dont je t'ai parlé souvent, plutôt le temps intérieur de l'œuvre, et l'œuvre elle-même. C'est l'œuvre qui lui a fait défaut, s'étant achevée dans cette lumière qu'elle avait mission d'atteindre et à partir de laquelle, achevé lui-même, il n'avait plus rien à faire et plus rien à dire qui lui importât vraiment.

— Il se serait suicidé ?

— Qu'importent les circonstances lorsque la mort est déjà dans la gorge qui s'étrangle, dans la main qui retombe épuisée ?

— Mais encore ?

— Eh bien ! ceci finalement : je songe souvent qu'il y eut pour l'étrange jeune homme de la rue Vivienne, (qui mit, à écrire, l'impatience que mettent, à jouer, les enfants) un singulier bonheur, à se tenir dans l'haleine de la mort. Peut-être ne dit-il que cela, tantôt sous le nom de Ducasse, tantôt sous celui de Lautréamont : qu'il écrit — et qu'il meurt.

HENRI RONSE



LE LAUTRÉAMONT DE BACHELARD

1

Le livre a presque trente ans¹. Il a compté tout de suite. Il a fait figure d'œuvre forte, suggestive. Il a nourri toute une génération qui — déjà ! — cherchait à dépasser la critique universitaire. C'était le temps où Valéry mettait en pièces l'histoire littéraire et l'approche biographique traditionnelles, dans sa série *Variété I*, *Variété II*, etc... Ceux qui ont lu l'ouvrage de Bachelard alors ont aujourd'hui cinquante ans et plus. Cette nouveauté de 1939, dont l'entrée en scène fut peut-être à peine moins retentissante que celle du *Sur Racine* de Roland Barthes, a-t-elle résisté au temps ? La façon dont elle nous apprenait à lire une œuvre a-t-elle tenu ? Le *Lautréamont* de Bachelard est-il devenu partie intégrante de notre patrimoine ? Après trente ans, pour ceux qui ont vécu cette expérience critique — et peut-être pour d'autres — le bilan vaut d'être fait.

2

Vue à travers son *Lautréamont*, — qui est un livre à part dans son œuvre critique, le second qu'il ait écrit après la *Psychanalyse du feu* (1937), et le seul de son espèce ainsi totalement centré sur un seul poète, — la critique poétique de Bachelard apparaît aujourd'hui fondée sur des principes disparates. On y sent immédiatement le poids des conditionnements d'époque. Par exemple, parce que c'était le temps de la grande vogue bergsonienne (Albert Thibaudet ne pouvait pas écrire alors dix lignes dans la N.R.F. sans y fourrer le mot *durée*),

1. G. Bachelard, *Lautréamont*, Corti édit., 1939.

Bachelard exprime superficiellement son intuition de lecteur des *Chants de Maldoror* en termes bergsoniens. Le livre est caractérisé par un « temps de l'agression » (p. 3), différent du « temps végétal » (p. 9) parce que « l'ardeur est un temps » (p. 13), parce que la métamorphose animale est « la conquête [...] d'un nouveau temps » (p. 15). Les poètes peuvent vivre dans « un temps vertical », ou dans « un temps franchement métamorphosant, vif comme une flèche qui court aux bornes de l'horizon » etc. (p. 74). On est en face ici d'un exercice classique en France : récrire des vérités premières, ou des vues impressionnistes, dans la terminologie du jour, avec les métaphores à la mode. Bachelard écrit *temps* ou *durée* là où une critique musicaliste vingt ans plus tôt ou plus tard aurait écrit : *tempo* ; là où une critique traditionnelle aurait écrit, sans aucune perte conceptuelle, avec plus de clarté : *rythme*. Il est certes difficile d'échapper aux tics de son époque, pour qui que ce soit, mais ce n'est pas une raison pour refuser de les apercevoir *a posteriori* — même sans grand espoir d'en préserver plus que quelques très bons esprits par génération. On est d'autant plus assuré ici du caractère épidermique de cette terminologie bergsonienne que Bachelard l'abandonne très vite, après le chapitre premier, sans en tirer quoi que ce soit.

Bien que plus originales à cette date de 1939, ses quelques références à la phénoménologie sont au moins aussi vulgarisatrices. Il écrit « phénoménologie de l'agression » (p. 3) « phénoménologie essentiellement dynamique » (p. 42), « phénoménologie animalisante » (p. 46) « phénoménologie animale » (p. 160), là où il s'agit simplement d'un inventaire descriptif des formes animales, d'une revue du thème et des images animales dans *Maldoror*. Il est désolant de surprendre un esprit de la qualité de Bachelard en flagrant délit d'inflation verbale (mais il faut le dire, même si Bachelard ici n'en présente que la forme bénigne, parce qu'il s'agit là d'une maladie typique, qu'on ne signalera jamais assez, que Jean Rostand nomme à bon droit la rage d'employer « des mots plus gros que les choses »).

La culture riche, curieuse, et entreprenante, de Bachelard prend beaucoup plus, et beaucoup plus profondément, à la psychologie *posturale* (pp. 11, 106, 109, 119, 120), de Schilder, de Head, et de Jean Lhermitte dont *L'image de notre corps* a fortement éclairé sa lecture ou sa relecture de Lautréamont. Une intuition aussi visiblement personnelle que la découverte par Bachelard de l'agressivité ducassienne doit beaucoup, elle aussi, au fait d'avoir été contemporaine de cette lecture apparemment fortuite. Toute intuition a toujours un arrière-plan culturel.

Mais le vrai principe de la critique poétique de Bachelard, celui

qui est à l'œuvre dans le livre de bout en bout, c'est le recours à la psychanalyse. C'est par là qu'il nous a frappés en son temps. Non que la psychanalyse avant lui n'ait pas été proposée comme instrument d'investigation dans le domaine esthétique : Freud lui-même l'avait fait. Mais Bachelard gagna sur le champ sa bataille, peut-être par la qualité littéraire de son exposé, l'élan, l'adhésion, l'allegro du petit livre (tout juste 200 pages aérées, typographiquement limpides, aux beaux caractères larges et gras, qui se lisaient d'un trait).

3

Avec la psychanalyse, nous atteignons en effet le principe explicatif de sa lecture de Lautréamont. Savoir ce que vaut cette utilisation de la psychanalyse par Bachelard n'est pas de la compétence du linguiste, et n'est pas encore de la compétence du critique littéraire, même en 1967. Nous aurons besoin de beaucoup de travail interdisciplinaire. Surtout, les prochaines générations auront encore besoin d'une bonne formation pluri-disciplinaire pour juger si l'emploi que fait Bachelard de la psychanalyse est correct, et solide. Le paradoxe ici sera peut-être qu'il ait raisonné juste sur des figures (partiellement) fausses.

La clé de son interprétation, c'est que chaque homme garde dans son inconscient tout le passé biologique de l'espèce, animal, puis humain ; « qu'il suffit d'ailleurs de prendre conscience de l'animalité qui subsiste en notre être » (p. 4), par exemple de construire « le *bestiaire* de nos rêves » (p. 20), pour que « l'ardent passé animal de nos passions ressuscite à nos yeux épouvantés » (p. 6). Bien que Bachelard soit avare de références à Freud (pp. 41, 75), et que même il semble le contester (les deux mentions qu'il en fait sont restrictives), son vocabulaire est imprégné de psychanalyse à chaque page. *Complexe, désir, impulsion, psychanalyse, rêve, agressivité, défoulement, fantasme, refoulement, sublimation, transfert, abyssal, haine du père, guérison* : deux cents références, qui ne laissent aucun doute. L'unique référence à Yung (*sic*), aux archétypes, totalement élogieuse, indique d'ailleurs d'où lui vient directement son interprétation de Lautréamont (p. 171).

Cet inconscient primordial se manifeste dans le comportement, dans le fonctionnement de l'imagination, dans le rêve, dans la poésie. Lautréamont représente un cas extrême de ce complexe d'agressivité, remarquable à cause du grossissement révélateur qu'il inflige aux images. Même si l'utilisation que Bachelard fait ici de Freud, ou de Jung, est fragile ou contestable, il est évident qu'il leur doit d'avoir aperçu, et d'avoir formulé de manière éclatante, quelque chose qui est dans la poésie de Lautréamont, et qu'on n'avait pas su voir avant lui.

Bachelard est peut-être plus original encore par ses méthodes d'analyse littéraire, que par le principe d'explication psychanalytique qu'il vient de privilégier. Ce complexe d'agression qu'il décèle à travers *Maldoror*, il en démontre l'existence au moyen de la prédominance des images, métaphores et métamorphoses animales. A la différence de ce qui se passe dans ses autres ouvrages de critique poétique, ici l'interprétation psychanalytique des symptômes ne soulève pas d'objection, les symbolismes sont à nos yeux — à tort ou à raison — évidents : le poète qui a tant multiplié les images d'animaux agressifs exprime ainsi certainement quelque chose qui est lié chez lui à l'agressivité. Non loin de Mauryon, qui va parler de plus en plus des métaphores obsédantes comme révélatrices du mythe personnel chez l'écrivain, Bachelard fonde ici, moins par sa théorie peut-être que par ses procédures, ce qu'on appelle aujourd'hui la critique thématique, à laquelle il donne un critère : les images projectives, celles qui « se projettent les unes sur les autres avec exactitude et sûreté », se recouvrant pour l'essentiel et démontrant ici l'existence en fait d'une seule et même cause profonde à toute une famille d'images (p. 70). Son *Lautréamont* aurait pu sagement s'intituler *Le thème des animaux dans les Chants de Maldoror*.

Cette analyse thématique est encore plus révolutionnaire, à sa date, par le recours à la stylistique statistique. Chose curieuse ici, pour introduire une procédure qui n'est pas encore en vogue, Bachelard minimise les grands mots, n'étale pas sa science statistique (pp. 30, 31), préfère parler modestement d'une simple comptabilité (p. 7) d'une « comptabilité simpliste » (p. 10) d'une « comptabilité » dont il craint qu'on se moque et dont il s'excuse par avance (p. 30). Il ne compte d'ailleurs jamais jusqu'au bout, pour le plaisir de compter : quand l'indice est identifié, il se contente de le marquer d'un *souvent* (p. 9) d'un *innombrables* (p. 39) d'un *nombreuses* (p. 40), d'un large *moitié moins* (p. 161).

Mais cette étude sans prétention reste un exemple de rigueur et de finesses conjuguées. Il compte certes les 185 animaux différents qui comparaissent dans les *Chants de Maldoror*, et les 435 références à la vie animale. Mais les dénombrements ne sont pour lui, *comme toujours pour le linguiste averti*, que des instruments d'exploration ; et leurs résultats, que de purs indices. Le voilà qui ventile ces dénombrements ; qui supprime le cheval et le chien comme images purement externes ; qui supprime le tigre et le loup, comme stéréotypes de la cruauté banale. Et, surtout, par une démarche absolument exemplaire d'analyse littéraire combinant la recherche objective et la vigilance subjective, son échec même devant les dénombrements non probants

d'animaux (cruels) lui suggère la bonne procédure, qu'aucune méthode appliquée mécaniquement ne pouvait inventer : au lieu de dénombrer les animaux, dénombrer les organes agressifs (p. 34). A partir de là le grouillement de venins, de dards et de cornes, de bouches et de dents, mais surtout de griffes, d'ongles, de becs, de serres (de canifs, aussi) de suçoirs et de ventouses, qu'il y a dans *Maldoror* apparaît en pleine lumière, au premier plan, dans toute sa signification. Le crabe et le pou, l'araignée, la sangsue, le vampire, et finalement le poulpe, prennent à leur tour tout le relief qui découle de leur signification fonctionnelle dans la structure profonde du poème, et cessent d'être ces ornements provocateurs qu'on y voyait avant Bachelard. Ici, vraiment, le critique nous apprend à lire ; et sa lecture tient toujours. Avec, en matière de corollaire, cette explication géniale, introuvable autrement, des *Chants de Maldoror*, par le thème de l'adolescence (pp. 80-102), par un ressentiment d'adolescent (p. 81), que personne n'avait su voir avant lui.

5

Le *Lautréamont* de Bachelard, exemplaire par ce qu'il nous découvre dans *Maldoror* et par la façon dont il le découvre, n'est peut-être pas moins exemplaire, involontairement, par les limites qu'il révèle à l'application de ce principe et de ces méthodes d'analyse critique qu'il vient d'illustrer, et par leurs échecs même.

Ecartons cette première leçon qu'il donne comme tant d'autres, ce goût de la philosophie française pour la construction de toutes les phrases possibles dont les mots soient grammaticalement et sémantiquement compatibles entre eux, sans souci d'aucune autre épreuve de leur vérité. (Quand il écrit gravement par exemple, contre tout ce qu'on sait des mécanismes des comportements défensifs de tant d'animaux cruels, que « le vouloir-attaquer est une pointe » ; et contre tout ce qu'auraient pu lui enseigner botanistes et géographes sur la morphologie des végétaux des régions subdésertiques, que « l'épine, chez le végétal, reste un mystère », p. 42).

Plus instructif est le fait que Bachelard, influencé par un courant d'époque et par un problème qui s'y prêtait, soit parti d'une critique de l'explication littéraire par la biographie, dès sa première ligne (pp. 1, 11, 90, 132). « Qu'est-ce qu'une biographie, dit-il, peut donner pour expliquer une œuvre *originale*, une œuvre nettement isolée, une œuvre où le travail littéraire est vif, rapide, bloqué, d'où, par conséquent, la vie quotidienne est expulsée ? » Le paradoxe à méditer de ce livre est que, parti en guerre contre la biographie, son résultat le plus clair soit justement une connaissance biographique de l'auteur,

et rien de plus apparemment ; plus intime, plus profonde certes, mais une connaissance biographique, — et non pas l'explication des raisons pour lesquelles l'œuvre vit en nous, nous plaît, nous parle, nous émeut encore ou nous fascine ; bref, des raisons pour lesquelles cette œuvre est un grand poème.

De plus, Bachelard a voulu soumettre son principe et sa méthode à plusieurs contre-épreuves : que donneraient-ils, appliqués au thème de l'animalité chez La Fontaine (p. 5), chez Kipling (p. 155), surtout chez H.G. Wells dans *L'île du Docteur Moreau* (pp. 146-149) et chez Leconte de Lisle (pp. 156-166) ?

Contre-épreuves extrêmement révélatrices, et non pas peut-être au sens où l'entendait Bachelard lui-même. Elevant son indice à l'absolu, il ne retrouve chez aucun des auteurs qu'il examine le thème de l'animalité employé à manifester un complexe d'agression. Et il en déduit un peu hâtivement que « pas un seul trait de physionomie animale n'est correct chez La Fontaine » ; que Wells offre seulement « une mascarade de la science, puérilisée par le souci dominant de distraire » ; que le cas Kipling serait plus complexe, mais sans doute assez voisin ; que Leconte de Lisle ne serait pas trop mal (il y a des traces d'agressivité chez ses animaux) s'il était moins parnassien. Ce qui saute aux yeux, c'est qu'ici les instruments de Bachelard, utilisés mécaniquement, ne donnent aucun résultat, — sauf quelques analyses de détails — parce qu'ils ne servent pas à contrôler une intuition première de la subjectivité du lecteur. Il ne lui reste qu'une inutile moitié de ses dons, parce qu'il ne sent ou ne voit pas la fonction poétique du thème animal chez Wells, ni chez Leconte de Lisle, fonction qui n'a probablement rien à voir ni chez l'un ni chez l'autre avec l'agressivité — alors qu'il a saisi spontanément cette fonction dans *Maldoror*.

L'exemple de Bachelard, dans un livre qui fut une réussite, enseigne une fois de plus qu'il n'y a pas de critique sans un va-et-vient dialectique entre ce que découvre la subjectivité du lecteur (puisque la poésie est une *action* sur un lecteur), et la vérification des découvertes de cette subjectivité par des méthodes objectives, — et toutes les méthodes objectives peuvent être bonnes ici, chronologie, biographie, histoire littéraire, histoire tout court, aussi bien que psychanalyse. Aucune n'est privilégiée dans l'absolu. Il n'y a que des cas d'espèce. Le *Lautréamont* nous apprend à lire *Maldoror*, encore aujourd'hui, parce qu'il y a eu chez Bachelard, à propos de Lautréamont, cette coïncidence sans laquelle la critique est un système de rationalisations extrinsèques à l'œuvre, ou bien la vaticination gratuite d'une subjectivité aussi extrinsèque à cette œuvre.



ABORD PSYCHOPATHOLOGIQUE DE L'ŒUVRE DE LAUTRÉAMONT

Un adolescent solitaire, livré à lui-même très loin des siens, s'enferme dans une surprenante création déréelle et onirique, puis meurt à vingt-quatre ans, ignoré de ses contemporains.

A la lecture répétée des *Chants de Maldoror*, dont on ne saurait se lasser, on est frappé par la similitude d'inspiration entre la poésie de Lautréamont et les œuvres plastiques de schizophrènes. L'on constate par ailleurs combien les descriptions classiques de la schizophrénie (dans ses formes paranoïdes ou paraphréniques) s'appliquent étroitement aux personnages et aux thèmes des *Chants* : les traits qu'on y décèle, discordances instinctives, autisme, épisodes catatoniques, thèmes revendicatifs et fantastiques, luxuriant bestiaire, métamorphoses, forment en effet la trame de la sémiologie courante des schizophrénies à forme paranoïde ou paraphrénique.

En nous limitant à quelques citations indispensables, nous reprendrons ici l'essentiel de l'argumentation, développée ailleurs¹, qui nous a conduit à considérer Isidore Ducasse comme vraisemblablement atteint de schizophrénie, psychose chronique relativement fréquente chez les adolescents (1 à 2 p. 100).

Plus encore que par la violence des pulsions instinctives, on peut être frappé par la discordance qui existe entre l'abondance des scènes d'atrocités et la sérénité, le détachement, avec lesquels ces épisodes sont contés. Les innombrables supplices (celui de la jeune fille violée par Maldoror et par son chien, puis vidée et écrasée contre un mur, celui du pendu, celui de l'adolescent bastonné dans un sac, etc...) sont décrits avec une frénésie glacée. Les poursuites, celle de

1. J. P. SOULIER - Lautréamont, génie ou maladie mentale. Librairie Droz, Genève 1964. (Le Dr Soulier est professeur agrégé d'hématologie et directeur du Centre National de Transfusion Sanguine, à Paris).

l'enfant courant après l'omnibus, celle de l'antilope humaine au dos calciné, poursuivie par la conscience ; les combats fantastiques (celui de cela est relaté avec calme et froideur. Ces nombreux forfaits conservent un caractère d'abstraction. Ils apparaissent impraticables et inutiles ; ils ne procurent à Maldoror ni joie, ni remords. On reconnaît ici l'humeur à la fois farouche et sereine du schizophrène qui, par exemple, détaille d'un ton égal la mort d'un être aimé. La symbolique de la cruauté utilise chez Lautréamont les mythes archaïques les plus lourds de signification, tel le sang, la cervelle, matières visqueuses, répugnantes, mais précieuses et vitales. Notons aussi le goût pour la vivisection, l'amputation, la fragmentation, la dislocation des chairs, fréquemment observé dans les peintures de schizophrènes : l'aigle arrache avec son bec le cœur palpitant du dragon, Maldoror sectionne la commissure de ses lèvres, ampute le bras d'une jeune fille « à la faveur du chloroforme », tranche le poignet d'Elseneur...

