



Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Première Série - 4 | 2012

(Res)ources de l'extravagance

De *Maldoror* aux Poésies. Extravagance et défi de lecture

Alain Trouvé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/6720>

DOI : 10.4000/carnets.6720

ISSN : 1646-7698

Éditeur

APEF

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Pagination : 97-112

Référence électronique

Alain Trouvé, « De *Maldoror* aux Poésies. Extravagance et défi de lecture », *Carnets* [En ligne], Première Série - 4 | 2012, mis en ligne le 20 juin 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/6720> ; DOI : 10.4000/carnets.6720



Carnets est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

DE MALDOROR AUX POÉSIES

Extravagance et défi de lecture

ALAIN TROUVE

Université de Reims

alain.trouve@wanadoo.fr

Résumé

Si l'on examine l'extraordinaire fécondité interprétative du météore Lautréamont-Ducasse dans le paysage littéraire, on ne peut qu'être frappé par le jeu à double détente, du volet *Chants de Maldoror* au volet *Poésies*. Alors que l'extravagance des *Chants* paraissait résorbable pourvu que leur rhétorique inédite soit appréhendée avec des outils modernes de la linguistique et de la métapsychologie freudienne, la négation thématique et formelle introduite par les *Poésies* condamne la critique à errer à nouveau entre les modèles herméneutiques de la dialectique axiologique et de la dialectique formelle. Il apparaît que cette seconde forme de l'extravagance, plus redoutable et productive que la première, se nourrit d'une figure particulière, finalement commune à l'ensemble de l'œuvre: le vide, logé aussi bien dans le hiatus séparant deux volets dissemblables que dans la difficulté à reconstituer l'arrière-texte de la parole poétique.

Abstract

When examining the extraordinarily fruitful interpretive legacy of Lautréamont-Ducasse's short but brilliant contribution to literature, one is inevitably struck by the two-winged release of both *Chants de Maldoror* and *Poésies*. While the eccentricity of *Chants* could apparently be subsumed if their unheard-of rhetoric was explained through the modern tools of linguistics and Freudian metapsychology, the formal and thematic negation introduced by *Poésies* dooms criticism to stray again between the hermeneutic models of axiological dialectics and formal dialectics. It appears that the second form of eccentricity, tougher and more productive than the first, is fostered by a particular figure which turns out to be shared by the whole *oeuvre*: the void, located in the gap between the two dissimilar wings, as well as in the difficulty one is faced with when trying to put together the *arrière-texte* of the poetical language.

Mots-clés: Folie, raison, inconscient, lecture dialectique, axiologie, rhétorique, identité, connaissance, lacune (blanc), arrière-texte

Keywords: Madness, reason, unconscious, reading, dialectic, axiology, rhetoric, identity, knowledge, void, arrière-texte

Que tout art soit toujours peu ou prou un compromis avec les forces irrationnelles, une ouverture au discours du fou, on le sut dès l'Antiquité qui nomma *fureur* le délire poétique et organisa dans le discours platonicien certain partage entre poésie et philosophie. Erasme n'écrivit-il pas encore à l'aube des temps modernes un *Éloge de la folie*, satire ironique et raisonnée des mœurs de son temps, quand Malebranche lui répondit, un peu plus tard, dénonçant l'imagination, "folle du logis" et menace pour l'ordre social? A la pointe de l'extravagance continue de flotter haut la bannière de Lautréamont-Ducasse, "grand dérailleur de la littérature moderne" (Gracq, 1947: 471) dont l'œuvre fit en son temps scandale, devint emblème de l'avant-garde poétique, trouva enfin sa place dans les manuels de littérature. Façon de dire que si l'œuvre sort des cadres connus, le discours critique l'y fait toujours rentrer, peu ou prou. Dès lors, interroger sous l'angle de l'extravagance l'œuvre de Ducasse pourrait n'apporter qu'une confirmation par un cas exemplaire. Nous voudrions néanmoins étudier de plus près les modalités d'une extravagance qui ne se limite pas au déferlement d'images des *Chants de Maldoror*, puisqu'elle propose dans son second volet, les *Poésies*, un "retour à l'ordre" non moins dérangent. Ce déplacement paradoxal de l'extravagance souligne le rôle central dévolu au lecteur par cette œuvre doublement hors normes et remarquablement discrète sur les circonstances de son énonciation. Il invite à repenser le statut et les limites du discours critique confronté à la parole poétique, à montrer comment l'extravagance continue à œuvrer à partir de ses lacunes.

Comte de Lautréamont: "Si j'existe, je ne suis pas un autre"

Arrêtons-nous sur les ressorts de l'écriture avant de réfléchir à son interprétation. Il n'est d'extravagance que par rapport à une norme. Au plan syntaxique, les *Chants de Maldoror* empruntent leur forme à l'épopée et à l'éloquence romantique. Le style oratoire culmine dans la strophe 9 du premier *Chant*: "Je te salue, vieil Océan!". Nulle extravagance ici, mais une reprise hyperbolique de modalités phrastiques éprouvées: anaphore, invocation, enflure progressive de la période avec retombée finale¹.

L'écart va s'opérer au plan lexico-sémantique, dans deux directions principales: l'articulation du système énonciatif à ses prédicats et l'élaboration figurale de ces prédicats.

L'impression déroutante provient du glissement subversif à l'intérieur de la cohérence des première et troisième personnes. La méchanceté de Maldoror s'apprécie comme détournement d'une bonté préalable, originelle ou illusoire: "Maldoror fut bon durant ses

¹ Il conviendrait sans doute ici de tenir compte du bilinguisme de Lautréamont nourri de traités de rhétorique dans les deux langues. Voir à ce sujet l'article de Leyla Perrones-Moisés et Emir Rodriguez Monegal, "Isidoro Ducasse et la rhétorique espagnole", *Poétique*. Ce bilinguisme a pu engendrer de petites anomalies syntaxiques ou lexicales, repérables par les fins connaisseurs des deux langues. Mais cet effet d'étrangeté proprement linguistique se trouve oblitéré par les procédés rhétoriques qui structurent la période et coulent l'invocation dans la forme de l'hymne.

premières années” (I, 3). Le même qui exerce sa cruauté sur la série des victimes tour à tour offertes en pâture – Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer, Mario, Mervyn – apparaît encore fugitivement en sauveur du dénommé Holzer: “Sauver la vie à quelqu’un, que c’est beau!” (II, 14). La superposition vertigineuse du mal au bien est rejouée de l’intérieur à la première personne. Je-Maldoror paraît compatir au triste sort de la jeune fille prostituée contre son gré par sa mère avant de déclarer: “Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d’un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent” (II, 5). Le glissement d’une modalité à son extrême opposé s’opère parfois d’une phrase à l’autre. Ainsi de l’enfant martyrisé: le chiffonnier “vient de [le] ramasser; soyez sûr qu’il le guérira [...]”. Mais, de l’endroit où il se trouve, le regard perçant du chiffonnier le poursuit avec acharnement” (II, 4). Se met ainsi en place, dans un cadre rhétorique apparemment classique, un discours de la non cohérence identitaire que d’aucuns ont pu assimiler à un discours de la folie

C’est toutefois dans les descriptions que la dimension délirante du discours va produire ses effets les plus spectaculaires. Maldoror en poulpe géant affrontant le Créateur, s’accouplant avec le requin femelle, enfantant une mine de poux, le cheveu/phallus, l’archange en crabe tourteau: de véritables morceaux d’anthologie ont hanté l’esprit de générations d’écrivains et essaimé dans leur écriture. La métamorphose et le bestiaire tiennent une grande place dans ces évocations: “chez Lautréamont, la faune est l’envers du psychisme”, note Gaston Bachelard (1939: 48) qui ouvrit la voie à l’exploration de cet imaginaire littéraire. Trois figures alternées ou parfois associées vont mettre en place l’écart avec un ordre commun du sens: la comparaison, la métaphore et la dissociation. Les deux premières reposent sur l’analogie, désignée par le comparatif ou sous-entendue. Comme pour la caractérisation des personnes, l’écriture va de l’ordre au désordre, reprenant des comparaisons clichés et en quelque sorte transparentes pour leur substituer une pratique inouïe de l’analogie, de moins en moins interprétable. Soit, dans l’ordre du texte, par exemple, les “hommes qui ont l’œil immobile comme celui d’un poisson mort” (II, 4), et, à partir du *Chant V*, la variation sur les “beau comme”: de “beau comme le tremblement des mains dans l’alcoolisme” (V, 2) jusqu’au fameux “beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!” (VI, 1).