Très significatifs également sont les nombreux passages des *Chants*, où le mouvement qui caractérise cette poésie cinétique soudain se fige, s'immobilise en postures stéréotypées, parmi lesquelles le « signe du miroir » est aussi classique que révélateur d'une psychose chronique. Il n'est guère de schizophrène qui ne se soit longuement immobilisé devant un miroir pour considérer avec curiosité une image qu'il n'arrive plus à considérer comme sienne. Il en est de même pour Maldoror : « Me servant de ma propre langue pour émettre une pensée, je m'aperçois que mes lèvres remuent et que c'est moi-même qui parle » (Chant IV)... « Quand par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image »... (Chant V).

Nombreux sont également les épisodes d'inertie, de momification : « Chose curieuse, mon bras s'est assimilé la raideur de la souche... lorsque la lutte se prolonge entre le moi plein de fierté et l'accroissement terrible de la catalepsie, l'esprit halluciné perd le jugement »... « Je tourne lentement mon col de droite à gauche, de gauche à droite, pendant des heures entières »... et, enfin, « Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent jusqu'à mon ventre une sorte de végétation vivace remplie d'ignobles parasites »... Là encore, l'iconographie de R. Volmat² comporte de semblables images de végétalisation ou de pétrification.

La démesure, l'outrance, l'expérience exaltante de clairvoyance, poussent Lautréamont à prophétiser catastrophes, anéantissement ; la vindicte et le ressentiment, communs dans les délires paranoïaques,

2. R. VOLMAT - L'art psychopathologique. Bibliothèque de Psychiatrie. Direct. Pr. J. Delay. Presses Universitaires de France, 1956

animent les *Chants* : Maldoror se pose en juge suprême et infaillible, en justicier. Il s'érige au-dessus du Créateur et de la création. « Comète effrayante dans un ciel ensanglanté »... « Une tête à la main dont je rongerais le crâne, j'ai franchi les marches ascendantes d'une tour élevée. Je suis parvenu, les jambes lasses, sur la plateforme vertigineuse. J'ai regardé la campagne, la mer ; j'ai regardé le soleil, le firmament ; repoussant du pied le granit qui ne recula pas, j'ai défié la mort et la vengeance divine par une huée suprême et me suis précipité comme un pavé dans la bouche de l'espace » (Chant II). « Le combat sera beau, moi seul contre l'humanité » (Chant IV).

La mégalomanie prête aux personnages des dimensions fabuleuses, l'aigle, le dragon, le cheveu (qui raconte le séjour du Créateur au lupanar), sont gigantesques. La moindre évocation devient fantastique, s'élargit aux dimensions de l'univers du fait qu'elle occupe momentanément tout le champ de la conscience.

Le Créateur est mis en accusation. « Il n'est pas loin, le jour où mon bras te renversera dans la poussière empoisonnée par ta respiration et arrachant de tes entrailles une nuisible vie, laissera sur le chemin ton cadavre criblé de contorsions pour apprendre au voyageur consterné, que cette chair palpitante, qui frappe sa vue d'étonnement, et cloue dans son palais sa langue muette, ne doit plus être comparée, si l'on garde son sang-froid, qu'au tronc pourri d'un chêne, qui tombe de vétusté ! ». Et tout au long des *Chants*, nous assistons au procès du « céleste bandit », chargé de toutes les infamies : « Ame royale, livrée dans un moment d'oubli au crabe de la débauche, au poulpe de la faiblesse de caractère, au requin de l'abjection individuelle, au boa de la morale absente et au colimaçon monstrueux de l'idiotisme ». Isidore Ducasse nous montre le Créateur gisant dans l'ivresse la plus sordide, puis dans un « lupanar ». Non seulement il condamne le Créateur, mais encore il se charge du châtimement. En se changeant en poulpe géant, Maldoror suce « les globules sacrés à l'aide de ses huit pattes monstrueuses dont chacune, lanière solide, aurait pu embrasser facilement la circonférence d'une planète ». (Toujours ces dimensions cosmiques !).

L'homme ne trouve pas davantage grâce à ses yeux. Il se désolidarise de ses semblables, « les marcassins de l'humanité », « race stupide et idiote ». Il décide « d'attaquer par tous les moyens l'homme cette bête fauve et le Créateur qui n'aurait pas dû engendrer pareille vermine ».

A cette outrance, qui à aucun moment ne fléchit, s'associe une certitude totale. Jamais Lautréamont ne doute de lui-même. Il s'y ajoute le sentiment, également très psychotique, d'être sans cesse sur-

veillé, épié : « De savoir que tu m' observes et que tu portes dans ma conscience ton scalpel qui ricane... ». « Toi, le hideux espion de ma causalité... » (Chant V). Aussi le poète a-t-il décidé de rester vigilant, de demeurer sur ses gardes, de toujours veiller : « Je ne dors pas, je ne dors jamais ».

A ces thèmes paranoïaques se mêlent étroitement des thèmes fantasmagoriques (paraphréniques). Le caractère onirique et cinétique des visions de Maldoror, qui rappellent le « délire cinématographique » de Logre, a déjà été souligné dès 1929 par Léon Pierre-Quint³, lequel note la frénésie des métamorphoses et la richesse du bestiaire fantastique. Innombrables sont, en effet, les espèces animales qui se pressent dans les *Chants de Maldoror*, comme dans les représentations picturales des schizophrènes. On y rencontre, dans l'un et l'autre cas, les mêmes créatures agressives et cruelles. Bachelard⁴ avait déjà souligné ce choix très symbolique de bêtes munies de becs, de dents, de griffes, à côté de celles élues en raison du dégoût qu'elles suscitent : pieuvres, poux qui sucent insidieusement le sang. Non seulement les *Chants* abondent en métamorphoses, hautement cinétiques, mais également en images statiques fondues, composites, au contenu symbolique : monstres hybrides, poulpes ailés, spermatozoïdes-chauve-souris, amphibie au pied palmé, tigre à queue de dragon... etc.



Ces thèmes d'inspiration paranoïaque ou paraphrénique, sont exprimés par le poète en une langue somptueuse et dans un style incomparable où se mêlent le lyrisme, la solennité et la familiarité. La richesse verbale, la fermeté de la pensée, la rigueur de la construction se modifient toutefois brusquement au Chant VI, où l'on peut noter l'invasion des parenthèses, les contradictions à l'intérieur des mêmes paragraphes, les méandres de la pensée. Des néologismes apparaissent, faits de l'utilisation transposée de nombreux termes scientifiques, ou pseudo-scientifiques. Cette tendance s'exagère dans les *Poésies* où l'on ne discerne plus de plan précis, où le vocabulaire s'appauvrit, où les répétitions et les contradictions se multiplient.

Certes, ces contradictions, cette obscurité, ce nihilisme peuvent être délibérés. Le droit à la contradiction ne peut être contesté ainsi que le souligne Aragon⁵. C'est, en effet, un signe de vigueur mentale, il fut à la base du Dadaïsme, du Surréalisme et de la plupart des révolu-

3. L. PIERRE-QUINT - Le Comte de Lautréamont et Dieu. Marseille, *Les Cahiers du Sud*, 1929.

4. G. BACHELARD - Le Bestiaire de Lautréamont. — N.R.F., pp. 711-734, 1^{er} nov. 1939.

5. L. ARAGON - Lautréamont et nous. — I. Ce qu'il fut pour la génération de 1917. — II. Les « Poésies » volent le jour. *Les Lettres Françaises*. 1^{er} juin et 8 juin 1967.

tions ou des conquêtes de l'esprit. Mais lorsque la contradiction devient systématique et permanente, elle risque d'être lassante et stérile. Léon Pierre-Quint l'avait déjà senti, puisqu'il écrivait en 1929 : « Lautréamont en arrive, dans *Poésies*, à l'incohérence véritable, à nier art et raison » et il ajoute : « cette comédie est en vérité bien lugubre... les cadres de l'esprit sont à jamais pulvérisés. » Yvonne Rispal⁶, plus près de nous, arrive à des conclusions voisines dans son analyse du « Monde de Lautréamont, à travers l'étude du langage ».

Bien sûr, il ne manque pas de critiques et d'exégètes pour interpréter les modifications profondes qui surviennent entre *Chants* et *Poésies* d'une toute autre façon, y trouvant le comble de la clairvoyance, un dépassement génial. En fait, que ce soit volontairement ou involontairement, Isidore Ducasse a perdu la capacité de s'exprimer dans la manière étincelante, limpide et cohérente des *Chants*. Son impuissance à maintenir la « hauteur de son vol » apparaît. Nous pensons que la psychose qui avait longtemps animé et enrichi son génie poétique, entrave à présent l'inspiration et l'expression.

Les emprunts, d'abord rares dans *Poésies I*, se font plus nombreux au cours de *Poésies II*, et les dix dernières pages composées par Isidore Ducasse, avant de disparaître à jamais, ne sont plus que le texte d'autrui recopié à la hâte où, ça et là, un mot est inversé. Il est difficile de trouver dans ce contre-pied systématique et automatique un dépassement génial. Il s'agit plutôt d'un de ces mouvements stéréotypés où s'enlise dans le négativisme et le nihilisme la schizophrénie qui progresse. Le désir d'autodestruction peut d'ailleurs aller jusqu'au suicide, suicide possible dans le cas d'Isidore Ducasse, si ce n'est vraisemblable, mais méconnu au milieu du drame collectif du siège de Paris. En novembre 1870, le poète se trouvait privé de vivres dans la ville assiégée, privé également des subsides qui lui venaient de Montevideo (par l'intermédiaire du banquier paternel M. Darasse) ; isolé, non publié (mis à part quelques exemplaires d'auteurs), celui qui, si souvent, avait au cours des *Chants* évoqué le suicide, pouvait être tenté de mettre fin à ses jours. Quoi qu'il en soit, la disparition du poète a été méconnue de ses contemporains, comme le fut son existence elle-même.

Nous n'ignorons pas que porter un diagnostic de schizophrénie, en se fondant essentiellement sur l'analyse d'une œuvre, ne peut constituer qu'une présomption. Chaque argument pris isolément est discutable et seul le groupement convergent des indices est significatif. C'est ainsi que l'agressivité et la cruauté ne suffiraient pas, à elles seules, à évoquer une psychose. La perversité de Maldoror n'est pas

6. Y. RISPAL - Le monde de Lautréamont à travers l'étude du langage. *Cahiers du groupe Françoise Minkowska*, Paris, 1962.

unique à la fin du XIX^e siècle, où fleurit l'humour noir, et Sade constitue un devancier de taille (encore que son cas puisse, lui aussi, faire l'objet d'une étude psychopathologique). Bien plus, chacun de nous serait virtuellement capable de pareilles atrocités, si l'on en croit les enseignements de l'histoire. La « destrudo » (Freud) instinct primordial d'anéantissement sommeillerait au fond de tout être humain pour refleurir épisodiquement dans les geôles, au cours des révolutions ou des guerres (et le nazisme nous a appris combien étaient nombreux les candidats tortionnaires, même dans une population dite civilisée). Toutefois, chez Lautréamont, le bestiaire, l'animalité agressive, la fragmentation, les métamorphoses ont une tonalité psychotique que l'on retrouve dans les peintures de schizophrènes.

Rien ne plus normal par ailleurs qu'une révolte métaphysique ; tout homme pour peu qu'il ait un caractère bien trempé ressent la frustration et l'amertume d'ignorer les « secrets de notre destinée en haillons ». Mais dans la révolte de Lautréamont, l'outrance (non seulement il bafoue et avilit « le Créateur », mais encore sa haine s'étend à ses frères humains), l'infailibilité, et le sentiment d'être épié sont autant de caractéristiques psychotiques.

On nous a reproché ^{7, 8, 12} le caractère extérieur, purement « sémiologique » de cette étude. On ne pourrait juger une œuvre sans se mettre à la place de l'auteur et sans « s'identifier à lui ». Nous n'avons pas cherché, en effet, à interpréter, ni à décomposer le mécanisme des sentiments exprimés dans les *Chants*, ni à analyser leur genèse. On parvient certes à tout expliquer et, de ce fait, à tout comprendre. Tout cesse d'être anormal, y compris la schizophrénie, qui n'est d'ailleurs plus un domaine interdit à la psychanalyse. Mais notre objectif était plus modestement d'établir ou d'écarter un désordre mental. Saisir la nécessité intérieure d'un comportement ou d'une expression constitue une étape seconde, certes très utile, en particulier pour le traitement, lorsqu'il s'agit d'un malade avec lequel le psychiatre parvient à établir une « relation », mais superflue en ce qui concerne les « Chants de Maldoror » dont il est possible d'éprouver la puissance et la beauté, l'étrangeté et l'authenticité, que leur inspiration ait été ou non psychotique. Isidore Ducasse n'est pas mis en jugement et n'a pas besoin d'avocats.

Pourtant, une interprétation psychopathologique rétrospective paraîtra blasphématoire à ceux qui conservent fortement enracinés au fond d'eux-mêmes la vieille superstition de la folie maladie honteuse et qui considèrent tout état pathologique comme une déchéance. Mais

7. G. POULET - Romanisches Seminar Universität, Zurich. (Lettre personnelle).

8. P. DAIX - Lautréamont au cabanon. *Lettres Françaises*, 14 octobre 1965.

comme l'écrit le peintre Jean Dubuffet (qui préside aux destinées de la compagnie « L'art brut ») : « Ce que l'on attend de l'art n'est pas, à coup sûr, qu'il soit normal ». En quoi, en effet, l'épilepsie de Dostoïevsky ou celle de Van Gogh viennent-elles diminuer la réussite de leurs œuvres ? « L'absence bien connue de frontières entre la non-folie et la folie, écrit André Breton, ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre »⁹. C'est également notre avis.

La psychose libère les forces intérieures et le message de cet inconscient collectif, loin de nous être inintelligible, agite des pulsions, des terreurs qui sommeillent au fond de nous-même, éveillant des résonances inattendues. Même le délire le plus incohérent demeure construit à partir d'éléments fondamentalement humains. La schizophrénie, dissociation des facultés mentales au sens étymologique du mot, nous offre une instructive dissection spontanée des fonctions psychiques qui ne sont plus entravées par la censure de la raison et le contenu de la psychose, comme celui des rêves, devient hautement significatif et enrichissant. C'est pourquoi la psychopathologie peut constituer pour l'art un apport fécond, renouvelant aussi bien les techniques, que l'inspiration freinée chez le sujet normal par un sens critique inaliénable. Ceci explique le succès des expositions d'art psychopathologique, véritable fontaine de Jouvence pour les artistes. La constatation d'indices psychopathologiques dans une œuvre ne comporte donc pour nous aucune signification péjorative et ceux qui, aveuglés par leur culte pour Lautréamont (qu'en fait nous partageons), refusent avec indignation toute intrusion médicale ne font que révéler leur prévention subconsciente à l'égard de tout ce qui est pathologique. Si Antonin Artaud n'avait été plusieurs fois interné, nul doute que ces intolérants excluraient avec la même véhémence n'importe quelle interprétation psycho-pathologique de l'œuvre de ce poète.

Le cas d'Antonin Artaud illustre d'ailleurs ce qui différencie psycho-pathologie et surréalisme. Tandis que l'écrivain surréaliste s'efforce, avec plus ou moins de bonheur, de perdre le contact avec le réel, le psychotique s'efforce d'échapper à son délire. Il arrive que tous deux se rencontrent à mi-route pour un temps bref. Ils ne font, en fait, que se croiser, car leurs démarches sont opposées, l'artiste sain essaie en vain de se perdre, tandis que le psychotique essaie en vain de se retrouver et de conserver le contact avec la réalité des autres.

Que tout chez Lautréamont soit délibéré et exprime exactement ce qu'il veut dire, nous en sommes persuadés. Rien n'est plus

organisé que le monde artistique du schizophrène, ou que la revendication d'un paranoïaque. L'œuvre d'art psycho-pathologique est délibérée, mais irrépressible. Le psychotique vit intensément la germination de son inconscient. S'il peut en modifier et en parfaire la forme, il ne peut en modifier le contenu. Lautréamont a exprimé en d'innombrables strophes, aussi variées qu'admirables, ses préoccupations obsédantes, sans s'écarter des mêmes thèmes fondamentaux hautement symboliques que nous retrouvons chez les schizophrènes peintres. « Le schizophrène, dit Wyrsch¹⁰, crée sous l'emprise d'une nécessité provoquée par le rythme qui s'est fait dans son expérience vécue par la poussée de l'inconscient et par l'ébranlement de l'existence ». C'est donc le système de signification sous-jacent qui distingue la création morbide de celle qui ne l'est pas. Chez le surréaliste qui s'efforce de donner libre cours à la dictée « automatique » de son inconscient subsiste (à moins de recourir à des drogues) un écart entre le *Moi* qui transcrit et l'inspiration créatrice. Il y a chez le psychotique une sorte de court-circuit entre la nécessité intérieure et le comportement ou l'expression. A cette prise directe sur l'inconscient, on doit la spontanéité des *Chants*, leur authenticité, leur caractère inimitable.

En conclusion, les arguments qui permettent de considérer Isidore Ducasse comme schizophrène sont nombreux et concordants. Si un tel diagnostic ne peut être affirmé avec certitude sur la seule analyse d'une œuvre littéraire et sur de rares données biographiques, il ne peut encore moins être écarté à l'aide d'arguments purement littéraires. Les psychiatres qui ont discuté nos conclusions^{11, 12, 13} ne les ont pas réfutées. De toutes façons, que l'œuvre météorique de Lautréamont ait eu, ou non, une source psychotique ne modifie en rien la réussite et la beauté des « Chants de Maldoror ».