La métaphore fait l’objet d’un traitement identique. “Poulpe au regard de soie”, “pou, à la prunelle recroquevillée”, “homme aux lèvres de jaspe”: l’épithète homérique cultive la fusion des règnes sans se soucier de rendre compréhensible l’analogie qui la sous-tendrait. Le corps du narrateur condamné à l’immobilité par sa lutte contre le Créateur, devient un monstre composite dont les parties sont investies par des animaux repoussants: crapauds et caméléon sous les aisselles gauche et droite, vipère dans la verge, hérissons dans les testicules, crabe anal, méduses en guise de fesses; le monde végétal est de la partie:

“énorme champignon” sur la nuque, bras “changés en bûche”, auxquels s’ajoute une colonne vertébrale devenue “glaive” (IV, 4). Somme toute, Lautréamont ne fait ici que pousser un peu plus loin l’effet utilisé trois siècles plus tôt dans la peinture baroque d’un Arcimboldo, célèbre pour ses portraits humains à base de fruits et de fleurs. Mais là où le peintre, tout en transgressant la frontière entre les règnes, usait encore d’effets d’analogies formelles susceptibles de faire sourire le spectateur, il cultive jusqu’au malaise la distorsion entre les éléments substitués.

L’analogie impossible s’immisce encore dans les énumérations et coordinations qui superposent une association syntaxique et une incompatibilité sémantique, au moins apparente, également appelée *dissociation*. Le rapprochement entre la “table de dissection”, le “parapluie” et la “machine à coudre” exemplifie cette figure. Dans cette dissociation, l’esprit cherche l’analogie dérobée: Reverdy en fit l’emblème de la beauté poétique et avec lui Breton qui le cite dans *Le Manifeste du surréalisme*: “Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de réalité poétique...” (1924: 324)²

Rien de totalement neuf, pourtant, dans ce jeu avec les images, si ce n’est une radicalisation. On a remarqué la parenté de cet univers sombre avec les poncifs du romantisme frénétique et du roman noir. La puissance de l’effet produit par les *Chants de Maldoror* provient sans doute en partie de la conjonction entre deux transgressions: brouillage des personnes et coulage dans une forme rhétorique d’un déraillement systématique des figures.

L’œuvre a fait, quoi qu’il en soit, la preuve de sa fécondité, illustrée par le grand nombre des interprétations qu’elle a suscitées. Pour condenser, on assiste à un mouvement de réévaluation progressive de sa valeur artistique: de l’écriture d’un fou, mal tournée (Calmeau) ou génialement accordée à la folie (Gourmont, Bloy) on passe à l’idée d’une raison supérieure explorant l’enfer de l’inconscient pour mieux en maîtriser poétiquement l’expression (Bachelard, Blanchot). L’essai de Blanchot, *Lautréamont et Sade* (1963), marque un sommet de cette approche attentive à l’élaboration littéraire:

Oui, la raison est étonnamment ferme chez Lautréamont, aucun lecteur ne peut en douter. Mais justement cette raison est si forte, elle est d’une telle étendue qu’elle semble aussi embrasser tous les mouvements de la déraison et pouvoir comprendre les plus étranges forces aberrantes, ces constellations souterraines sur lesquelles elle

²La phrase de Pierre Reverdy, écrite dans *Nord-Sud* en mars 1918, est citée par André Breton dans *Le Manifeste du surréalisme* en 1924.

se guide et qu'elle entraîne avec elle sans se perdre et sans les perdre. (Blanchot, 1963:85)

L'analyse de la tirade sur le vol des étourneaux, soumis aux forces centrifuges et centripètes, en constitue un temps fort. Ce fragment prélevé dans *L'Encyclopédie d'histoire naturelle* du docteur Chenu fonctionne, note Blanchot, comme métaphore de la lecture approchant par le texte le monde insaisissable de l'inconscient. Il y aurait donc un *Je* supérieur, scripteur et lecteur confondus, capable d'affronter le chaos intérieur et de se régénérer par sa mise en mots. Orphée revenu de sa descente aux Enfers. En écho, cette phrase: "Si j'existe, je ne suis pas un autre" (V, 3) semble répondre par la surenchère dans la lucidité à Rimbaud³ et Nerval⁴ réunis! Analysant la composition de l'ouvrage, Blanchot montre comment l'écriture orchestre cette confrontation au désordre extrême, modulant par exemple le thème du sommeil impossible et enfin consenti. Il interprète les cinq premiers *Chants* comme mise en place d'un langage inédit sur quoi déboucherait le petit roman du sixième chapitre, promesse d'une littérature nouvelle.