JEAN-PIERRE SOULIER

10. J. WYRSCH - La personne du schizophrène. Etude clinique, psychologique, anthropophénoménologique. (Traduit de l'Allemand par Jacqueline Verdeaux). Bibliothèque de Psychiatrie. Direct. Pr. J. Delay. Presses Universitaires de France, 1956

11. J. Cl. BENOIT - Lautréamont, génie ou maladie mentale. *La Presse Médicale*, 73, 2175, 18 sept. 1965.

12. C. KOUPERNIK - Du sang au poète. *Le Concours Médical*, 12 juin 1965.

13. Quentin RITZEN - Au fou ! Au génie ! Lautréamont. *Nouvelles Littéraires*, 20 janv. 1966.

LES STRUCTURES DU RÉCIT DANS LES « CHANTS DE MALDOROR »

L'originalité la plus évidente des *Chants de Maldoror* en tant qu'œuvre littéraire composée et organisée réside probablement dans l'alternance, la combinaison et souvent l'alliance intime de deux modes d'expression : le *récit* et le *discours*. Cette alternance, cette combinaison, cette alliance ne sont nullement anarchiques et livrées au hasard : elles sont au contraire parfaitement conscientes et placées en permanence sous le contrôle de ce que Maurice Blanchot appelle fort bien une « vigilance supérieure »¹. Mais apparemment l'œuvre est soumise à une distorsion. Ce qui appartient au récit la tire dans le sens du roman, ce qui appartient au discours poétique la tire dans le sens de l'épopée (ou poésie de l'*epos*, de la parole). D'un côté — pour reprendre une excellente distinction de Gérard Genette — une « imitation, par récit ou représentation scénique, d'une action, réelle ou feinte », de l'autre « une parole qui s'investit directement dans le discours de l'œuvre » (parole englobant « tout ce qui est éloquence, réflexion morale et philosophique, exposé scientifique ou para-scientifique, etc. »)².

RECIT ET DISCOURS

A ces deux ordres d'expression correspondent d'ailleurs deux séries de modèles : les auteurs de romans noirs, les romanciers populaires, Eugène Sue, Ponson du Terrail, qui sont les maîtres de l'action ; Dante, Byron, Goethe, qui sont les maîtres de l'éloquence. Lautréamont se réclame expressément des uns et des autres, mais il impose au langage

1. *Lautréamont et Sade*, Ed. de Minuit, p. 251.

2. *Frontières du récit*, Communications, N° 8 (1966), p. 159.

des premiers des formes solennelles et pompeuses, au langage des seconds des formes parodiques et dégradées : comme si une de ses préoccupations était de combler l'écart qui sépare le *récit* du *discours*, en vue de contester sans cesse l'un par l'autre. On pourrait en un sens, si l'on voulait insister sur la force explosive de l'œuvre, parler d'une opération de « dynamitage » du *récit* par le *discours*, et réciproquement. Mais c'est peut-être Julien Gracq qui a trouvé le mot le plus juste lorsqu'il a dit que Lautréamont était « le grand dérailleur de la littérature moderne »³. Dans *Les Chants*, en effet, l'auteur fait constamment *dérailer* le récit vers le discours et le discours vers le récit. On ne peut d'ailleurs qu'admirer la clairvoyance avec laquelle Lautréamont, dès les premières lignes de son livre, a mis le lecteur en garde contre les dangers d'une telle « désorientation » : « Plût-au-ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison » (Chant I, p. 123)⁴. Non seulement le verbe « se désorienter » est expressément prononcé ici, indiquant que l'œuvre implique une « orientation », c'est-à-dire une direction, un sens, une continuité qu'il faudra retrouver à travers des obstacles, mais le mot « marécages » nous renseigne sur la nature de ces obstacles : ce sont des espaces morts, stagnants, dans lesquels le récit se perd et s'enlise (quinze lignes plus loin, Lautréamont parlera de « landes inexplorées »). Or précisément le rôle du discours poétique est de marquer un arrêt, une *stase* dans le récit. Sartre a insisté, à juste titre, sur cette fonction de la poésie « qui est le moment de respiration où l'on revient sur soi » et implique toujours un arrêt, une pause, une immobilisation dans l'ordre de la communication⁵.

UNE PROPEDEUTIQUE DU ROMAN

Le problème est de savoir quel est le mode d'expression prioritaire, dans *Les Chants de Maldoror*, du récit ou du discours, quel est celui qui donne à l'œuvre sa ligne générale, son mouvement, son rythme essentiel, sa structure fondamentale. Il nous semble, pour les raisons que nous venons d'indiquer, que ce ne peut être que le récit (en dépit des apparences, puisque le livre se présente comme un *poème*, une suite de *chants* divisés eux-mêmes en *strophes*), le discours poétique intervenant toujours comme négation, auto-destruction de ce récit,

3. Préface à l'édition José Corti des *Œuvres Complètes* de Lautréamont, p. 67.

4. Nous nous référons, pour toutes les indications de pages, à l'édition José Corti.

5. *L'écrivain et sa langue*, Revue d'Esthétique, N° 3-4, p. 320.

interruption par *étalement* de la continuité narrative. La narration court à travers l'œuvre, progresse, mais à tout moment en effet s'étale — comme si Lautréamont s'arrêtait pour *prendre la parole* —, constitue des plages, des plates-formes d'où le discours poétique prend son essor. Ces stations sont des haltes dans le récit où le langage de la poésie éloquente trouve l'occasion de « se réaliser » sous les formes les plus diverses. Il est possible de considérer en ce sens l'œuvre de Lautréamont comme une allégorie des embûches, des obstacles, des contradictions, des impossibilités (des « marécages ») qui interviennent sans cesse dans le cours de tout récit et en rendent l'accomplissement problématique. Telle est la signification du *Chant VI* où il déclare brusquement son intention d'en finir avec les essais des chants précédents et d'écrire un *roman* (ce sera le roman de Mervyn) : « Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles ; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future : et je devais à moi-même avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre ». Et plus loin : « Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages ; cette mesure restera dans la suite à peu près stationnaire. Espérons voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman ! » (p. 322-323). Quelle que soit la désinvolture avec laquelle Lautréamont traite ici le genre romanesque, on voit qu'il s'y réfère comme à une « forme » ne pouvant être atteinte et réalisée qu'au terme de multiples détours dont le sens général est celui d'une *propédeutique*. « Tout se passe exactement, dit Maurice Blanchot, comme si Ducasse avait le sentiment que, par rapport aux romans qu'il se propose d'écrire, l'œuvre déjà écrite représentait le travail nécessaire à la naissance progressive du *romancier* : par cette œuvre, l'être absent qu'est *Lautréamont* s'est lentement et dans un combat qui représente bien le dur travail de la naissance, dans cet écoulement de sang, d'humeurs, dans cette collaboration de la patience et de la violence qu'est la naissance, Lautréamont, repoussant définitivement Ducasse, s'est donné le jour »⁶. Cette propédeutique du roman qui n'est autre que le livre en marche, le fondement d'une « poétique future » (et l'on sait que Lautréamont qui sous-titrera ses *Poésies* « Préface à un livre futur » est toujours sous l'empire de cette notion) implique nécessairement l'idée d'un récit se structu-

6. Ouvrage cité, p. 358.

rant et se destructurant tout ensemble à travers des formes étrangères (celles du discours) dont il tente à la fois l'intégration et le dépassement. Aussi faut-il essayer de montrer comment ce récit avance, mais aussi comment il s'arrête, comment il se fait, mais comment il se défait.



La partie narrative des *Chants* est aisée à décrire. Divers épisodes mettent en scène Maldoror ou le narrateur, un *il* ou un *je* qui est tantôt l'un tantôt l'autre mais aussi l'un *et* l'autre (un constant transfert d'identité s'établissant ou du moins demeurant toujours possible du sujet à l'objet du récit), quelquefois également des personnages secondaires rapidement nommés intervenant de manière subsidiaire ou comme substituts de l'auteur ou de son héros (Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer, Mario, Tremdall, Falmer, Reginald, Aghone), dans des situations qui comportent presque toutes les éléments anecdotiques d'un bref drame se déroulant dans la surprise, la violence ou la cruauté. Il est facile d'en donner quelques exemples : Maldoror exerçant sa cruauté sur un enfant (Chant I, strophe 6), le dialogue familial autour de la lampe entre le père, la mère, le fils et le héros (Chant I, strophe 11), l'enfant courant après l'omnibus (Chant II, strophe 4), Maldoror et l'enfant assis sur un banc des Tuileries (Chant II, strophe 6), l'accouplement avec la femelle du requin (Chant II, strophe 13), l'épisode de la folle qui passe en dansant (Chant III, strophe 2), l'épisode du cheveu géant perdu au couvent-lupanar (Chant III, strophe 5), l'homme pendu par les cheveux par sa mère et sa femme (Chant IV, strophe 3), la nage de l'amphibie (Chant IV, strophe 7), le passage du cortège funéraire (Chant V, strophe 6), la visite de l'araignée « de la grande espèce » (Chant V, strophe 7), le « roman » de Mervyn (Chant VI). Ces scènes se présentent presque toutes comme des tableaux animés dont l'enchaînement est problématique : il arrive qu'un lien les unisse, mais ils sont pour l'essentiel indépendants les uns des autres. Dans ces conditions comment la continuité narrative s'établit-elle ? Comment le *récit* apparaîtrait-il ?

UNE TRAJECTOIRE INFLEXIBLE

D'abord, parce que chacune des histoires racontées vise à l'illustration d'un même thème, qui est celui de la cruauté militante. Un dynamisme de l'agression les traverse, instaurant de l'une à l'autre un courant, une chaîne de violence. Gaston Bachelard a dit là-dessus

des choses décisives⁷, mais il importe de souligner que le « vouloir-attaquer » dont il parle n'est pas seulement une réalité psychologique, mais aussi un « moteur » qui se trouve à l'origine d'une structure narrative impliquant la poursuite d'un mouvement offensif, le tracé d'une ligne *inflexible*. Le récit s'établit alors comme une trajectoire reliant des épisodes disparates, mais s'inscrivant dans un même espace mental et parcouru par un influx (musculaire ou nerveux). Il ne prend pas un aspect linéaire — le terme supposant une continuité harmonieuse de trait — mais rectiligne : Bachelard avait été frappé avec juste raison par l'allusion faite dans l'épisode de l'amphibie au « pèlerinage indomptable et rectiligne » (p. 279) du monstre. Il importe d'ailleurs de noter que le mouvement narratif ainsi obtenu se double sans cesse d'un mouvement « logique », chaque anecdote ayant la valeur d'une démonstration. Cela apparaît nettement dans l'usage que Lautréamont fait d'expressions comme « Je me propose de... », « J'établirai que... », « J'avertis que... » qui, loin d'introduire toujours au *discours*, ouvrent souvent la voie du *récit*. L'exemple le plus étonnant est fourni par le début de la strophe 3 du Chant I : « J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux : c'est fait » : à peine le récit est-il annoncé qu'il est court-circuité, une ligne d'affirmation, de pur énoncé ayant eu la valeur d'une démonstration suffisante. La structure logique qui sous-tend la structure narrative en renforce (jusqu'à l'absurde, au paradoxe ou à la provocation, dans l'exemple que nous venons de citer) la vigueur, la continuité, le dynamisme.

MALDOROR PERSONNAGE

La deuxième raison qui autorise à parler de récit et même de roman dans *Les Chants de Maldoror* est évidemment la présence d'un *personnage* dont l'intervention permanente ne peut être que source de continuité. Mais Maldoror est-il un personnage de roman ? La question est loin d'être simple et ne saurait recevoir de réponse décisive. Maldoror n'a pas de réalité « substantielle ». Il est d'abord un nom (« Jamais... oh ! non, jamais !... une voix mortelle ne fit entendre ces accents séraphiques, en prononçant, avec tant de douloureuse élégance, les syllabes de mon nom ! Les ailes d'un moustique... Comme sa voix est bienveillante... M'a-t-il donc pardonné ? Son corps alla cogner contre le tronc d'un chêne... « Maldoror ! » — fin du Chant IV, p. 284). Il ne s'incarne que dans la métamorphose, la contradiction, la négation de soi-même, apparaissant tantôt comme un « monstre », tantôt comme

7. Lautréamont, Ed. J. Corti.

un « pauvre jeune homme », tantôt comme un « visage d'hyène », tantôt comme un malheureux « au front ridé », tantôt comme un être dont la beauté « a bouleversé plus d'une », ou devenant purement et simplement animal, aigle, vautour, crabe, requin. Ses cheveux sont aussi bien « noirs et ondulés » que « blancs comme neige », « d'or », ou « hérissés ». Lautréamont, bien avant tel romancier contemporain, a liquidé avec une suprême aisance la notion d'*identité* qui traditionnellement fonde celle de personnage. Maldoror n'a, au fond, de réalité qu'emblématique et métaphorique : il est « celui qui ne sait pas pleurer », « le frère de la sangsue », « l'homme aux lèvres de jaspe », « l'homme aux lèvres de soufre », le « céleste Bandit », « le corsaire aux cheveux d'or ». S'il échange sa personnalité avec celle du narrateur (et ce genre d'échange peut atteindre une rapidité paroxystique dont le plus bel exemple est donné par l'intervention du *je* à la fin de l'épisode de l'accouplement avec la femelle du requin — Chant II, strophe 13, p. 211 — pourtant décrit de loin et objectivement), nous ne sommes pas mieux renseignés, ce dernier se confondant parfois totalement avec Isidore Ducasse au moment où il écrit, mais se présentant aussi bien comme un homme « de plus de trente ans » qui n'a jamais connu le sommeil « depuis l'imprononçable jour de sa naissance » (Chant V, p. 295) ou comme un moribond écrivant sur son lit de mort (Chant I, p. 143). Maldoror n'apparaît qu'à travers des « formes méconnaissables aux yeux exercés » (Chant VI, p. 324). Les catégories du temps lui sont aussi étrangères que celles de l'espace (« Aujourd'hui il est à Madrid ; demain il sera à Saint-Petersbourg ; hier il se trouvait à Pékin », *ibid.*).

Il est cependant qualifié de « poétique Rocambole » (*ibid.*) et ce qui peut-être lui permet de retrouver une certaine vérité romanesque, c'est non seulement la nature mais le cadre de ses « exploits ». Maldoror évolue en effet dans un monde qui n'est pas simplement celui des romans noirs de Walpole ou de Maturin et d'un certain roman-feuilleton de l'époque, mais aussi de ce qu'on pourrait appeler le roman à l'état pur : un univers où l'*aventure* s'édifie sur de purs archétypes de l'imagination enfantine. Univers extraordinairement foisonnant où il est question de tempêtes, de naufrages, de voyages au long cours, de pilleurs d'épaves, de vols d'oiseaux de toutes sortes, de supplice du scalp, de chasse à l'autruche, de poursuite de nègres marrons. Il est bien évident que cette *thématique* romanesque est puisée dans un arsenal qui est celui des lectures de l'adolescence, mais elle est reconstruite et redistribuée par un libre élan de l'imagination narrative, et surtout Maldoror traverse ces images, se découpe sur le fond qu'elles représentent dans un mouvement qui est souvent celui d'une chevauchée : « ... ce cheval qui ne galope que pendant la nuit, tandis qu'il porte son maître-fantôme,

enveloppé dans un long manteau noir » (Chant I, p. 159), « Harcelé par sa pensée sombre, Maldoror, sur son cheval, passe près de cet endroit avec la vitesse de l'éclair » (Chant II, p. 212), « Maldoror s'enfuyait au grand galop, en paraissant diriger sa course vers les murailles du cimetière » (Chant V, p. 311). Maldoror se définit donc comme personnage de roman moins par son individualité (insaisissable) que par l'« espace romanesque » qu'il parcourt : il y a en lui ce mouvement qui, conduisant un héros, d'aventure en aventure, d'exploit, de méfait en méfait, en fait comme un produit « cinétique » de l'univers qui l'enveloppe.

UNE DYNAMIQUE DE L'IMAGE - LA METAPHORE

Enfin un élément non négligeable du récit « maldororien » réside dans le dynamisme interne des images elles-mêmes. Le livre donne souvent l'impression d'avancer, de se dérouler comme un roman, parce qu'il évoque des scènes ou décrit des situations qui impliquent elles-mêmes le mouvement. Nous venons d'en voir un exemple avec les visions de chevauchée. Il en existe beaucoup d'autres. C'est ainsi que dès le début de l'œuvre, le lecteur est présenté comme quelqu'un qui va *marcher* à travers le livre mais qui peut y renoncer, qui a la faculté de « diriger ses talons en arrière et non en avant » (Chant I, p. 124). S'il se décide, sa lecture sera une sorte de cheminement persévérant dont l'orientation est symbolisée par toutes sortes d'images annexes et latérales ayant valeur de signes. Le héros lui-même marche constamment, inlassablement, montrant la route : « ... Je repris avec tristesse mon chemin à travers les dédales des rues » (Chant III, p. 249), « Dès que la nuit exhorte les humains au repos, un homme que je connais marche à grands pas dans la campagne » (Chant V, p. 298). Sans cesse un mouvement de poursuite, de course, ou de fuite s'établit, (la fuite devant Tremdall, Chant III, strophe 3). Des images de nage ou de vol viennent souligner ou renforcer cette dynamique. Les premières particulièrement belles dans les épisodes du naufrage, de la femelle du requin et de l'amphibie. Les secondes intervenant fréquemment comme métaphores épiques avec une force de « signalisation » exceptionnelle : l'admirable évocation de la formation des grues frileuses volant « puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon » (Chant I, p. 123), la reprise du même thème dans la description du vol des étourneaux « réunis par une tendance commune vers le même point aimanté » (Chant V, p. 285), la traversée d'une nuit d'orage par « des légions de poulpes ailées » (Chant II, p. 213), le vol somptueux du milan royal (Chant V,

p. 309). D'ailleurs la métaphore elle-même est pour Lautréamont pur mouvement : elle porte l'image en avant, selon le sens étymologique du terme, elle la déploie, la lance au loin en somme (ce qui est exactement la fonction de la grande comparaison de type homérique si souvent employée dans les *Chants* et plus encore des célèbres « Beau comme... » des Chants V et VI). Il le dit lui-même : « Cette figure de rhétorique rend beaucoup plus de services aux aspirations humaines vers l'infini que ne s'efforcent de se le figurer ordinairement ceux qui sont imbus de préjugés ou d'idées fausses... » (Chant IV, p. 278). A la limite, c'est tout le langage qui a ce rôle moteur, ce pouvoir d'impulsion : il « entraînera » le récit par sa rapidité même. On sait que Lautréamont a été particulièrement conscient de cette précipitation créatrice du langage : « J'avertis celui qui me lit qu'il prenne garde à ce qu'il ne se fasse pas une idée vague et, à plus forte raison, fausse, des beautés de littérature que j'effeuille, dans le développement excessivement rapide de mes phrases » (Chant IV, p. 275).