Le jeu interprétatif reste toutefois ouvert. Aragon qui découvre avec passion l'œuvre avec Breton et contribua au sein du mouvement surréaliste à sa gloire littéraire, y trouva peut-être pour sa part, contre l'interdit de roman formulé dans le *Manifeste du surréalisme*, l'incitation personnelle à entretenir, envers et contre tout, la "volonté de roman"⁵. *La Défense de l'infini* (1924-1930), aujourd'hui lisible dans les fragments rescapés de son autodafé, fut conçue comme "roman des romans"; l'empreinte de Lautréamont y est profonde et multiforme⁶. Pourtant l'histoire de Mervyn fonctionne aussi comme parodie de tous les romans noirs ou réalistes du siècle et nombre d'enchaînements échappent encore à la compréhension.

La valeur heuristique des images extravagantes reste sujette à controverses. Caillois, dans sa Préface aux *Œuvres complètes* parues chez Corti en 1946, met l'accent sur la part de dérision et d'arbitraire, contre Breton et ses disciples. À propos de la rencontre fameuse sur "la table de dissection", il note:

Un long contresens admirera dans ce rapprochement saugrenu la révélation d'une beauté nouvelle. Il était pourtant difficile de se méprendre: Lautréamont lui-même, au chant précédent, inaugurant la progression des métaphores insensées, établit narquoisement la théorie de l'image moderne, qu'on proclamera plus tard jaillir avec le

³ Rimbaud: "Je est un autre" (*Lettre à Paul Demeny*, 1871).

⁴ En 1854, Nerval écrit en dessous de son portrait pris par Gervais: "Je suis l'Autre".

⁵ Revenant tardivement sur le roman fantôme de ses années surréalistes, Aragon le décrira encore comme "le comble et la négation du roman" (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, p. 53).

⁶ Voir à ce sujet notre *essai Le lecteur et le livre fantôme Essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*, p. 139-155.

plus de force des deux termes les plus distants l'un de l'autre: "C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance 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." (Caillois, 1946: 460)

Breton, de son côté, préférant l'humour, adossé à un travail de l'inconscient, à la dérision, plus détachée et consciente, intégrera des pages des *Chants* dans son *Anthologie de l'humour noir* dont la première édition date de 1939. L'enjeu de cette divergence d'appréciation est l'accès par l'écriture poétique à une cohérence supérieure baptisée inconscient.

Cet inconscient ne laisse pas de poser bien des problèmes. Quid de cette cohérence reconstituée? Est-ce celle du texte? Il faudrait supposer que le texte ait un inconscient: Bellemin-Noël, inventeur de la formule, y a finalement renoncé (2002). Cohérence du scripteur? Mais la personne de l'auteur est en général inaccessible au lecteur, la remarque vaut spécialement pour la figure de Lautréamont-Ducasse. Inconscient du lecteur dans son rapport au texte? Peut-être. Mais s'agit-il ici seulement de cohérences personnelles? J.-M.-G. Le Clézio voit dans l'imagination débridée qui parcourt l'œuvre un exemple de "pensée sauvage" (1993: 592). L'auteur renouerait avec le fonds imaginaire des mythes collectifs, ce qui nous rapprocherait de la psychanalyse jungienne. Un abîme de difficultés théoriques s'ouvre ici, qui vaut sans doute pour toute littérature digne de ce nom, mais se trouve aiguisé par la problématique de l'extravagance. Ce n'est pas tout.

Poésies: errances de la dialectique

Après la stupéfaction provoquée par les *Chants*, la découverte des *Poésies* signées Isidore Ducasse introduit un nouveau bouleversement d'aussi grande intensité. Enjeu de ce second volet: la cohérence de l'instance scripturale ou auctoriale difficilement réinstallée au prix d'une lecture littéraire des *Chants de Maldoror*. Notons d'emblée que la question est loin d'être réglée, car si l'auteur qui écrit les deux œuvres successives s'appelait bien Isidore Ducasse, il est assez remarquable que la récente réédition des *Œuvres complètes* dans la

prestigieuse collection de La Pléiade et la plupart des éditions de poche continuent à recourir au pseudonyme Lautréamont⁷.

L'épigraphe est connue: après l'hymne aux délices du mal, Isidore Ducasse annonce le retour à la vertu:

Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie.