On voit donc que dans le tissu même des *Chants de Maldoror* — images et paroles — sont enfermés une multitude d'élangs, de dynamismes, de mouvements, et comme de flèches, de signaux, qui *dirigent* véritablement le récit (ce verbe *diriger* qu'on rencontre dès l'ouverture est un de ceux dont Lautréamont ressent le mieux la force impérieuse : « Dirige la lueur de tes yeux vers ce que j'ai le droit, comme un autre d'appeler mon visage » — Chant V, p. 299) et en orientent le progrès.



Essayons de voir maintenant comment le récit *s'arrête* et dans quelles conditions intervient le *discours*. A vrai dire, si l'on convient d'appeler discours tout ce qui suspend la narration (ou la description d'une scène) au profit du libre développement d'une parole, poétique dans son principe, souvent redondante dans sa forme, qui ne s'investit qu'en elle-même, il est évident que le discours abonde dans les *Chants*. Il peut prendre les aspects les plus divers, les plus nobles comme les plus triviaux. Lautréamont lui-même n'hésite pas à parler de ses « élucubrations » : « l'âcre sérosité suppurative qui se dégage avec lenteur de l'agacement que causent mes intéressantes élucubrations » (Chant V, p. 287).

LES FORMES DE L'AFFIRMATION

En fait la forme la plus directe et la plus spontanée qu'affecte le discours est celle de l'*affirmation*. Elle peut se parer de masques diffé-

rents, c'est toujours elle qui est à l'origine de ce ton de certitude implacable qui se rencontre si fréquemment dans Maldoror et semble ne jamais laisser place au doute, à l'inquiétude ou à l'hésitation. Elle est comme un timbre de la voix, elle a une force vibratoire, une intensité musicale (et l'on songe au témoignage de L. Genonceaux qui disait qu'Isidore Ducasse dans sa chambre d'hôtel de la rue Notre-Dame des Victoires, en 1867, « n'écrivait que la nuit assis à son piano... déclamaît, forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées comme des accords »)⁸. De l'affirmation, il a dit lui-même que ce qui devait la caractériser était l'absence absolue d'incertitude et de crainte : « car si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation » (Chant IV, p. 252). Une forme-limite de l'affirmation — celle qui dérive le plus naturellement du discours épique et suspend le plus délibérément le récit — est l'*invocation* : invoquer, c'est affirmer une existence en la célébrant, en la nommant, en la « prononçant », c'est choisir la parole dans son état le plus immobile et le plus stationnaire. L'invocation est la *stase* poétique par excellence. Et Lautréamont s'en est servi comme telle avec le génie que l'on sait : « Vieil océan, aux vagues de cristal... » (Chant I, strophe 9), « O mathématiques sévères... » (Chant II, strophe 10), « O pédérastes incompréhensibles... » (Chant V, strophe 5). Ce n'est pas le lieu ici d'insister sur la grande allure de ces morceaux : il suffit de souligner que l'ample développement de la prose, le déploiement lyrique du discours y ont la valeur exacte d'une vaste pause respiratoire.

Il arrive d'ailleurs dans la prose de Lautréamont que la poésie s'insère par le biais d'une répétition anormale et insistante, comme si tout d'un coup la phrase se mettait à piétiner, à refuser d'avancer, à tourner sur elle-même dans d'incessantes reprises. Tout se passe comme si un phénomène d'*enraiment* se produisait dans la parole, qui par là-même passe tout d'un coup de l'ordre du récit ou de l'exposé à celui de la poésie. De très beaux exemples sont fournis par le Chant II, où Lautréamont semble avoir multiplié délibérément ce genre d'effet. Strophe 4 : dans la description de la vaine poursuite d'un omnibus sur le trajet Bastille-Madeleine par un petit garçon essoufflé, reprise obsédante de « Il s'enfuit... il s'enfuit ! » (p. 168-170). Strophe 6 : dans la scène de la « corruption » d'un enfant par Maldoror, reprise de « Cet enfant, qui est assis sur un banc du Jardin des Tuileries, comme il est gentil ! » (p. 173-174). Strophe 7 : dans l'évocation du sommeil de l'hermaphrodite, reprise de « Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon mouillé de ses pleurs » (p. 177-179).

8. Préface à l'Édition Corti, p. 11.

Cet effet n'est d'ailleurs qu'un mode singulier d'un effet utilisé beaucoup plus fréquemment et avec un très grand art, qui consiste à créer une atmosphère rassurante de calme et d'apaisement au moment même où va se développer une poussée particulièrement forte d'agressivité. Le contraste ainsi obtenu accroît l'intensité de la violence recherchée en faisant jouer le ressort de la surprise ou de la fausse sécurité. La cruauté maldororienne se développe toujours dans un contexte de paix, indispensable à l'exercice de la lucidité et de la maîtrise de soi. Elle a besoin d'un langage ouaté, silencieux, pompeux, feutré (ce qui dans une perspective bachelardienne impose une référence presque évidente à l'attitude du fauve à l'affût, avant le bond), d'une prose à la lettre « pacifiée ». C'est ce type de prose qui ouvre nombre de strophes des *Chants*, suscitant une douceur, une tranquillité provisoires et suspectes, annonciatrices d'orages et d'horreurs, caressant insidieusement le lecteur par la sérénité même des images et des thèmes présentés : « Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit... » (Chant I, p. 132), « Faisant ma promenade quotidienne, chaque jour je passais dans une rue étroite ; chaque jour, une jeune fille svelte de dix ans me suivait... » (Chant II, p. 170). « C'était une journée de printemps. Les oiseaux répandaient leurs cantiques en gazouillements... », (Chant III, p. 235). Dans ces cas Lautréamont use parfois de l'imparfait pour nous faire entrer directement dans la durée d'une action qui se déroule (« Une potence s'élevait sur le sol ; à un mètre de celui-ci était suspendu par les cheveux un homme... », Chant IV, p. 258), mais avec plus de sûreté encore du *présent actuel* qui produit comme un « surgissement » à la fois rapide et calme (ce qui est exactement l'effet recherché) de la scène décrite : « Une famille entoure une lampe posée sur la table... » (Chant I, p. 144), « Il est minuit ; on ne voit plus un seul omnibus... » (Chant II, p. 168), « Voici la folle qui passe en dansant... » (Chant III, p. 227). C'est au moment même où le récit reprend que, par un curieux renversement, il donne l'impression de se suspendre lui-même par contraste avec le discours d'où il émerge et la « catastrophe » vers laquelle il va.

LE « ON » MALDORORIEN

Dernière forme enfin de minage du récit : l'élimination de toute unité de point de vue. On sait que la continuité du récit traditionnel est souvent une continuité « optique ». Un *je* parle ou un *il* nous guide, imposant un point de *vue* unique. Or non seulement le

je du narrateur et le *il* de Maldoror se recourent et se superposent avec la plus grande liberté, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire à plusieurs reprises, mais encore le *tu* et le *vous* interviennent-ils souvent : soit que Maldoror apparaisse comme l'objet d'une interpellation (ainsi dans la grande invective de Tremdall - Chant III, strophe 3), soit que le lecteur soit pris à partie ou à témoin, ce qui arrive, on le sait, à tout moment de l'œuvre. C'est pourtant dans l'usage du *on* que réside une des plus belles ressources d'expression de Lautréamont. Le *on* chez lui englobe avec une magnifique et impérieuse autorité tous les autres pronoms, confondant auteur, lecteur, Maldoror et tous les hommes dans un discours impersonnel qui est le comble de l'arrêt du récit. A ce moment-là Lautréamont semble s'être absenté de son œuvre. C'est une voix neutre et anonyme qui prescrit, dicte, constate, affirme : « On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours... » (Chant I, p. 127), « ... l'on voit plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques » (Chant I, p. 133). Fréquentes d'ailleurs sont les tournures graves et solennelles impliquant l'anonymat de l'expression (en fait, formes supérieures de l'affirmation) qui élèvent son langage à une hauteur doctorale ou prophétique, et tout particulièrement dans les sujets déplaisants ou dérisoires : « Il existe un insecte que les hommes nourrissent à leurs frais... » (Strophe du pou, au Chant II). A l'extrême limite, le *on* triomphant se dilue dans d'immenses entités abstraites : *l'homme*, *les hommes*, *le peuple* qui, curieusement, deviennent les protagonistes d'une action concrète et circonstanciée de portée métaphysique (par exemple dans la strophe 15 du Chant II, où *l'homme* — « l'homme à la chevelure pouilleuse » — le Créateur et Maldoror sont les acteurs du drame qui se joue). Marcelin Pleyne a eu parfaitement raison de parler des « différences de lieu d'émission qui se révèlent dans chaque discours »⁹ à propos de cette diversité d'origine de la voix qui se fait entendre dans les *Chants*. C'est une des sources de la constante rupture du récit par le discours.

L'AUTEUR INTERVIENT

Il resterait enfin à rappeler comment le récit est « cassé » par les fréquentes interventions de l'auteur en tant que tel. C'est au début et à la fin de chaque chant que Lautréamont se montre, se découvre le plus volontiers comme auteur dans une attitude de calme et insolente provocation qui a pour but de « défaire » l'œuvre par l'intrusion d'un commentaire (inattendu ou déplacé) sur la façon dont elle est en

9. Lautréamont par lui-même, Ed. du Seuil, p. 140.

train de s'élaborer : « Quant à moi, je vais me remettre au travail, pour faire paraître un deuxième chant... » (Fin du Chant I), « Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche, pleine des feuilles de la belladone, le laissa échapper... » (Début du Chant II), « Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, à la nature d'ange, que ma plume pendant le deuxième chant, a tirés d'un cerveau, brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes... » (Début du Chant III), « Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire... » (Début du Chant V). C'est au Chant IV que Lautréamont joue le plus délibérément de procédés destinés à mettre en lumière le contrôle qu'il entend garder sur les fictions qu'il déroule, sur les phrases qu'il compose : « Je viens de trouver, je n'ai pas la prétention de dire le contraire, les épithètes propres aux substantifs pilier et baobab... » (Chant IV, p. 253), « Si le lecteur trouve cette phrase trop longue, qu'il accepte mes excuses... » (ibid), « Il est utile de boire un verre d'eau, avant d'entreprendre la suite de mon travail... » (p. 262). Cette façon de souligner, dans *l'humour* froid et la désinvolture, la conscience aigüe que l'on a de l'acte d'écrire, du geste d'écrire, se retrouve fréquemment dans les *Chants*. Très nombreuses sont les allusions que Lautréamont fait aux *pages* qu'il remplit et accumule, à la *plume* dont il use pour écrire, à l'*encrier* dans lequel il la trempe. Et le lecteur est cent fois pris à témoin de ce travail de l'écriture, invité à le considérer de près, à en vérifier la validité, à s'y sentir impliqué et compromis. Le dernier mot du livre, d'une impertinence exemplairement « ducassienne », est d'ailleurs à la fois le plus destructeur et le plus créateur qui se puisse imaginer : « Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire » (fin du Chant VI).



On voit donc que peu d'œuvres sont aussi conscientes de leurs propres ressources que les *Chants de Maldoror*. Aussi est-il clair que l'usage que fait Lautréamont du *récit* et du *discours* s'explique non seulement par une aisance spontanée dans ces deux modes d'expression (aisance acquise dans une large mesure par une prodigieuse assimilation des disciplines rhétoriques de l'enseignement classique), mais par un besoin « calculé » d'équilibrer, de compenser l'un par l'autre. Là, sans doute, est la source de ce qui caractérise le plus fortement les *Chants* : l'union paradoxale de la vitesse et de la lenteur, de la précipitation et de la majesté, de la violence et de la pompe, de l'élan agressif et du « calme solennel », du mouvement et de l'immobilité.

Lautréamont le savait parfaitement. Dans le passage du Chant IV où il parle des « beautés de littérature qu'il effeuille, dans le développement excessivement rapide de (ses) phrases », il ajoute, sitôt après : « Hélas, je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence (mais qui dispose de son temps ?) pour que chacun comprenne davantage, etc. » (p. 275). On sent ici que l'ambition de l'écrivain est de relever dans une œuvre le double défi de la rapidité et de la magnificence, ou plutôt de *faire une œuvre* pour relever ce double défi, pour dominer cette opposition. Ambition qui ne va pas sans angoisse : la petite phrase « mais qui dispose de son temps ? » (étrangement éclairée par le destin d'Isidore Ducasse) le montre assez. Il se peut précisément que cette sorte d'angoisse (d'où des composants psycho-pathologiques ne sont pas à exclure) ne puisse être maîtrisée que par le sang-froid créateur et soit par là-même à l'origine des structures littéraires que nous avons essayé de mettre en évidence. L'œuvre, au delà de ses contradictions apparentes, est alors une manifestation suprême d'unité et d'autonomie : « Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement » (Chant V, p. 297).

RAYMOND JEAN



QUELQUES RÉPÉTITIONS...

Le plus remarquable des *Chants* (si je m'octroie sans pudeur le droit de trancher du bon et du meilleur) est tout autant l'extrême liberté de métamorphose du langage que la solidité architecturale de l'ouvrage. Les trois parties dont sont composés les six chants (chant I ; chants II, III, IV et V ; chant VI) sont liées par des séries de reprises. Qu'un écart temporel, au dire de l'auteur, sépare la rédaction du premier chant de celle des suivants, comme une rupture d'intention les cinq premiers du dernier, n'empêche (et rend encore plus remarquable ce tissage imaginaire) que la forme du livre, tant en ce qui concerne les images que les formes syntaxiques, soit celle de la réitération. Un mythe traverse les chants : celui des Jumeaux, réels ou apparents ; tel est le cas d'Elseneur et de Reginald (chant V, p. 312) ¹, de l'amphibie victime de son frère (IV, 279), du pélican et du scarabée (V, 289) et, par le jeu de la même femme, du grand duc de Virginie et du Vautour des agneaux. Ces couples reprennent celui des *frères mystérieux* constitués par Maldoror et Mario (ch. III, 221), par Maldoror et ses doubles malheureux : Léman..!, Lohengrin..!, Lambano..!, Holzer..!, rappelés au début du chant troisième. Frères malheureux parce qu'assassinés, rejetés dans l'oubli d'où un *je* les avait arrachés. Si *je*, qu'il soit l'auteur, ou le héros à travers qui l'auteur se parle en nous parlant, les a évoqués c'est qu'il ne peut demeurer sans interlocuteur : *il fallait quelqu'un qui approuvât mon caractère ; il fallait quelqu'un qui eût les mêmes idées que moi* (II, 203). Seule la femelle du requin permet une telle communion. Si elle est impossible avec les autres êtres imaginaires c'est qu'il en va de Maldoror comme du créateur : *s'il parlait avec les hommes, toutes les hontes rejailliraient jusqu'à son visage* (II, 166). Cette structure double est reprise à tous les niveaux de l'ouvrage. Les grands thèmes traversent l'œuvre avec une sorte d'obstination impé-

1. *Œuvres Complètes*, éd. José Corti, Paris 1956.

rative : que ce soit celui de la prostitution (ch. I et III), celui du scalpe (ch. III et IV), celui du condamné (ch. I et IV), celui du pou et de la vermine (ch. II et IV), celui des oiseaux, celui de la mer et de la ville. L'œuvre est tissée de la manière la plus serrée selon une forme non d'évolution et de transformation romanesques, mais de réitération épique : *je pourrais, soulevant ton corps vierge avec un bras de fer, te saisir par les jambes, te faire rouler autour de moi, comme une fronde, concentrer mes forces en décrivant la dernière circonférence, et te lancer contre la muraille* (II, 173). L'écho amplifié de ce geste constituera la fin mythique des *Chants*, répétant l'action qui causa la mort de Falmer : *je le saisis par les cheveux avec un bras de fer et le fis tourner dans l'air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main et que son corps, lancé par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne* (IV, 282). L'œuvre entière est rythmée par ces reprises, comme les strophes le sont par les phrases refrains. Le dernier chant marque, par la volonté même de l'auteur, une rupture avec les précédents : *mon opinion est que, maintenant, la partie synthétique de mon œuvre est complète et suffisamment paraphrasée* (VI, 322). Un changement significatif intervient : le rire impossible au chant I, malgré la déchirure des chairs aux commissures des lèvres, encore inconnu au chant IV (*c'est très difficile d'apprendre à rire*, 254) est découvert dans un sentiment calme de puissance : face au crabe angélique, Maldoror *eut de la peine à conserver le sérieux sur la rudesse de ses traits hâlés. Mais, enfin, chacun ne sera pas étonné si j'ajoute qu'il finit par éclater de rire* (VI, 347) ; rire témoin d'un accomplissement ; affirmation d'une maturité, que l'auteur quelques lignes plus tôt se reconnaissait ; rire du triomphe.

Ce changement paraît aussi nettement si on se place sur le plan, très plat, de l'espace. Dès l'ouverture, les pages promises au lecteur, sont présentées comme des *landes inexplorées* ; peu après sont évoqués *les marécages désolés de ces pages sombres*. Le lieu d'existence de Maldoror sera la terre vaste, le monde et ses éléments (comme ses incarnations seront, de préférence, les multitudes animales). Mais ces espaces, si l'on tient compte de l'avertissement des premières lignes, doivent être tenues pour des métaphores de la parole. Ce n'est que peu à peu, et très lentement, que Maldoror conquiert la ville. De l'espace illimité, recommencé et tempétueux, la mer est l'image privilégiée ; elle est le centre du champ métaphorique de l'illimité et de l'indivis. Comme la morgue, le cimetière, le lupanar appartiennent au champ de la ville. La ville apparaît peu à peu au cours des *Chants* : le foyer où vit Edouard, et sur lequel Maldoror jette son ombre, annonce celui de Mervyn (ch. I), comme le dialogue entre Maldoror *et cet enfant, qui est*

assis sur un banc du jardin des Tuileries (ch. II) préfigure le contenu de la lettre qui convaincra Mervyn de suivre Maldoror. Si de nombreuses évocations des villes parsèment les cinq premiers chants, Maldoror évite les métropoles. Entraînant Elseneur, Réginald s'écarte des villes qu'il rencontre et la question qui trouble Elseneur pourrait être posée à Maldoror : *quels étaient donc tes valables motifs pour fuir les ruches humaines ?* (V, 318). Or l'ensemble du chant VI se déroule tout entier dans une ville qui est apparemment Paris mais plus exactement une ville agrandie aux dimensions de l'univers : Madrid, Saint-Pétersbourg, Pékin ont été évoquées, Londres est présente en ces pages par l'intermédiaire de la famille de Mervyn. Le sixième chant peut être le dernier car il est le compendium de toute l'œuvre (et cela au niveau même de la forme ; il reprend la structure générale de l'ensemble, chaque chapitre du « roman » se terminant par une phrase énigmatique à cette place qui retrouve son contexte en un chapitre suivant : la fin de la seconde introduction au chapitre 7, celles des chapitres 1, 3 et 6 au chapitre 8, celles des chapitres 2 et 4 au sixième chapitre). Ce que l'écriture a édifié c'est une œuvre, un nombre calculable de pages noircies, qui se sont accumulées sans s'annuler, se répétant sans se biffer, édifiant une ville. La ville, ici, est la métaphore du livre.

Les refus que contient l'œuvre de Lautréamont évoquent ceux que l'on trouve dans certains écrits gnostiques : le poème se présente comme une contre-création, révélant que l'homme *n'est composé que de mal et d'une quantité minime de bien* (II, 161) ; le monde est l'œuvre d'une divinité ivre qui s'engluie dans une création à son image ; et l'opprobe jetée contre l'existence entraîne la condamnation de la naissance et de la femme. Le créateur et ses cohortes angéliques ne peuvent être représentés que dans leur chute, sous forme de cheveu ou de crabe. Comment s'étonner du *puéril revers des choses* ? Peut-il en être autrement dès lors que le créateur est dans la déchéance de sa création ? L'envers du décor est tout aussi misérable que l'endroit, du fait même qu'il est. Le sentiment d'expulsion et de condamnation qui accompagne celui d'exister ne pourrait être réduit que par la communion sexuelle : *Oh ! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense, regardez le geste que je fais du côté de mon bas-ventre : oui, j'aurais enfoncé ma verge, à travers son sphincter sanglant, fracassant, par mes mouvements impétueux, les propres parois de son bassin* (V. 303), union où il faudrait voir une hiérogamie, où la passion d'atteindre à l'infini serait vécue *par les moyens même les plus insensés* ? (I, 129). Si ce qui est présent est radicalement rejeté, c'est au nom d'une plus haute exigence : à la vie relative est opposé le désir d'infini. Mais le refus originel qui rendait nécessaire la protesta-

tion des *Chants* prend valeur positive à mesure que se poursuit la rédaction des chants. Non seulement parce que l'œuvre est une sorte d'exploration viscérale de soi (sans doute pourrait-on l'interpréter sur ce plan physiologique), mais surtout parce que le parcours du labyrinthe se trouve, au terme du voyage, constituer le labyrinthe. Un cri originel de refus s'achève en œuvre : *Planète cocasse, mais superbe* (VI, 325) ! Le dernier chant lève cette contradiction : *Notre héros s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique et commettait un cercle vicieux [...]* En conséquence il résolut de se rapprocher des agglomérations humaines [...] (VI, 324). Dès lors Maldoror peut s'établir en la ville qu'il dressait en rêve devant Edouard : *Mon palais magnifique est construit avec des murailles d'argent, des colonnes et des portes de diamant* (I, 147). Le livre est une Jérusalem anti-céleste.

Personne n'existe avant l'initial *Plût au ciel...* ; je répète ce qu'a écrit Maurice Blanchot. L'œuvre naît du silence. L'auteur se découvre dans la mesure où il écrit, prend forme à mesure qu'il s'explore, grandit par la mémoire qu'il se donne, s'accroît de ses vies antérieures. Il n'a pas d'autre demeure, où il puisse persévérer dans son être, que le livre-univers ; il est condamné à parcourir littérairement tous les degrés de l'existence. (Et le plus dramatique de l'œuvre n'est sans doute pas étranger à cette volonté de connaître, dans l'existence décriée, le sentiment d'infini qui rend dérisoire l'existence). La seule métamorphose possible est une métamorphose incessante : Maldoror est tout ce qui vit. Il étend peu à peu ses conquêtes, découvre le rire en même temps que sa puissance, retrouve le secret de son origine au cours de son exploration :

un *Je* encore très proche du narrateur s'étonne d'être *le fils de l'homme et de la femme* et proteste que, si cela avait pu dépendre de sa volonté, il aurait *voulu être plutôt le fils de la femelle du requin* (I, 134). Il le deviendra. On peut, à juste titre, voir en lui le résultat heureux de *l'accouplement long, chaste et hideux* de Maldoror et de la femelle du requin (II, 211), puisque, plus tard, un tel souvenir lui paraît une vérité : il se rappelle *avoir vécu un demi-siècle sous la forme de requin dans les courants sous-marins qui longent les côtes de l'Afrique* [...] (IV, 269).

Si un fils, quelconque, de l'homme et de la femme a commencé la rédaction des *Chants*, c'est celui de la femelle du requin (un soleil englouti) qui conquiert les splendides villes.

JEAN ROUDAUT

UNE POÉTIQUE DE LA TRANSGRESSION

Le regard du poète pervertit la nature. Il la déguise, la corrompt, la perturbe. Dans la violence ou par ruse. Toujours avec une insondable et lucide méchanceté. Le monde tel qu'il nous apparaît dans la perception prosaïque est ébranlé. Il chancelle. Un univers le remplace dans lequel l'inconcevable, l'irrationnel, l'impossible deviennent habituels sans cesser d'être scandaleux. Les lois physiques ne s'imposent plus, mais restent présentes afin de pouvoir être bafouées. Depuis longtemps, déjà, les lois morales ont été, de même, maltraitées. Les exceptions sont assez nombreuses pour contester la règle établie, trop peu nombreuses pour permettre de croire à une règle nouvelle.

Comme bien d'autres plus tard, et leur permettant en quelque sorte, par ses descriptions, la pensée, Lautréamont refuse les choses telles qu'elles sont et, simultanément, leur révolution. Il montre la *transgression*, mais il ne la réfléchit pas. Et, s'il feint de réfléchir, de penser, de raisonner, c'est « afin de ne pas me faire mieux comprendre, mais seulement pour développer ma pensée ». Lorsque, au début du dernier des *Chants de Maldoror*, l'oiseau de Minerve, celui de la philosophie, la chouette, paraît, son vol est rectiligne, mais sa patte est cassée ; elle annonce un malheur, mais ne le décrit pas, ni n'aide à l'éviter.

Ainsi, Lautréamont ne démontre pas, n'explique pas ; il met en scène, en une poétique de la cruauté, avant Bataille, avant Artaud, la transgression ; il manifeste la loi toujours présente et souvent violée. Choissant de démasquer ce viol au niveau de la nature physique, métaphore, paradigme ou doublet (on ne sait pas) du monde « moral », il le révèle de la manière la plus figurée, en un lieu où la description est plus efficace que la théorie. En un lieu aussi où elle nous choque et inquiète.

Donner à l'homme une poitrine d'aluminium (chant I), une figure de crapaud (ch. II), un triple dard de platine en guise de langue (idem), c'est encore, à la rigueur, procédé rhétorique ; mais nous savons, depuis qu'on nous a appris à bien lire Roussel, que ces procédés rhétoriques, ces métamorphoses de la réalité qui prétendent en rester au niveau de l'image, de la comparaison transforment, en fait, pour le

lecteur, les objets. Malgré le poète ou avec sa sournoise approbation, ils les déguisent et détruisent au moment même où ils font semblant de nous les faire mieux voir. D'ailleurs, bientôt, la perversion de la nature cesse de se masquer. L'hermaphrodite (ch. II), monstre écartelé, pudique, plein d'orgueil et de honte, qui face à un couple « sent son corps se fendre en deux de bas en haut, et chaque partie nouvelle aller étreindre un des promeneurs » symbolise et dénonce à la fois ce monde défiguré. De l'hideuse copulation d'un homme et d'un pou femelle naît un grouillement de « monstres » (ch. II). L'ange, descendu sur terre et mordu par Maldoror, vole péniblement vers le ciel ; il n'est plus qu'« une vaste plaie immonde » (ch. II). Presque toujours, dans les *Chants*, l'insolite, le monstrueux mêlent l'inquiétant, l'obscène et le pitoyable ; la perturbation est sale et dérisoire le plus souvent. Les poulpes ailés planent au-dessus des nuages (ch. II) ; des yeux vengeurs « passent en roulant sur eux-mêmes » et parlent (id.). Un dragon, au « buste de tigre » combat un aigle immense (ch. III). En un ancien couvent, étrange bordel campagnard, l'immense cheveu perdu par Dieu s'agite et discourt, tandis que poules et coqs déchiquettent le vagin des filles (ch. III). « Quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend » (ch. IV). L'homme sale du quatrième chant semble créé par un Arcimboldo tragique : ses jambes sont une végétation, « remplie d'ignobles parasites » ; ses bras se sont, croit-il, changés en bûches ; l'anus est « intercepté par un crabe » ; deux féroces méduses remplacent ses fesses ; une vipère « a dévoré (sa) verge et a pris sa place » ; deux hérissons logent dans ses testicules ; un glaive lui tient lieu de colonne vertébrale.

Il serait fastidieux de continuer l'énumération de ces *impossibilia* qui rendent dérisoires les lois naturelles, de rappeler l'homme aux pattes de canard et à la nageoire dorsale (ch. IV) ; celui dont la tête est celle d'un pélican (ch. V) ; l'imprudent et bavard crabe tourteau (ch. VI) ; la traître queue de poisson qui vole grâce à deux ailes d'albatros (id.) ; la poutre qui s'anime et s'indigne (id.).

Peu à peu, en des « scènes théâtrales » (ch. V), en des pièges tendus à notre attention, une contre-nature apparaît, qui coexiste avec les lois naturelles et les transgresse. La ville elle-même, à son tour, cesse d'être le lieu où l'homme vit dans la civilisation et l'ordre traditionnel. « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », l'insolite triomphe dans le paysage urbain qui semblait devoir l'écarter : lors de « l'incroyable événement de la place Vendôme », le rhinocéros, haletant, apparaît au coin de la rue Castiglione.

Il s'agit d'étonner, bien sûr. Et seul l'étonnant est beau. Tel ce

cygne noir dont le corps supporte une enclume, « surmontée du cadavre en putréfaction d'un crabe tourteau ». L'intention est aussi, comme chez Roussel, d'imposer des images-énigmes, proches de celles qu'aimait le XVI^e siècle. Ces énigmes, un récit les explique, sans jamais en justifier totalement l'inquiétante étrangeté. Car l'insolite, le monstrueux demeurent essentiellement, pour Lautréamont, une manière, à travers la perversion des lois physiques et biologiques, de contester la Loi : celle dont l'homme est à la fois le garant, le responsable et le bénéficiaire ; celle où se rejoignent, dans le respect des liens familiaux, ce que l'on croit la justice et ce que l'on dit naturel ; celle que l'on situe à la fois dans la conscience de la créature et dans l'autorité d'un Créateur. La réflexion psychanalytique, particulièrement celle de J. Lacan, nous a appris à percevoir dans le discours la Loi et son refus.

Par cette contestation, cette profanation de la Loi, que manifestent les *impossibilia* physiques, le fantastique de Lautréamont se relie à ses thèmes les plus constants. Montrer des monstres, c'est « attaquer l'homme et Celui qui le créa », c'est obliger le Créateur lui-même à entrer dans des métamorphoses qui contestent la permanence de ses décisions. Présenter des amours insolites, d'un homme et d'un pou femelle, d'un homme et de la femelle de requin (ch. II), chanter les louanges de l'hermaphrodite, c'est récuser un ordre familial qui serait l'heureuse synthèse des réalités biologiques, des lois sociales, des sentiments nobles et d'une Justice transcendante. Plus explicitement Lautréamont montre, dans l'épisode du pendu (ch. IV), la cruauté d'une mère et d'une épouse ; le frère, le père et la mère de l'amphibie (ch. IV) l'ont longuement torturé ; il est conseillé d'arracher et de manger les bras de sa mère ou de sa sœur (ch. V). La volonté de transgresser la Loi, au sens absolu qu'elle prend alors, unit le blasphème, la haine de la famille, la monstration de l'insolite.

Il faut insister sur cette unité du fantastique des *Chants* et de leur violence radicale. Tour à tour, des écrivains ont été évoqués, au cours de cette trop rapide lecture de Lautréamont : Roussel, Artaud, Bataille. Il est tentant d'y ajouter Michaux, grand créateur d'étrange. Comme Michaux, Lautréamont se situe à un moment de l'histoire de l'écriture où tout est déjà perdu, mais où il faut encore briser, rompre et se détruire. La parole sacrée par laquelle le poète habite dans l'être est impossible, comme aussi la parole libre qui n'a plus rien à transgresser. Mais la tâche de Lautréamont est plus pénible que celle de Michaux ; il est l'un des premiers à annoncer, à prophétiser la mort de Dieu, la fin de l'Être, l'éclatement de l'ordre, la fuite de la raison ; il doit s'en persuader lui-même et répéter inlassablement une transgression qui parfois se dénie en son exagération même.

L'ARSENAL IRONIQUE

Que l'humour est la condition négative de la poésie, ce qui prête à équivoque mais signifie que pour qu'il y ait poésie il faut d'abord que l'humour fasse abstraction de l'anti-poésie... que l'humour est une condition de la poésie, voilà ce que je dis sous une forme détournée.

ARAGON, *Traité du Style*.

La poésie est le contraire de la littérature.

ELUARD, *Notes sur la Poésie*.

C'est du rapprochement de ces deux phrases, à la lumière de l'étincelle qui jaillit, que se dessine finalement le vrai visage de l'humour noir et de l'ironie dans les *Chants de Maldoror*.

Pour Lautréamont, posséder l'humour et l'ironie c'est bien sûr s'approprier les deux qualités spécifiquement divines, celles qui feront de lui le créateur tout-puissant d'un monde à l'envers où la conscience de Dieu soi-même n'échappe pas au scalpel de l'ironie. C'est également tenter de retrouver, au delà de la division morale, au delà de toutes les catégories, une unité bienheureuse où le bien et le mal, le beau et le laid, le comique et le tragique cesseraient d'être perçus comme contradictoires tandis que l'humour noir, comme par mégarde, met en cause le monde physique, sape les données fondamentales de temps, de lieu, refuse le principe d'identité. C'est encore, paradoxalement, se cacher pour mieux se raconter, aveugler le lecteur pour mieux se révéler à lui, mais surtout réussir ce tour de force : faire de la critique la plus violente de la littérature une œuvre infiniment belle.

Dans *Maldoror* la littérature et sa critique jaillissent simultanément, irrémédiablement contradictoires, irréconciliables. Ce qu'il convient de montrer c'est que la résultante de ces deux forces perpétuellement opposées puisse acquérir du fait même de son origine antagoniste certaines qualités proprement poétiques.

Si l'ironie et l'humour noir attaquent la littérature c'est que

celle-ci repose sur une contradiction fondamentale : elle prétend satisfaire sa volonté d'exprimer la vie au moyen de procédés plus ou moins artificiels, au moyen d'une rhétorique. Pour Lautréamont cette attitude est doublement fautive : la réalité est au delà de la vie quotidienne, une reproduction « réaliste » du monde n'en rendra jamais compte, une critique des moyens s'impose, l'ironie et l'humour noir s'en chargeront. Au risque de simplifier à l'extrême, disons que de la même façon qu'au delà du réel se situe la vraie vie, au delà de la littérature s'épanouit la poésie. Dans l'un et l'autre cas l'humour noir assure le passage.

L'HUMOUR NOIR CORRECTIF DE LA LITTÉRATURE.

Sans cesse Lautréamont se surprend lui-même en flagrant délit de littérature « réaliste ». Le divorce entre la littérature et la réalité ne cesse de s'y affirmer. Alors, parce qu'il est avant tout poète, Lautréamont veut redonner à la poésie bonne conscience. Il la libère de tous les scrupules « réalistes » qui la rendent fautive, lui rend sa vraie vertu, la liberté. Il n'a jamais tant parlé de poésie que dans la première strophe du Chant VI où il écrit : « Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles ; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future : et je devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre » (*Œuvres Complètes*, VI 1^{er} P. 322). Quelques lignes plus loin il annonce sa décision de « fabriquer un petit roman de trente pages. »

C'est dans ce même Chant que l'humour noir assure au poète le détachement qui rend possible la destruction magistrale de tous les thèmes, de tous les motifs personnels, élaborés dans la partie « synthétique » de l'œuvre. C'est également dans ce Chant et par la vertu de ce même humour noir que prennent naissance une série d'images, que s'élabore un monde poétique nouveau, qui restent gravés dans la sensibilité du lecteur. Il est impossible d'oublier la rencontre inéluctable du Dieu-rhinocéros et de la balle de revolver, la scène finale où les « théorèmes de la mécanique » viennent relayer la volonté du poète pour conduire à son terme la destinée des différents personnages. Les thèmes fondamentaux de la chevelure, de la comète, du tourbillon, qui se sont construits au long de l'œuvre, viennent, tout chargés de leurs significations symboliques s'intégrer dans le monde mécanique de la dernière strophe pour s'y anéantir. Cette machine inexorable

et destructrice, qui se met en branle au centre d'une place Vendôme froide et vide préfigurant certaines toiles de Chirico, ne fait que poursuivre l'œuvre du poète tout-puissant. Il n'est plus question de réalisme : l'auteur a-t-il besoin que la « comète » parcoure la distance qui sépare la place Vendôme du Panthéon, il suppose « infinie » « la force d'impulsion ». Par l'humour noir, Lautréamont, battant en brèches toutes les conventions littéraires, se refusant à tout respect de la réalité, au mépris de soi-même, fait jaillir entre les formes symboliques de la colonne et de la demi-sphère un monde extraordinaire, irréel, mais pourtant si fascinant, si riche d'émotions et de sensations vraies qu'au terme de cette strophe qui clôt l'ouvrage il peut lancer aux sceptiques son ironique défi : « allez y voir vous-mêmes si vous ne voulez pas me croire » (O.C. VI 8. P. 358).

Le fait que le Chant VI apparaisse comme une correction poétique du reste de l'œuvre ne doit pas masquer les interventions antérieures de l'humour noir. C'est tout au long des *Chants* que le réalisme littéraire se trouve mis en cause : la critique de l'image, cette figure fondamentale de l'activité littéraire, exprime de manière particulièrement claire le sens des interventions du poète.