Retour à l'ordre, apparemment. Parmi les dédicataires du nouvel ouvrage figurent le professeur de rhétorique de Ducasse, "Monsieur Hinstin", des condisciples de lycée et quelques directeurs de revue. Le ton sarcastique n'a pas disparu: c'est le romantisme qui en fait les frais, accusé d'entretenir la démoralisation, de créer "des fantômes gigantesques, qui descendent au lieu de monter", d'exalter le mal, moins comme contraire de la morale établie que comme sentiment et "pleurnicheries odieuses". La tirade savoureuse sur les "Grandes-Têtes-Molles" n'épargne aucune des figures du romantisme, malgré quelques nuances dans le sarcasme: Chateaubriand, Hugo et Baudelaire y côtoient Sand, Mathurin ou Sainte-Beuve. Certes, les "têtes crétinisantes" de ces "dangereux loustics" pourraient faire le lien avec le Narrateur des *Chants* invitant par anticipation son lecteur à se dire au terme de sa lecture: "Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé" (VI, 8). Mais la valeur du terme est tout autre: là où paraissait se mettre en place un mécanisme de participation/ distanciation à vocation exploratoire ne subsiste plus qu'un rejet global, source de malaise ou au moins de bouleversement chez les premiers surréalistes qui découvrirent, peu de temps après la voix de Maldoror, ce second discours. Le surréalisme ne fut-il pas apparenté, non sans quelque raison, par Marcel Arland au "nouveau mal du siècle" (1924: 149-158) issu de la Grande Guerre? La génération surréaliste ne partageait-elle pas avec ses aînés romantiques la valeur révolte contre la société? Dans un article de 1967, Aragon évoque encore cette seconde secousse:

André était arrivé au 4^{ème} fiévreux⁸ dans un grand état d'exaltation, et il me donna lecture de l'article [de Larbaud], qui contient une description du second livre de Ducasse, avec de nombreuses citations. Pour autant que je m'en souviens, ce résumé et ces extraits nous frappèrent à première vue plus par la condamnation générale du romantisme que par le renversement de la morale maldororienne (1967:539).

⁷ Pseudonyme dérivé par contrepèterie de Latréamont, personnage d'Eugène Sue, auteur dont certaines scènes, notamment dans le sixième *Chant*, démarquent le style du roman populaire et mélodramatique. Voir à ce sujet Marcelin Pleynet, "Lautréamont et Lucrèce".

⁸ L'unité de soin où sont mobilisés en 1917 les deux médecins-auxiliaires, Aragon et Breton.

Renversement de la morale: c'est sous l'angle de la dialectique que les surréalistes vont tenter de concevoir le décalage inouï entre les deux volets de l'œuvre. Il s'agirait alors de s'inspirer de la leçon de Ducasse pour penser conjointement révolution de l'écriture et révolution politique. Mais rien n'est simple, on va le voir.

Considérons un instant cette seconde œuvre en ce qu'elle fait entendre aussi à sa façon une voix inédite. Le titre, d'abord, arrête, par sa discordance avec le contenu du texte, parfois pris par certains critiques comme la préface de poésies à venir. Non que le poème en prose n'ait déjà acquis quelques lettres de noblesse depuis Aloysius Bertrand et Baudelaire: c'est la teneur volontairement prosaïque du propos qui frappe. Si l'imprécation contre le romantisme maintient un lien formel avec les *Chants*, la nouvelle vertu s'énonce sous la forme des fameuses maximes corrigées d'après les moralistes, Vauvenargues, Pascal et quelques autres: "Nous perdons la vie avec joie, pourvu qu'on n'en parle point"⁹.

Dans la provocation nouvelle, Ducasse va plus loin, érigeant le conformisme en parangon de la vraie littérature: "les chefs d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques" (*Poésies I*). L'énormité du propos incite à le prendre comme paradoxe humoristique. L'ensemble des *Poésies* relèverait encore du plaisir de potache pris à retourner les propos des classiques, sans autre prétention que de déjouer l'esprit de sérieux. Certains lecteurs, attentifs à la teneur du discours construit dans la série des maximes retournées, en ont souligné l'impasse sémantique et mis en doute l'intérêt. Camus n'hésite pas à évoquer "les banalités laborieuses des *Poésies*" (1951: 50)¹⁰ qui mettraient au jour les limites d'une révolte adolescente déjà perceptibles dans le propos outrancier des *Chants de Maldoror*. La dialectique s'exercerait alors négativement, d'un volet de l'œuvre à l'autre. On peut néanmoins voir dans ce paradoxe le déplacement plus sérieux de l'essence poétique vers une réflexion sur le langage, définitivement ruiné dans sa prétention à atteindre des essences. La dialectique des *Chants* et des *Poésies* n'aurait alors d'autre fondement que rhétorique.