Souvent, le jaillissement de l'image suscite immédiatement sa correction si ce n'est sa disqualification : « toutes ces tombes qui sont éparées dans un cimetière comme les fleurs dans une prairie, comparaison qui manque de vérité, sont dignes d'être mesurées par le compas serein du philosophe » (O.C. I 12. P. 153). Pour le poète, commenter l'image c'est toujours rendre compte de son plus ou moins grand degré de réalité. A partir du Chant IV la mise en cause de la validité de certaines comparaisons, celle des baobabs, des épingles et des tours par exemple, engendre les longues digressions pseudo-logiques : « Et encore, quand même une puissance supérieure vous ordonnerait, dans les termes les plus clairement précis, de rejeter, dans les abîmes du chaos, la comparaison judicieuse que chacun aura pu savourer avec impunité... » (O.C. IV 2. P. 253). Ces scrupules peuvent d'ailleurs s'exprimer au sein même de la comparaison par un dérisoire souci de précision : « Vieil océan aux vagues de cristal, tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées que l'on voit sur le dos des mousses » (O.C. I 9. P. 136). C'est toujours cet apparent souci d'être vrai qui engendre les séries d'images par lesquelles l'auteur prétend épuiser la totalité des affinités qui unissent les deux choses comparées : « De même que les éléphants, avant de mourir, jettent dans le désert un dernier regard au ciel, élevant désespérément leur trompe, laissant leurs oreilles inertes, de même les chiens laissent leurs oreilles inertes, élèvent la tête, gonflent le cou terrible, et se mettent à aboyer tour à tour, soit comme

un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme une femme qui va enfanter, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime, contre les étoiles au nord, contre les étoiles à l'est, contre les étoiles au sud, contre les étoiles à l'ouest, contre la lune, contre les montagnes... » (O.C. I 8. P. 132). Ces longues digressions, cette outrance de la volonté de précision ne font que parodier la recherche d'un certain réalisme de la comparaison. Pour Lautréamont aucune comparaison, aucune image ne saurait être totalement vraie. Il faut en finir avec les associations traditionnelles : « Ne croyez pas que je sois sur le point de mourir, car je ne suis pas encore un squelette et la vieillesse n'est pas collée à mon front. Ecartons, en conséquence, toute idée de comparaison avec le cygne, au moment où son existence s'envole... » (O.C. I 9. P. 135). « Vieil océan, tu es le symbole de l'identité ; toujours égal à toi-même... Tu n'es pas comme l'homme » (O.C. I 9. P. 137). Si certains rapprochements s'imposent, l'attraction qu'ils supposent ne doit rien à la similarité des divers éléments : « Vieil océan, ta forme harmonieusement sphérique qui réjouit la face grave de la géométrie ne me rappelle que trop les petits yeux de l'homme, pareils à ceux du sanglier pour la petitesse et à ceux des oiseaux de nuit pour la perfection circulaire du contour » (O.C. I 9. P. 136). Dès lors, l'image, libérée de ses prétentions réalistes, retrouvera sa vraie fonction, sa vraie valeur. Ce n'est pas l'affinité des éléments qui suscite le rapprochement mais la volonté du poète. Pour un temps, Lautréamont demandera à la comparaison de présenter quelque vraisemblance, réclamera la collaboration du réel : « Remue toi avec impétuosité... plus... plus encore, si tu veux que je te compare à la vengeance de Dieu... c'est bien » (O.C. I 9. P. 191). Mais bientôt se refusant à toute convention il fera éclater le rôle déterminant de l'arbitraire, de l'humour noir, dans l'affirmation des correspondances : « Le temple antique de Denderale est situé à une heure et demie de la rive gauche du Nil. Aujourd'hui des phalanges innombrables de guêpes se sont emparées des rigoles et des corniches... Je compare le bourdonnement de leurs ailes métalliques, au choc incessant des glaçons, précipités les uns contre les autres, pendant la débâcle des mers polaires » (O.C. IV 1. P. 251). Le caractère arbitraire, délibéré du rapprochement est mis en évidence par le verbe d'action : « Je compare ». D'une manière plus générale, Lautréamont préfère la comparaison à l'image dans ses exemples démonstratifs. Suzanne Bernard perçoit une évolution de la métaphore au cours de *Maldoror* : « Il semble que du début à la fin de l'œuvre cet emploi de la métaphore soit devenu de plus en plus conscient et voulu et qu'en même temps le rapprochement forcé des « objets »

les plus « éloignés entre eux » ait fini par tourner au système pour devenir gratuit et artificiel, un procédé d'humour tout mécanique s'apparentant à ceux dont Lautréamont use pour détruire la technique littéraire... Nous arrivons ainsi à la comparaison purement humoristique qui met en rapport de façon toute systématique et « artificielle précisément des objets sans rapports »¹. Nous en arrivons effectivement à la série des « beau comme... » où l'accent est mis sur le rôle actif de l'écrivain. Cependant cette série d'images a été précédée d'un commentaire théorique où s'exprime en toute clarté la conception ducassienne de l'image : « C'est généralement parlant une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses, et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité » (O.C. IV 6. P. 309). Puisque la beauté de la comparaison ne réside pas dans son réalisme, la porte est toute grande ouverte aux associations les plus insolites, les plus provocantes : « Quoiqu'il ne possédât pas un visage humain, il me paraissait beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d'un insecte ; ou plutôt comme une inhumation précipitée ; ou encore comme la loi de reconstitution des organes mutilés ; et surtout comme un liquide éminemment putrescible » (O.C. V 2. P. 291). La tentative de précision dépasse ici la parodie pour devenir auto-ironie. Elle est en opposition totale avec le choix des deux termes auquel seul l'humour noir préside. Peu importe dès lors ce choix des termes, ce qui importe c'est que la distance qui les sépare soit maximale. L'originalité devient inutile, des extraits d'ouvrage médical, de livre de zoologie, de traité musical feront l'affaire : « ...Et je me trouve beau ! Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, ... »

La théorie ducassienne de l'image trouvera son prolongement logique et son épanouissement dans la technique surréaliste des collages. Max Ernst explique comment le beau peut effectivement naître de la rencontre, sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie : « Une réalité toute faite dont la naïve destination à l'air d'avoir été fixée une fois pour toutes (un parapluie) se trouvant en présence d'une autre réalité très distante et non moins absurde (une machine à coudre) en un lieu où toutes deux doivent se

1. S. BERNARD, *Lautréamont et la Frénésie poétique*. Le poème en prose de Baudelaire à nos jours.

sentir dépayssées (sur une table de dissection), échappera, par ce fait même à sa naïve destination et à son identité ; elle passera de son faux absolu, par le détour d'un relatif, à un absolu nouveau, vrai et poétique »². Ainsi chez Lautréamont l'humour noir, venant corriger, c'est-à-dire détruire, l'image littéraire débouche-t-il sur la révélation d'une beauté nouvelle, véritablement poétique dont les exemples fourmillent à côté de la démonstration théorique. Qui a résisté à la beauté des « membranes vertes de l'espace », aux « résédas de la modestie » !

L'accession à la poésie par l'humour noir peut s'effectuer en dehors d'une critique formulée de la littérature. L'humour noir cesse de corriger la technique littéraire pour s'y substituer. C'est cependant encore une fois le réalisme littéraire qui se trouve mis en cause.

L'HUMOUR NOIR SUBSTITUT DU REALISME LITTERAIRE.

Dans le monde singulier, surnaturel, de *Maldoror*, les animaux, les objets réels, l'araignée, le crabe, le cheveu, la comète trouvent une fonction exceptionnelle, et par là-même une signification différente de celle qui leur est usuellement accordée. L'humour noir est encore une fois responsable de ce que les surréalistes ont appelé le « dépaysement de l'objet » et qui consiste à détourner les choses de leur rôle utilitaire ou de leur sens reconnu. L'humoriste se détache de la vie pour la regarder en spectateur, celle-ci perd alors son aspect sérieux et devient sujet de railleries, pantomime dérisoire. L'humour noir a cela de proprement poétique qu'il permet d'envisager le monde sous un autre angle en brisant les relations familières des objets. Sous le regard humoristique de Lautréamont, les passagers de l'omnibus se parent d'une existence étonnante, extra-terrestre, poétique : « Sont assis, à l'impériale, des hommes qui ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort. Ils sont pressés les uns contre les autres, et paraissent avoir perdu la vie ; au reste le nombre réglementaire n'est pas dépassé. Lorsque le cocher donne un coup de fouet à ses chevaux, on dirait que c'est le fouet qui fait remuer son bras, et non son bras le fouet. Que doit être cet assemblage d'êtres bizarres et muets ? Sont-ce des habitants de la lune ? Il y a des moments où on serait tenté de le croire ! mais, ils ressemblent plutôt à des cadavres » (O.C. II 4. P. 168). Marco Ristich a donné de cette appréhension humoristique de la réalité une remarquable analyse : « L'humour est, dans son essence, une critique intuitive et explicite du mécanisme mental, conventionnel, une force qui extrait un fait ou un ensemble

2. Max ERNST, « La Femme 100 Têtes ». Cité par Yves Duplessis in *Surréalisme*. P. 24.

de faits de ce qui est donné comme leur normale pour les précipiter dans un jeu vertigineux de relations inattendues ou surréelles. Par un mélange de réel et de fantastique hors de toutes les limites du réalisme quotidien et de la logique rationnelle, l'humour et l'humour seul, donne à ce qui l'entoure une nouveauté grotesque, un caractère hallucinatoire d'inexistence, ou du moins une objectivité douteuse et méprisable et une importance dérisoire, à côté d'un sur-sens exceptionnel et éphémère mais total »³. L'humour détruit les aspects ordinaires de l'existence et prépare l'esprit à entrevoir une autre réalité. Dans la cinquième strophe du Chant III s'établissent, par la vertu d'un humour noir cruel des rapports imprévisibles entre des éléments aussi disparates qu'un « ancien couvent », « des coqs et des poules plus maigres que leurs ailes », « une femme nue » et la boue immonde où ils baignent. Si impensable que soit la vision, une nouvelle cohésion, un ordre de rapports nouveaux, imposent au lecteur le spectacle inouï du lieu infâme choisi par Dieu pour satisfaire ses instincts cruels. Il ne s'agit plus ici de « réalisme », la poésie n'a plus pour rôle de restituer la réalité ordinaire. C'est le poète, armé de la toute puissance de l'humour noir qui, au delà de toute observation, fait subir à la sensibilité du lecteur l'expérience vraie de l'ordure et du vice, en faisant jaillir entre les éléments les plus hétérogènes, une qualité nouvelle de relations. L'humour noir remplace le « réalisme » par un réalisme ouvert, un surréalisme. Chaque chose devient autre qu'elle-même aux yeux de l'humour, se trouve en quelque sorte libérée : « Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un recommencement. C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme »⁴. La réalité réduite au chaos dans le creuset de l'humour noir libère ses divers éléments que le poète à tout loisir de réassocier selon sa volonté toute-puissante.

L'ironie et l'humour noir font des *Chants* un monde de la stupéfaction permanente dans lequel la métamorphose s'insère logiquement, perd tout caractère artificiel ou irréel. Celle-ci n'est-elle pas de nature ironique, qui suspend cette évidence selon laquelle les formes, si elles évoluent, ne changent pas de nature. L'ironie fait accepter la métamorphose, permet cette mise en « prise directe » du monde de *Maldoror* sur celui « d'en bas » dont parle Julien Gracq et dont dépend le passage de « la gratuité du rêve inoffensif à une possibilité d'irruption

3. Marco RISTICH, *L'humour, attitude morale in Surréalisme*, A. S. D. L. R.

4. André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, p. 131.

angoissante dans le monde où nous sommes bien assis ». Pour lui « il ne fait guère de doute que l'animalité instinctive de Lautréamont objective dans son œuvre une volonté d'intervention directe de l'irrationnel sur le plan concret ». L'ironie et la métamorphose jouent un rôle de pont entre la réalité et le monde ducassien et permettent à celui-ci de devenir, non pas un univers coupé du monde réel mais une *possibilité* de ce monde, même si un abîme les sépare.

Ainsi l'homme retrouve l'incroyable liberté de l'enfance à l'égard du réel : « Le merveilleux des enfants infiniment plus sobre que celui des grandes personnes en ce qu'il est entièrement incorporé, sans rien qui dépasse, ne supporte pas l'enjolivement et hait, plus que la mort, le style décoratif : il est dynamisation infinie par l'intérieur des objets et des actes vulgaires, ceux qui tombent sous le sens ; il est une lumière d'orage, une certaine manière élective de regarder qui transforme un caillou en projectile. Lautréamont le définit d'un trait de feu : il s'appelle le « puéril revers des « choses » ⁵ ». Bachelard parle de « poésie primitive ». Des *Chants de Maldoror* au « Changer la vie ! » de Rimbaud il n'y a qu'un pas, celui qui sépare la création du cri. Bachelard emploie l'expression « vie invivable » pour définir ce monde des *Chants* : « Voilà en effet une œuvre qui n'est pas née de l'observation des autres, qui n'est pas née exactement de l'observation de soi. Avant d'être observée elle a été créée. (...) Son langage n'est pas l'expression d'une pensée préalable. C'est l'expression d'une force psychique qui, subitement, devient un langage. Bref, c'est une langue instantanée ». Si le surréalisme révolutionnaire porte Lautréamont aux nues c'est parce « qu'il faut passer du règne de l'image au règne de l'action » de la même façon que Marx demanda à la philosophie de transformer le monde plutôt que de le décrire. « La poésie de la colère s'oppose à la poésie de la séduction », dit Bachelard ; à la littérature disent les surréalistes.

Si l'humour noir a pu devenir avec le Surréalisme ce que Michel Carrouges nomme « la source noire de la poésie », s'il a pu jouer un rôle de premier plan au sein de ce groupe qui prétendait redonner à la poésie et à l'art en général sa véritable signification, c'est que sa nature critique et libératrice l'apparente directement à l'acte créateur. D'autre part, sur le plan plus particulier de l'expression écrite, l'ironie, cette autre donnée fondamentale de l'art ducassien ne se présente pas comme une déformation du langage mais comme une accusation, une mise en valeur de son caractère le plus permanent : le paradoxe. Ainsi l'humour noir et l'ironie apparaîtront-ils en définitive comme les formes spécifiques de l'art d'écrire et de la création artistique en général.

Pour trouver, dès l'époque où l'humour et l'ironie prennent une place éminente dans la poésie, une expression claire du rôle qu'ils prétendent y jouer, il faut se tourner vers Baudelaire, vers son œuvre esthétique et critique où se sont formulées de façon nette ses prises de position théoriques : « l'ironie », au sens baudelairien ne réunit pas, à elle seule, toutes les conditions de la « modernité » mais contribue à faire jaillir « l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement » qui sont une partie essentielle et une caractéristique de la « beauté moderne ».

Chez Lautréamont les réflexions esthétiques ne font pas l'objet d'une publication séparée, elles s'intègrent dans l'œuvre poétique sous forme de commentaires particuliers. Or il est remarquable que lui aussi prétende surprendre le lecteur : « Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire le lecteur, qui ne voit pas très bien où l'on veut d'abord le conduire ; mais ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres et des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire » (O.C. VI 1. P. 323). Dans les *Poésies* il rougira « devant les charniers immondes » qu'il nomme, il rougira devant « l'inoculation des stupeurs profondes », devant « les inquiétudes étranges, que le lecteur préférerait ne pas éprouver » (O.C. Poésies I. P. 362) c'est-à-dire devant l'agressivité de son œuvre, agressivité dont l'humour noir et l'ironie sont responsables. Ceux-ci se situent au centre même de la création ducassienne. Par leurs fonctions psychologique, esthétique et même philosophique ils creusent le fossé immense mais non infranchissable qui sépare la littérature de Lautréamont de celle de son lecteur : « Sans doute, entre les deux termes extrêmes de la littérature telle que tu l'entends, et de la mienne, il en est une infinité d'intermédiaires et il serait facile de multiplier les divisions ; mais il n'y aurait nulle utilité, et il y aurait le danger de donner quelque chose d'étroit et de faux à une conception éminemment philosophique, qui cesse d'être rationnelle, dès qu'elle n'est plus comprise comme elle a été imaginée c'est-à-dire avec ampleur » (O.C. V 1. P. 286). Pour Lautréamont il ne fait aucun doute que lire et aimer les *Chants de Maldoror* c'est accéder à une forme moderne de poésie. Pour faire ce saut il suffit de changer « d'axiome », saut des plus périlleux puisqu'il s'agit ni plus ni moins d'admettre la condamnation de la littérature antérieure, le renversement ironique de toutes les conventions morales, philosophiques qui fondent l'ordre bourgeois. Le Poète, lui-même, fut le premier à franchir le pas. « Je parle par expérience, sans venir jouer

le rôle de provocateur ». Parvenu de l'autre côté de l'abîme, il appelle le lecteur à lui, l'invite à abandonner « la cartilagineuse carapace d'un axiome qu' (il) croit inébranlable », fait de l'acceptation, de la compréhension, de l'ironie et de l'humour noir la condition de sa réussite : « Et de même que les rotifères et les tardigrades peuvent être chauffés à une température voisine de l'ébullition, sans perdre nécessairement leur vitalité, il en sera de même pour toi, si tu sais t'assimiler, avec précaution, l'âcre sérosité suppurative qui se dégage avec lenteur de l'agacement que causent mes intéressantes élucubrations » (O.C. V 1. P. 287). Pour Lautréamont, comme pour Breton plus tard, l'accession à la poésie, à la beauté modernes ne peut se faire dans le calme. L'ironie et l'humour noir la rendent « convulsive ». Si bien que ceux-ci semblent prendre une part importante à ces « nouveaux frissons (qui) parcourent l'atmosphère intellectuelle » et qu'il « faut avoir le courage de regarder en face » au risque de rester du parti des « Grandes-Têtes-Molles ».

Si au sein de cette immense pulsation cardiaque qu'est pour Gracq la littérature dans son progrès, la part de l'érotisme, l'affirmation des forces obscures de l'homme contribuent grandement à faire de *Maldoror* « ce jet d'une raideur et d'une force terribles », « cette force explosive qui est la contre épreuve soudain matérialisée des siècles de compression hypocrite et patiente », il ne faut pas oublier que l'humour noir est gage de cette révélation tout en y puisant la matière incandescente qui engendre l'incendie définitif. Il est impossible de séparer humour noir et érotisme, humour noir et libération de l'homme. La révolte ducassienne est globale, l'humour noir et l'ironie s'attaquent à tout parce que dans le monde tout se tient. La condamnation esthétique des formes littéraires, traditionnelles engendre automatiquement celle de la morale qu'elles reflètent comme celle de la société où elles prennent naissance.

JACQUES RAIMBAULT



DES DISCOURS DE DISTRIBUTION DES PRIX

Poésies de Lautréamont se présente comme un manifeste : reniement de l'esprit et du langage maldororiens et conversion au bon goût, au bien, à l'espoir. Le manifeste est-il sincère ou est-ce une deuxième mystification, après une première ?

Le reniement prête à un examen de conscience sans complaisance pour un passé dépassé, à un verdict sans circonstance atténuante contre tout « ce qui nous courbe et nous choque si souverainement » : excès, vices, troubles, sophismes, scepticisme, imaginations malades, maux dont l'énumération remplit deux pages. L'auteur semble vouloir y cataloguer comme des procédés, des scies, des éléments affectifs préfabriqués ou des attitudes intellectuelles de série, ce qui fut l'inspiration et le langage des *Chants de Maldoror*.

Même en supposant que Lautréamont se soit lassé et écœuré d'être Maldoror, il n'en reste pas moins que sa conversion reste plus que douteuse. Des deux axiomes initiaux de *Poésies* : « les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes », « les premiers principes doivent être hors de discussion », l'un, la négation de l'esprit de négation, est confirmé par l'entreprise de correction des « sophismes » à laquelle il se livre de manière continue dans *Poésies I* et *Poésies II*. L'autre est plus déconcertant. Quels sont ces premiers principes ? Il s'en explique, après une série d'attaques, apparemment dispersées, contre ses vieilles amours ou plutôt contre ses vieilles haines : « Ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la sagesse de Dieu, la grandeur de la vie, l'ordre qui se manifeste dans l'univers, la beauté corporelle, l'amour de la famille, le mariage, les institutions sociales (...) la vérité d'où découlent toutes les autres, la bonté absolue de Dieu ».

A quoi bon avoir couru la terrible aventure de Maldoror, si c'est, un an après, pour se mettre déjà à la retraite, non seulement de l'anarchie, mais même de la recherche, et adopter la vieille sagesse des nations ? Celui qui a si bien fait table rase de sa révolte et de ce qu'elle comportait d'orgueil et d'insincérité, est-il réellement en train de « se ranger » ? Pour mettre encore plus en déroute une confiance difficile à accorder à cette nouvelle conduite littéraire, Lautréamont l'incarne dans un modèle surprenant, bien que trivial, mais qui par là-même paraît dérisoire : *les discours de distribution des prix*.

Ce n'est pas une fantaisie d'un instant. Il insiste, avec cette lourdeur dans l'expression des énormités que connaît bien le lecteur des *Chants de Maldoror* : « Alexandre Dumas fils, ne fera jamais, au grand jamais, un discours de distribution des prix pour un lycée. Il ne connaît pas ce que c'est que la morale. » Plus loin : « Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution

pour les lycées et les discours académiques. En effet l'instruction de la jeunesse est peut-être la plus belle expression pratique du devoir, et une bonne appréciation des ouvrages de Voltaire (creusez le mot appréciation) est préférable à ces ouvrages eux-mêmes. — Naturellement ! »

Creusons le mot « appréciation », puisque le professeur Lautréamont le conseille, mais creusons aussi le mot sur lequel rebondit si étrangement la chute de la phrase : « naturellement ». Et malgré le caractère discontinu de l'enchaînement des idées, le découpage en courts paragraphes, apparemment aussi désordonnés que les feuillets des *Pensées* de Pascal, rétablissons la continuité d'intention. Elle devient rapidement évidente, même si l'autre problème reste intact : sincérité ? ironie ?

Dans un mouvement oscillatoire qu'il maintient quatre paragraphes durant, Lautréamont a beau nous égarer à plaisir, nous faire « balancer » de l'éloge de Villemain à la critique d'Eugène Sue, de l'éloge d'un professeur de Seconde à la critique de Balzac, d'Alexandre Dumas, de Hugo ; il a beau inverser la démarche et passer de la critique des préfaces absurdes d'Alexandre Dumas fils à l'éloge des discours de distribution des prix, de la critique de Voltaire à l'éloge du corps enseignant ; enfin, il a beau revenir à la première méthode, affirmer en ce qui le concerne personnellement sa volonté positive de « proclamer le beau sur une lyre d'or » pour condamner ce qui fut sa première vocation : « les voluptés infâmes d'une ironie, faite éteignoir, qui déplace la justesse de la pensée ». Malgré toutes ces variantes dans « la disposition », pour employer le terme d'une rhétorique qu'il connaissait bien, nous ne perdons pas sa piste dans ce jeu de colin-maillard. Il s'agit d'opposer à chaque fois un représentant de la critique académique et de la morale traditionnelle à des représentants de l'art, de la révolte, du doute. On serait tenté d'ajouter, si l'on s'en tenait à deux de ces oppositions, celle du professeur de Seconde à Balzac et à Hugo, celle du corps enseignant à Voltaire, qu'il s'agit d'affirmer paradoxalement la supériorité d'un critique médiocre sur un créateur.

Est-ce à dire que, chef-d'œuvre ou non, toutes les œuvres sont également inférieures à une « appréciation » de cette œuvre, et que Lautréamont tend au théorème suivant : toute prise de position critique est par elle-même supérieure à la matière qu'elle juge ? Golfayn et Legrand envisagent une interprétation de ce genre quand ils commentent ce passage en plaçant en regard une phrase de Hegel : « Quant aux comptes rendus critiques, outre la notice historique, ils donnent encore une *appréciation*, qui justement parce qu'elle est appréciation, est au-dessus de la matière appréciée » (1). Une telle interprétation justifierait le passage brusqué que fit Lautréamont de l'activité poétique à de modestes exercices d'appréciation critique. Une phrase de *Poésies II* semble leur donner raison : « Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie ».

L'essentiel cependant n'est pas là. Il est dans le critère du jugement : la moralité de l'œuvre. Mieux vaut être « un professeur d'honnêteté et de travail » qu'un génie qui fait le mal ou l'inspire. Ce critère, Lautréamont en varie la définition de paragraphe en paragraphe, mais il est toujours la clé du verdict : « il ne connaît pas ce que c'est que la morale ». Sans doute une certaine tonalité ironique enlève à quelques expressions leur authenticité : telle « la fameuse idée du bien » ; mais d'autres, marquées de la force de la trouvaille, sont convaincantes : « la plus belle expression pratique du devoir », « l'ironie, faite éteignoir, qui déplace la justesse de la pensée ». Pour s'expliquer le renversement de Lautréamont, faut-il

1. Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Poésies*, édition commentée par Georges Gold-Yayn et Gérard Legrand, Paris, Le Terrain Vague, 1960.

mener l'enquête du côté des philosophes, étudier le passage dialectique du stoïcisme au pyrrhonisme, du pyrrhonisme à Pascal, de Pascal à Voltaire, de Voltaire à Vauvenargues, de Vauvenargues à Kant, comme Golfayn et Legrand l'ont fait ? Nous nous bornerons à une hypothèse de travail plus modeste.

C'est que l'explication des nombreuses discordances de ces quelques paragraphes se trouve, d'une part, dans un événement de la vie d'Isidore Ducasse : sa rencontre avec le professeur de rhétorique Hinstin, au lycée de Pau, et, d'autre part, dans sa connaissance de la vie et des œuvres de Baudelaire. C'est Gustave Hinstin (2) dedicataire de *Poésies*, dont le conflit avec son élève Ducasse est mieux connu depuis la publication des lettres de Paul Lespés, c'est Hinstin qui prononça à Pau le *Discours de Distribution des Prix*, à la fin de l'année 1864, année où il était le professeur de Rhétorique du futur Lautréamont. Or ce discours s'élève contre une jeunesse qui n'a plus d'illusions de jeunesse, qui ne croit plus à rien ; il s'efforce, par l'évocation des jeunesses splendides du passé, de réveiller en elle une vocation d'idéal. Le retour de Lautréamont à la morale, n'est-ce pas une réponse tardive à l'appel angoissé de son professeur de Pau ?

Lautréamont a un autre maître : Baudelaire qui, lors de sa campagne pour l'Académie, associe sans cesse le nom de Villemain à l'idée de discours académiques, de discours de « Distribution des Prix » et à tout un vocabulaire scolaire : maître de pension, professeur de rhétorique, jugeote de pédagogue... C'est Baudelaire qui souligne l'outrecuidance du cuistre envieux et impuissant, incapable d'apprécier Châteaubriand, incapable d'admiration, « lui qui est à mille pieds audessous de Laharpe ». « Villemain trente quatre fois plus intelligent qu'Eugène Sue », rétorque Lautréamont jouant sur les nombres et sur l'inversion du jugement. Frappé par la coïncidence de sa propre situation de génie méconnu par son professeur avec la situation de Baudelaire méconnu par Villemain et la critique académique, il s'identifie à Baudelaire. Et si c'était le même génie depuis Byron, depuis Baudelaire, toujours désespéré, ironique, toujours poursuivi, exilé, en butte aux vexations et aux condamnations, qui s'incarne en ce Maldoror errant, doué d'ubiquité et toujours renaissant ? Baudelaire a contribué à cette identification : son propre conflit avec Villemain s'exprime dans les termes où un élève pense sa révolte, avec une verve très proche de celle de Hugo évoquant sa belle colère d'élève puni (« A propos d'Horace »). Isidore Ducasse a subi, à la suite d'une dissertation pessimiste, explosant en métaphores incongrues, les critiques acerbes d'un petit Villemain de province, Gustave Hinstin.

« *Poésies* » ne marquerait-il pas en outre un effort pour tirer leçon d'un procès muet aussi sévère que ceux, célèbres, dont furent victimes trois grands contemporains d'Isidore Ducasse : Flaubert, Baudelaire, Sue ? Comment lutter, combattre, lui qui rêvait de dialoguer avec le lecteur hérissé, lors des *Chants de Maldoror*, et qui n'a étreint que le vide ? Lorsque l'échec du poète est aussi complet, il exige de sa part la même révision stratégique qu'impose à un homme de théâtre le jeu devant une salle vide. La voix de Maldoror s'adressait à des foules innombrables. Elles ne sont pas venues à lui. Lautréamont n'est pas de ces naufragés qui ne luttent pas jusqu'au bout, ni même qui jettent la bouteille à la mer. Il a besoin de contacts immédiats. Ses lettres le révèlent, et son désir obstiné d'être

2. Sur Hinstin, cf. notre article : *Un professeur de Lautréamont dans Europe*, septembre 1966.

lu et commenté par les « lundistes » lors de la parution de ses œuvres. D'où vient le malentendu ? ou, plus grave, le « non-entendu », lorsque sa voix résonne si fort ? Au Chant II (strophe 4) Lautréamont avait pressenti cette course d'enfant solitaire derrière l'omnibus, « cet assemblage d'êtres bizarres et muets », « de cadavres, de personnages de pierre », « race stupide et idiote ». « Il s'enfuit : il S'ENFUIT ! Mais une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière ». Ce cauchemar, ce n'est pas seulement une prémonition de l'indifférence, à son égard, du siècle où il a été jeté, c'est aussi une expérience, un souvenir encore tout frémissant en lui.

L'élève Ducasse a vécu une fois déjà cette course acharnée pour rattraper les compagnons. C'est au lycée impérial de Pau, dans la classe de rhétorique, où, enfant abandonné par ses parents, (c'est ainsi qu'il se voit), plus âgé que ses condisciples, il arrive avec un fort retard dans ses études, dû à son origine montévidéenne et aux troubles, guerre, choléra et émeutes, qui règnent en Uruguay. Comme une classe ressemble à un omnibus ! « Ils sont pressés les uns contre les autres et paraissent avoir perdu la vie ; au reste le nombre réglementaire n'est pas dépassé ». Comme l'absence de « charité humaine » est la même !

G. Hinstin avait déjà prononcé son discours lorsqu'il était professeur à Lille, sous le titre *Illusions de jeunesse*. Pour capter la bienveillance d'un jeune public, sans doute agité ou ennuyé par la pompe oratoire qui précède la lecture du palmarès et la distribution des couronnes et des livres, il ne manquait pas d'habileté. D'abord son prologue, assez plautien d'inspiration, un peu démagogique, devait être accompagné d'une mimique de victime sous la contrainte du plus plaisant effet : « Il faut en prendre votre parti : nous avons, moi, à vous lire un discours, et vous, à l'entendre. Je sais qu'en ce moment une couronne ferait bien mieux votre affaire qu'une harangue, et vous paraîtrait mille fois plus éloquente ». Suivent de longues phrases sentimentales sur l'inquiétude et le chagrin des maîtres à la veille d'une séparation, dans certains cas, définitive. Puis, Hinstin s'enfonce dans une paraphrase conventionnelle de l'image du chemin de la vie, ou plutôt de la croisée des chemins, reprise à l'apologue de Prodicos et qui semble avoir hanté les jeunes anges blonds de Lautréamont au moment où ils vont suivre la route de Maldoror. Il y témoigne d'une lourdeur peu supportable, il file l'image, il fait vibrer les cordes de la sensiblerie paternelle et filiale : « Avez-vous fait assez ample provision de courage et de vertu ? Le sac de voyage le mieux fourni n'est jamais si complet qu'une tendre et ingénieuse prévoyance ne sache toujours y découvrir et réparer quelque oubli. » Lautréamont accentuera le caractère inutile, niais et fade de telles recommandations dans l'évocation des veillées familiales (cf Chant I, strophe 2 ; Chant VI, chap. III) et dans le récit d'Aghone (Chant VI, chap. V). Et il faut avouer que ce ton est gênant et irritant, quand une vraie tendresse et le don verbal d'un poète ne le sauvent pas de la platitude larmoyante. Moderne dans sa sensibilité d'écorché, de violent qui se veut impassible, étranger et adulte, Ducasse ironise jusqu'au bout, dans *Poésies* sur la « Prière pour tous » et les poésies pour famille de Victor Hugo. Combien dut-il le faire plus encore à l'audition de ces conseils ! Et pourtant, de toutes ces banalités surgit brusquement, admirablement bien placée à la fin de l'exorde, l'idée majeure, comme un cri fervent : « Croyez à votre jeunesse ». C'est un appel qu'aucun adolescent ne se refuse à entendre. Et Lautréamont l'a entendu, qui dans *Poésies II* écrit : « La jeunesse écoute les conseils de l'âge mûr. Elle a une confiance illimitée en elle-même ». Qu'un professeur de rhétorique ait, par deux fois, senti le besoin de réveiller l'esprit de jeunesse d'élèves

provinciaux, à l'abri pourtant des luttes et des prises de conscience, confirme le jugement du réfractaire Jules Vallès sur le découragement des générations sacrifiées après 1848. Les élèves de Lille avaient révélé à leur professeur de rhétorique, celui qui les connaît le mieux, qu'ils n'avaient plus ni feu ni lieu, ni foi ni loi ; il en avait ressenti une profonde angoisse. Ce n'était pas des images d'aube, de soleil levant, d'avenir radieux, de renaissance, qui baignaient l'adolescence de ces jeunes bourgeois que des parents relativement libéraux ne confiaient pas à des institutions religieuses. Les parents ont vécu 1830, 1848, l'échec des espoirs républicains, le développement du capitalisme, les grèves d'Anzin, de Lyon, l'installation du Second Empire, comme de petits Frédéric Moreau. Les enfants ont lu en cachette Balzac, Flaubert, Eugène Sue, Baudelaire. Et voilà pourquoi cet éternel naïf qu'est Gustave Hinstin sent le besoin d'exalter, non seulement la séduction physique et « les cheveux blonds », cliché plus juste à Lille qu'à Pau, mais surtout « les chimères pompeusement appelées art, idéal, sacrifice ». A Lille, comme à Pau, il avoue avoir connu beaucoup de frères d'Isidore Ducasse qui « raillent avec infiniment d'esprit ces vieilles illusions de collège et se flattent d'en être pour jamais détachés », de ces « jeunes vieillards » qui entrent dans le monde, « désillusionnés ». Ce n'est pas seulement le néologisme qui alerte le professeur ; ce n'est même pas le chagrin, le désespoir de jeunes misanthropes plus ou moins violemment révoltés, dont l'ironie reste frémissante, telle celle de Lautréamont. Si seulement ils vibraient de cette énergie dans la révolte ! C'est quelque chose de pire, une jeunesse qui n'a plus de nom, fruit d'une éducation nouvelle d'affairistes : froide, calculatrice avant le temps, sans désintéressement, sans enthousiasme, sans fraîcheur. Cette jeunesse sourit de l'incompétence à « réussir » des pauvres maîtres de l'enseignement secondaire : « elle a des amis assez charitables pour lui conseiller un système de vie plus pratique ». Si Ducasse est un Candide inversé, parti du Mal pour découvrir le Bien, Gustave Hinstin n'a rien d'un Pangloss. Il ne dit pas « tout est bien dans le meilleur des mondes possibles », même pour couronner l'année scolaire, même à la veille de lumineuses vacances. Les années sont lourdes et sombres, il est dur pour des éducateurs adultes de n'avoir pas à freiner de fougueux adolescents, de n'avoir pas à déniaiser des utopistes et des enthousiastes.

La deuxième partie du discours n'est plus un constat, mais un appel. Quelques vigoureuses formules de dénonciation lui insufflent encore un certain pouvoir agissant. « La vie est-elle donc réellement ce qu'ils la croient et ce qu'ils la font ? » « Laissez dire à nos jeunes vieillards, esprits forts, cœurs desséchés, que la jeunesse passe en un jour comme la fleur dont elle est l'image, et ne laisse après elle qu'un amer désenchantement ». Lautréamont put trouver là l'élan initial de ses longs reniements énumératifs de *Poésies I*. Malheureusement, la réflexion positive de Hinstin n'atteint que rarement à cette fermeté et à ce raccourci de la phrase. L'idée directrice en est banale, teintée d'un spiritualisme vague, hésitant ; la forme redondante est en même temps sans force ; l'argumentation se réduit à l'expression d'un idéalisme sentimental et nuageux, entièrement coupé du contexte social, et à un catalogue rapide et peu brillant de toutes les jeunessees d'antan : grecque, latine et française, toutes également bénies dans leur héroïsme guerrier, sans distinction de pensée, ni de régime. Hinstin retombe dans l'ornière du conformisme. Ce n'est pas avec des discours de morale traditionnelle qu'on sauve une jeunesse du désespoir.

Il ne s'agit pas de traiter ce petit discours comme un grand événement. Mè-

me si Isidore Ducasse est resté longtemps marqué et paralysé par sa vie scolaire, pris à la toile d'araignée de souvenirs dont il eut du mal à se délivrer, le discours de Hinstin n'est demeuré pour lui qu'un échantillon de la pensée et du langage d'un régime où les professeurs, les normaliens, les universitaires donnèrent le ton.

En se faisant Comte de Lautréamont, il assume après d'autres cette seigneurie des décadences qui fait retraite dans la sauvagerie. En lui retentit cette voix des grandes eaux, plus fort même que chez le citadin Baudelaire, qui l'a plus rêvée que réellement entendue. La puissance du Vieil Océan, qui dénie toute valeur aux ambitions humaines, a inspiré le plus grand hymne lyrique de Lautréamont. Mais il s'y mêle la triple dérision du grand moqueur : celle de l'Océan contre l'homme, celle d'un poète sauvage contre un Baudelaire qui voudrait établir l'égalité fraternelle de l'homme et de la mer, celle d'un Voltaire qui, grâce à Pascal et à Swift, a vu l'homme si minuscule et l'univers si grand. C'est là le triple aspect, sauvage, littéraire, philosophique, d'une même découverte que les savants de bibliothèque ignorent, mais à laquelle beaucoup d'adolescents ont accès, quittes à l'oublier ensuite : l'immensité solennelle et vivante de l'univers, la relative nullité de l'atome, du ciron, de l'individu anonyme, pris dans la masse sociale ; la force terrible des instincts réprimés par une fragile éducation morale. La continuité d'une telle tentative est précaire parce qu'elle isole et déchire. Le solitaire renonce à planer, sombre et cruel, ou à s'enfoncer dans la nuit de ses instincts. Il décide de rentrer dans la masse, de n'être plus personne. Est-ce pour lui une trêve avant « la poésie future », une récréation acrobatique que cette vacance ? N'est-ce pas plutôt une difficile ascèse, puisqu'il lui faut des modèles pour parvenir à se défaire de sa pensée et de son langage ?