Voilà qui nous ramène à la grande faille interprétative séparant l'ancienne avant-garde surréaliste et la nouvelle qui se constitue autour du groupe Tel Quel dans les années 1960.

Breton fait partie de ceux qui prennent les *Poésies* au sérieux, notant dès 1919 qu'elles ne sont "point inférieures" aux *Chants de Maldoror*. "Il y va", ajoute-t-il, "de toute la question du langage" (1919: 365). Pourtant, sa pratique d'écriture semble privilégier les

⁹ "Pascal: "L'orgueil nous tient d'une possession si naturelle au milieu de nos misères et de nos erreurs, que nous perdons même la vie avec joie, pourvu qu'on en parle" (*Pensées*, XXIV, "Vanité de l'homme")

¹⁰ Albert Camus, "Lautréamont et la banalité", *Les Cahiers du Sud*. Breton lui répliquera dans "Sucre jaune".

Chants. La note consacrée à Ducasse dans l'*Anthologie de l'humour noir* rappelle que le "développement extrêmement rapide" des phrases revendiqué par Lautréamont servit de modèle à la théorie de l'écriture automatique¹¹. De fait, et même s'il tente de réunir sous l'étiquette humoristique l'ensemble des détournements énonciatifs présents dans les deux volets de l'œuvre, c'est encore et seulement un extrait du premier, la strophe sur les piliers baobabs (IV, 2), qui est choisi pour figurer dans l'*Anthologie*.

Aragon, pour sa part, écrit en 1930 une "Contribution à l'avortement des études maldororiennes" qui opère un déplacement d'accent en direction des *Poésies*. Plus nettement que pour Breton, même si tous deux viennent de signer le *Second Manifeste du surréalisme* qui proclame leur ralliement au matérialisme historique, l'année 1930 marque pour Aragon une double inflexion esthétique – vers le réalisme – et politique – vers le communisme. Le titre de l'article est démarqué de Engels qui écrivit dans l'*Anti-Dühring*: "Le système de Hegel fut en lui-même un avortement colossal – le dernier de son genre" (Beguin, 1992: 134). Dès lors, Aragon occulte son roman *La Défense de l'infini*, très imprégné de références maldororiennes, et tourne le dos à la révolte surréaliste pour embrasser la cause de la Révolution sous le patronage de la correction ducassienne. Faisant retour en 1969 sur son parcours romanesque¹², il décrira son cycle *Le Monde réel* comme tentative "insensée" de "réécrire au bien" ce que *La Défense* avait formulé au mal. Il affirme ce faisant la continuité d'une lecture tentant de concilier dialectique et attention au contenu axiologique pensé à partir du diptyque *Maldoror-Poésies*. On se souvient toutefois que peu de temps auparavant, dans un grand article, il remet au premier plan l'auteur admiré durant les années de jeunesse, sous le titre "Lautréamont et nous".

On entrevoit la complexité et les nuances de positions séparant les deux chefs de file du surréalisme. Si l'on doit chercher le dénominateur commun de leur lecture de Ducasse, sans doute faut-il évoquer le nom de Hegel. Difficile de penser la dialectique hors de la référence au philosophe qui en fit le mouvement de la pensée et de la connaissance.

La lecture rhétorique se démarque de cet héritage. Délaissant le contenu axiologique du discours elle va privilégier une dialectique plus formelle conduisant à un démontage subversif du langage, dénoncé dans sa prétention représentative. On peut ici évoquer brièvement le chemin critique qui mène de Paulhan à Sollers et Pleyne, voire Debord, en passant par Ponge, proclamé, un temps au moins, inspirateur de la nouvelle avant-garde.

Paulhan propose de voir dans les *Poésies* une "démonstration par l'absurde" et une "machine infernale" (1921: 372) inventée contre l'usage commun du langage. Ponge développe cette idée dans "Le dispositif Maldoror-Poésies" (1946): "Munissez votre bibliothèque personnelle du seul dispositif permettant son sabotage et son renflouement à

¹¹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 588.

¹² Dans son essai *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*.

volonté”¹³. Il s’intéresse à la façon dont *Les Chants* poussent à l’extrême la rhétorique romantique, la parodiant ou l’interrogeant ironiquement. Cette contestation du langage par lui-même trouverait son complément dans les *Poésies* procédant par la négation au renflouement après le sabotage du livre précédent. La formule d’une littérature subversive ne résiderait plus dans un rapport au monde¹⁴ mais dans la radicalité critique du langage vis-à-vis de lui-même. De façon conséquente, Ponge appliquera cette idée en privilégiant un métalangage poétique, de *Proèmes* à *Méthodes*, et en choisissant un classique revisité pour emblème de la nouvelle modernité (*Pour un Malherbe*, 1965).

Cette idée d’un vacillement continu du langage sur ses propres bases nourrit encore la lecture de Sollers qui voit dans les *Poésies*, après Kristeva, la mise au jour de la signifiante, très en vogue à la fin des années 1960. Ne compterait plus, dans le retournement des maximes, que la reconduction d’une trame syntaxique, permettant de maintenir un sens transitoire, indépendamment de toute prétention de l’énoncé, ancien ou nouveau, à une quelconque vérité, alors qualifiée de métaphysique. L’espace du sens instauré par le texte de Ducasse “élimine donc toute possibilité d’origine, de causalité, de hiérarchie”, écrit-il en 1967 (580). La théorie de la signifiante est contemporaine, comme on le sait, de la critique radicale de la notion d’auteur et de l’émergence des réflexions sur la lecture¹⁵. Le lecteur privilégié par *Tel Quel* se réduit à une fonction de coïncidence avec le mouvement de l’écriture. Julia Kristeva avait donné le signal de cette façon de voir dans “Pour une sémiologie des Paragrammes”, article consacré en 1966 à Lautréamont-Ducasse et ensuite inséré dans son ouvrage *Séméiotikè* (1969). Elle y invite, sur le modèle du Saussure des anagrammes, récemment édité et commenté par Starobinski, à circuler du texte à son sous-texte, modulé par la réécriture. De fait, le lecteur de Ducasse décrit dans cet article se confond totalement avec Ducasse lui-même, lecteur de son œuvre, tant les exemples donnés de mise au jour du réseau paragrammatique coïncident avec la plus évidente intertextualité. De même encore Pleyne déduit des invocations au lecteur présentes dès l’ouverture de l’œuvre l’“identité du lecteur et du scripteur” (1966: 523), comme si aucun écart ne subsistait plus entre le texte et la personne réelle qui en fait la lecture. Dans un mouvement assez similaire, Debord identifiait quelques années plus tôt en Ducasse un précurseur du situationnisme (1965: 511-519), procédant par sa pratique du détournement – plagiat et réécriture – à une désacralisation de l’art et de l’auteur.

Ainsi *Tel Quel* résout la contradiction entre les deux volets de l’œuvre en l’identifiant au mouvement subversif de l’écriture-lecture, éliminant au passage l’auteur, le lecteur réel et peut-être tout rapport effectif au monde, là où la génération surréaliste (Aragon et à un

¹³ Francis Ponge, “Le Dispositif Maldoror-Poésies”, p. 633.

¹⁴ A noter que cette lecture coïncide avec l’évolution politique de Ponge, proche des surréalistes puis communiste, qui s’éloigne du PC dans l’après-guerre pour se rapprocher des gaullistes vers la fin de sa vie.

¹⁵ “La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur” (Roland Barthes, “La mort de l’auteur”, 1968).

moindre degré Breton) cherchaient encore la formule de la connaissance et d'une action sur la réalité. Un même texte double peut difficilement susciter un tel écart interprétatif. Or il y a place dans cet écart pour d'autres investigations.

Ferments d'un texte lacunaire: raison et déraison poétique

Sous prétexte de révolution poétique, peut-on se passer pour appréhender la portée et les effets d'une telle œuvre d'une contextualisation mettant en relation le texte et celui qui le produisit, pris dans la double dimension d'une histoire personnelle et collective? Est-il par ailleurs légitime d'ignorer l'écart qui sépare le texte du lecteur actuel, inscrit dans un autre horizon socioculturel?

Face au problème posé par une instance énonciative écartelée, on vient de voir la tentation de résorber la difficulté par le mot magique de la dialectique et en même temps les variations de cette dialectique, d'un plan axiologique à un plan formel. La validité partielle de ces interprétations ne saurait masquer l'inconvénient de la systématisation.

Les mêmes qui s'y adonnaient semblent avoir entrevu la nécessité de remettre l'interprétation en chantier.