Le chef-d'œuvre de l'individu anonyme, dépouillé de toute singularité, mais gonflé des mots et des idées qui l'entourent, c'est le discours de distribution des prix. Lautréamont renonce à échapper à sa condition terrestre et humaine, il se fait quelconque comme Rimbaud se fait paysan. Mais « l'heure est au moins très sévère ». Car un Rimbaud garde de la grande fête barbare à laquelle il renonce un sentiment qui permet l'élan vers les autres : la « charité », mot étrange qui obsède aussi Lautréamont. Rimbaud n'étreint plus l'aube d'été, il a perdu l'éternité retrouvée, il lui reste un *devoir*. Le mot semble avoir pour lui un contenu : la terre comme matière, la main comme outil, le travail comme méthode. Il semble que Lautréamont, au bout de l'expérience de Maldoror, retrouve les mêmes notions, mais avec « capitales », comme dit Baudelaire à propos de Villemain et des professeurs : le Devoir, le Travail. Il n'y vibre pas, pour leur donner une âme, cette tendresse déchirante et sans objet, que Rimbaud appelle la charité. Ce sont des formules de discours, et qui semblent ne projeter aucun programme, aucune conduite précise. Contemporain de l'expérience d'*Igitur*, Lautréamont participe lui aussi à cette entreprise critique, qui fait de la littérature le jeu autonome du langage. On « parle » beaucoup dans *Les Chants*, on s'exerce à « parler » autrement avec d'autres mots jusqu'ici interdits dans *Poésies*. Le « on » des *Chants* avait encore un nom : Maldoror, parfois « je » ; celui de *Poésies* n'en a plus. C'est tous et n'importe qui.

LUCIENNE ROCHON

La Semence de Lautréamont

Sonnet acrostiche pour Isidore Ducasse

Inhumaines audaces
Séminaux attentats
Impudiques éclats
De tes fureurs, Ducasse,

O Semeur ! Quelles grâces
Rigides l'Apostat
Elève en cet état
Désirable ! Quelles traces !

Un jeune homme aujourd'hui
Consumé par l'ennui
A-t-il un autre rêve

Sinon par cet Impur,
Saillant en toi, ô Sève,
Eclabousser l'Azur !

PIERRE BOURGEADE



Lautréamont et les Surréalistes

«... La figure éblouissante de lumière noire du Comte de Lautréamont. Aux yeux de certains poètes d'aujourd'hui, les Chants de Maldoror et Poésies brillent d'un éclat incomparable ; ils sont l'expression d'une révélation totale qui semble excéder les possibilités humaines. C'est toute la vie moderne, en ce qu'elle a de spécifique, qui se trouve d'un coup sublimée. Son décor glisse sur les portants des anciens soleils, qui font voir le parquet de saphir, la lampe au bec d'argent, ailée et souriante, qui s'avance sur la Seine, les membranes vertes de l'espace et les magasins de la rue Vivienne, en proie au rayonnement cristallin du centre de la terre... Apocalypse définitive que cette œuvre dans laquelle se perdent et s'exaltent les grandes pulsions instinctives au contact d'une cage d'amiante qui enferme un cœur chauffé à blanc. Tout ce qui durant des siècles se pensera et s'entreprendra de plus audacieux a trouvé ici à se formuler par avance dans sa loi magique ».

André BRETON (Préface à l'édition G.L.M. des « Œuvres Complètes » de Lautréamont, reprise dans l'édition Corti).

« Sade et Lautréamont, qui furent horriblement seuls, s'en sont vengés en s'emparant du triste monde qui leur était imposé. Dans leurs mains : de la terre, du feu, de l'eau, dans leurs mains : l'aride jouissance de la privation, mais aussi des armes, et dans leurs yeux la colère. Victimes meurtrières, ils répondent au calme qui va les couvrir de cendres. Ils brisent, ils imposent, ils terrifient, ils saccagent. Les portes de l'amour et de la haine sont ouvertes et livrent passage à la violence inhumaine. Inhumaine, elle mettra l'homme debout, vraiment debout, et ne retiendra pas de ce dépôt sur la terre la possibilité d'une fin ».

Paul ELUARD (Donner à voir, « L'évidence poétique »).

« Toutes les études, tous les commentaires, toutes les notes passées, à venir..., tout cela entoure ce livre (Les Chants de Maldoror), le cache, le souille, le banalise, l'éteint sous les petites passions de ceux qui le lisent, sous la trahison de ceux qui feignent de le comprendre, sous le détachement gratuit de ceux pour qui il n'est pas fait ».

ARAGON, BRETON, ELUARD (Lautréamont envers et contre tout, protestation contre une réédition des Chants de Maldoror par Philippe Soupault, 1927).

« Sans vouloir retirer à une manifestation géniale rien de ce qu'elle a d'unique et d'imprévisible, on ne peut se dissimuler que la force explosive de Lautréamont est la contre-épreuve soudain matérialisée de siècles de compression hypocrite et patiente. (...) Il est une voix qui porte témoignage. Il revendique au nom d'une lignée royale qu'on a proscrite. Il retrouve pour parler en son nom ce ton d'âpreté unique des vengeurs masqués et sarcastiques qui surgissent par delà des années de mauvaise conscience, et une certaine forme d'humour qui est l'un des apports les plus certains de son œuvre n'est pas sur ce point pour nous faire illusion...

... Du fond du fleuve des morts où Lautréamont s'est plongé si totalement reviennent invinciblement se rassembler à la surface les traits de ce dynamiteur archangélique ».

Julien GRACQ (*Lautréamont toujours*, préface à l'édition de « La Jeune Parque » des Œuvres Complètes de Lautréamont, reprise dans l'édition Corti).

« ... Lautréamont, blasphémateur, homme de bien, met fin... Soudain, les cris de la terre, la couleur du ciel, la ligne des pas sont modifiés, cependant que les nations paradoxalement ballonnent, et que les océans sont sillonnés par les hommes-requins que Sade a prédits et que Lautréamont est en train de décrire ».

René CHAR (*Recherche de la base et du sommet*).

« Parce que je me suis tenu, avec quelques-uns, ainsi à mi-chemin entre la vie de Lautréamont et sa gloire, j'éprouve le besoin de compléter les vues d'aujourd'hui, si éclairantes qu'elles soient sur Isidore Ducasse, par le témoignage de ce que fut l'auteur de Maldoror et des Poésies pour nous, quand même nos ignorances à son sujet ne pouvaient nous être imputées à défaillance, car nous demeurons ceux qui, les premiers, furent les défenseurs lyriques de l'un et des autres, et peut-être pour lui-même, excusez de la prétention, les plus purs de la postérité ducassienne. Quand ni les Chants ni les Poésies ne pouvaient encore s'envisager comme un langage. Mais bien plus comme un cri des entrailles...

... Je crois pouvoir résumer la violente impression que nous fit cette lecture en disant qu'elle eut sur nous l'effet d'un tremblement de terre. L'un de nous employa même sur l'instant cette expression, lui ou moi, je ne sais. L'énumération de ceux qu'Isidore Ducasse appelle les Grandes-Têtes Molles de notre époque produisit en nous un mouvement de terreur que jamais, paradoxalement, la lecture de Lautréamont n'avait produit pour nous, fût-ce dans les plus atroces morceaux de Maldoror ».

ARAGON (*Lautréamont et nous*, « Les Lettres Françaises », N° 1185, 1^{er} juin 1967).

Eléments de Bibliographie

On trouvera une large bibliographie dans la thèse de Pierre Capretz, *Quelques sources de Lautréamont* (Sorbonne, 1950), ainsi que dans l'édition José Corti des « Œuvres Complètes » de Lautréamont (p. 405-422).

a) EDITIONS :

Œuvres Complètes du Comte de Lautréamont, contenant les Chants de Maldoror, les Poésies, les Lettres ; une introduction par André Breton ; des illustrations par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miro, Paalen, Man Ray, Seligman, Tanguy ; une table analytique, des documents, répercussions, Paris, G.L.M., 1938.

Œuvres Complètes du Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse, Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres. Avec les préfaces de L. Genonceaux, R. de Gourmont, Ed. Jaloux, A. Breton, Ph. Soupault, J. Gracq, R. Caillois, M. Blanchot, et deux portraits imaginaires par S. Dali et F. Valotton, Paris, José Corti, 1953. Rééd. en 1958, augmentée d'une bibliographie et de fac-similés.

Œuvres Complètes de Lautréamont, avec des « Notes pour une vie d'Isidore Ducasse et de ses écrits », par Maurice Saillet, « Le Livre de Poche », Paris, 1963.

Les Chants de Maldoror de Lautréamont, précédés de « Les Crimes du langage » par Hubert Juin, Collection « Club-Géant », Paris, 1967.

b) ETUDES, ESSAIS, ARTICLES :

Léon-Pierre QUINT, *Le comte de Lautréamont et Dieu*, Les Cahiers du Sud, 1929.

Gaston BACHELARD, *Lautréamont*, José Corti, 1939 ; nouv. éd. augmentée, 1956.

Lautréamont n'a pas cent ans (articles de F. Ponge, A. Artaud, P. Reverdy, J. Marcenac, A. Masson, L. Decaunes, C. Bourniquel, J.-J. Barbier, G. Prassinou, M. Roche-Verger, G. Massat, G. Bachelard, L. Parrot), Les Cahiers du Sud, N° 275, 30 août 1946.

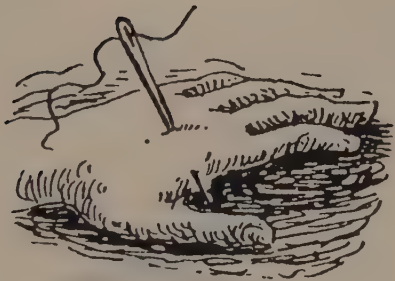
Marcel JEAN et Arpad MÉZEI, *Maldoror*, essai sur Lautréamont et son œuvre, suivi de notes et de pièces justificatives, Ed. du Pavois, 1947.

Maurice BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, deux études distinctes sur Sade et Lautréamont : la plus longue est consacrée à Lautréamont, avec le texte des *Chants de Maldoror*, Ed. de Minuit (collect. « Arguments »), 1949.

Jean-Pierre SOULIER, *Lautréamont : génie ou maladie mentale*, Droz, Genève, 1964.

Marcelin PLEVNET, *Lautréamont par lui-même*, collect. « Ecrivains de toujours », Ed. du Seuil, 1967.

Louis ARAGON, *Lautréamont et nous*, Les Lettres Françaises, N° 1185 et 1186, 1^{re} et 8 juin 1967.



Les dessins maldororiens de René Magritte illustrent : page 10, le chant II ; page 21, le chant I ; pages 28 et 50, le chant IV ; page 68, le chant VI.

Dans les premiers jours du mois d'août, je téléphonais à René Magritte : il était en clinique. Georgette Magritte me disait son inquiétude, et m'autorisait à publier les dessins de son mari. Quelques jours après, Magritte mourait, comme Marcel Lecomte — qui nous avait confié pour notre numéro Bataille l'un de ses derniers textes, étrangement intitulé « Le dernier instant »...

L'ARC a perdu deux de ses meilleurs amis belges.

S. C.



LIBRAIRIE DUPONCHELLE

24, rue Dauphine - 75006 Paris
Tél. : 43.26.55.85 - Fax : 43.26.58.26

Titres disponibles sous réserve des stocks

Collection Trésors de la Photographie

Pierre Miquel : *Le Second Empire* (PP 90 F) - **Philippe Julian** : *Le Nu 1900* (PP 100 F)
André Barret : *Les premiers reporters photographes 1848-1914* (PP 135 F) - **Yves Le Scal** : *Au temps des grands voiliers 1850-1920* (PP 135 F)

Les grands architectes

G.K. Lonkowski : *Andréa Palladio* (PP 50 F)
Jean-Jacques Levêque : *L'Hôtel de Ville de Paris* (PP 95 F)
Elsie Altmann-Loos : *Recettes et souvenirs de Vienne* (PP 30 F)

Humour

A. Allais : *Vive la vie* - **P. Daninos** : *Les Carnets du Major Thomson* - **Raymond Devos** : *Sens dessus-dessous* - **Tristan Bernard** : *Rires et sourires* (PP 35 F)

François Suzzarini : *Comment entretenir et développer sa mémoire* (PP 25 F)

Editions A.B.C.

Porcelaines tendres (PP 250 F) - *Céramiques du Beauvaisis* (PP 220 F) - *Faïences de Creil* (PP 220 F) - *Grès de Chine* (PP 60 F) - *Militaria* (PP 90 F) - *Faïences du Nord* 3 vol. (1^{er} vol. PP 60 F) - *Faïences de l'Auxerrois* (PP 60 F) - *Faïences des Vosges* (PP 60 F)

A paraître : *Les étains, Les sièges Français, Compagnies des Indes.*

Collection Champs Flammarion

E. Badinter : *Les remontrances de Malesherbes* - **Barracough** : *Tendances actuelles de l'histoire* - **A. Binet** : *Les idées modernes sur les enfants* - **Génocide Arméniens** : *Le crime du silence* - **Michelet** : *Louis XIV et la révocation de l'Édit de Nantes* - **Papaioannou** : *Marx et les Marxistes* - **Porchnev** : *Soulèvements populaires en France au XVII^e siècle* - **Ramnoux** : *La nuit et les enfants de la nuit* - **Vilar** : *Or et monnaie dans l'histoire* - **Burgièr** : *Bretons de Plozevet* - **Chastel** : *La revue de l'art* - **Chevènement** : *Le vieux, la crise, le neuf* - **M. Clavel** : *Qui est aliéné?* - **Condominas** : *Nous avons mangé la forêt* - **États Généraux de la philosophie** (16 et 17 juin 1979) - **Mouleman Marlopre** : *Que reste-t-il du désert?* - **Mednenev** : *Andropov au pouvoir* - **B. Noël** (2 vol) : *Dictionnaire de la Commune* - **Simonis** : *Claude Lévi Strauss ou la passion de l'inceste* (PP 15 F)

Sciences Flammarion

Jaurès : *Guerre Franco-Allemande* - **Lecompte** : *L'Homme devant la science*
Collectif : *Armements modernes* (PP 12 F)

Collection Terre des Peintres : *On n'éteint pas la nuit par Risos.*

Editions Aubier - Collection Floréal

Serge Bianchi : *La révolution culturelle de l'An II* - **Hervé Luxardo** : *Rase campagne*
Luc Bihl et Luc Willette : *Une histoire du mouvement consommateur* - **Gilles Ragache** :
1940, la guerre détraquée - **Luc Willette** : *Le coup d'état du 2 décembre 1851* (PP 25 F)

Cinéma Editions Lherminier

Pierre Balron : *Pierre Kast* - **Jean-Pierre Pagliano** : *Paul Grimault* (PP 35 F)
Geneviève Guillaume Grimault : *Le cinéma et le Front Populaire* (PP 60 F)

Editions Armand Colin

Micheline Tison-Braun : *Malraux ou l'énigme du moi* (PP 15 F) - *Petite histoire du Mexique* (PP 15 F) - Collection kiosque *Le boulangisme et la presse* par **Jacques Néré**
Nadar par **Jean Prinnet et Antoinette Dilasser** - *La mode et ses métiers 1830-1870*
par **Henriette Vanier** (PP 15 F) - **Paul Bastid** : *Benjamin Constant* (2 vol. PP 65 F)

Editions Henri Veyrier - Collection Plumes du Temps

Burroughs par Gérard-Georges Lemaire - **Dino Buzzati** par Antonella Monterrovesi -
1960-1985 une génération par J. Donguy - **Huysmans** par Philippe Audouin - **Klos-**
sowski par Jean Decottignies - **Jacques Laurent** par Jean-François Bory - **Michel**
Leiris par Jean-Michel Gautier - **Francis Ponge** par Serge Koster - **Michel Tournier**
par Serge Koster (PP 75 F)

Edition Louis Conard - Honoré de Balzac

Scènes de la vie politique (1 vol.) - *Scènes de la vie de campagne* (4 vol.) - *Etudes*
analytiques (2 vol.) - *Contes drolatiques* (2 vol.) (PP le vol. 40 F)

Collection de l'Arc

Butor - **Le Roy Ladurie** - *La crise dans la tête* - **A. Dumas** - **Sciascia** - **Groddeck** -
Cortasar - **Verdi** - **Reich** - **Stendhal** - **H. James** - **Singer** - **Orwell** - **Sarraute** - **Lawrence** -
Miller - **Nabokov** - **Faulkner** - **Anarchies** - **Istrati** - **Georges Bataille** - **Georges Perec** -
Sigmund Freud - **Marguerite Duras** - **Francis Bacon** - **James Joyce** - **Jean Dubuffet** -
René Char - *Photographie* - **Raymond Queneau** - **Jean-Paul Sartre** - **Expressionnisme** -
Levi-Strauss - **Roland Barthes** - **Iannis Xenakis** - **Roman Jacobson** - **Raymond Roussel** -
Robert Musil - **Marcel Duchamp** - **Jacques Lacan** - **Yves Bonnefoy** - **Van Gogh** - **Marcel**
Mauss - **Merleau-Ponty** - **Georges Bataille** - **Hegel** - *Intervention surréaliste* - **Jacques**
Derrida (PP 30 F)

En réimpression

Le Soleil hommage à **Matisse** - *La vigne et le vin* - **Byzance** **Blaise Cendrars** - **Bachelard** -
Winnicott - **J. Giono** - **F. Ponge** - **André Masson** - **Sud Italien** - **Baroque** - **Les Gitans** -
Peinture.

Prix vente public : 30 F

Edition Les 7 vents

Cap Horn de mes vingt ans par **Pierre Constant Nolin** (PP 30 F)
Aujourd'hui Paris "Les 133 jours du siège 1870-71" par **G.D. Sée** (PP 50 F)

Nos revendeurs bénéficient d'une remise de 40 %

P6-BHA-119



ISBN 2-87877-044-7



9 782878 770445

SCHOENHOF'S
FOREIGN BOOKS, INC.

Established 1856

76A Mount Auburn Street
Cambridge, Massachusetts 02138