Le dernier Aragon, sans renoncer à affronter le réel par le double travail sur le signifiant et sur le signifié, sans renoncer à l'exigence éthique quand les valeurs semblent d'effondrer, intègre à son écriture un désordre qui dément plus que jamais l'accès à une unité de connaissance supérieure. C'est ce qu'indique l'article de 1971 "Le lit d'Isidore"

Isidore Ducasse, contrairement à ce que laisse supposer le titre, n'est pas l'objet central de cet article consacré au deuxième livre de Jean Ristat, *Du coup d'État en littérature, suivi d'exemples tirés de la Bible et des auteurs anciens* (Gallimard, 1970). "Le lit d'Isidore" réfère au premier ouvrage de Ristat *Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne, roman critique*, publié chez Plon. Cette note de lecture imite par sa liberté de composition l'écrit de Ristat conçu à partir du motif de la promenade comme divagation du sens.

Il s'articule toutefois autour de la relation entre les deux livres de Ristat, relation placée sous le signe d'Isidore Ducasse défaisant dans *Les Poésies* ce que *Les Chants* paraissent avoir construit. Aragon cite cette phrase de Ristat dans le *Coup d'état*: "Je ne connais rien de plus vertigineux que Lautréamont réécrivant à l'envers son *Maldoror* ou les *Poésies*: quelle déculottée de la pensée!"

Remarquons qu'il n'est plus question ici de dialectique mais de "renversement" et de "déculottée de la pensée". En toile de fond, non plus la reconstitution d'une unité supérieure par intégration des contraires, mais un mécanisme de construction-déconstruction à double sens, puisque aussi bien pour Aragon, Ristat, repartant des *Poésies*, retourne ici à la nuit de *Maldoror*. Dans le couple cohérence-chaos, Ristat affronte en quelque sorte à nouveau le

chaos identitaire et l'on peut penser que cette lecture vaut pour Aragon lui-même, ce qui serait à mettre en relation, le concernant, avec l'explosion baroque de ses dernières œuvres, maintes fois relevée par la critique.

D'une autre façon, le dernier Sollers se démarque des apories d'une lecture exclusivement rhétorique. Dans un "Entretien sur Lautréamont" accordé en 1997 à la revue *Ligne de risque*, il prend ses distances avec Ponge auquel il reproche d'avoir manqué la leçon du rapport entre *Les Chants* et les *Poésies*, et d'être passé, comme les surréalistes, "à côté de l'enjeu métaphysique de l'œuvre":

Si vous ne lisez que les *Chants*, vous courez le risque de verser dans l'interprétation surréalisante, qui privilégie un irrationnel inutilement débridé. Si vous ne lisez que les *Poésies*, vous tombez dans l'erreur symétrique: vous réduisez Lautréamont, comme le fait Ponge, à une pure question de rhétorique. Du coup, vous débouchez sur Malherbe – ce qui est possible, mais refoulant. Il y a dans l'œuvre de Lautréamont un enjeu métaphysique qui met en question la logique – le principe d'identité et le principe de non-contradiction – et qui révolutionne la place du sujet. Tout cela va au-delà de la rhétorique et touche à la plus profonde pensée. (1997: 609)

Passons sur le côté réducteur de la "lecture surréalisante" épinglée pour les besoins de la démonstration et arrêtons-nous sur "l'enjeu métaphysique". La formule réintroduit, quoi qu'en ait son auteur, une tension vers cette vérité naguère jugée hors de propos. Or qui dit tension vers la vérité dit sans doute mise en relation d'un énoncé avec l'intention d'un sujet inscrit dans une histoire, reconnaissance de cette vérité par un autre sujet inscrit dans une autre histoire, partiellement commune et pourtant différente.

La singularité du texte peut encore être interrogée de ce double point de vue, non pour la réduire totalement, ce qui en affaiblirait l'intérêt, mais pour plonger au cœur du mécanisme créatif. On ne saurait alors faire l'impasse sur l'histoire d'Isidore Ducasse, le "Montévidéen" (I, 7) dont la figure de Maldoror donne l'écho crypté, Ducasse élève au lycée de Tarbes, vivant ses derniers mois sous la Commune de Paris¹⁶. Il ne s'agit pas de réintroduire une critique biographisante disqualifiée par la légitime mise en question de la notion d'auteur, mais de tenter de saisir les métamorphoses d'où procède le texte à lire. Nous avons étudié ailleurs sous le nom d'arrière-texte¹⁷, l'autre scène de cette élaboration littéraire.

Donnons-en pour finir trois aperçus. L'un, tout simple, rappelle que derrière l'étrange formule du "Poulpe au regard de soie" (I, 9) figurait dans la version de 1868 le nom de Dazet,

¹⁶ Les ouvrages biographiques récents de François Caradec (*Isidore Ducasse*, 1998) et Jean-Jacques Lefrère (*Lautréamont*, 2008) peuvent fournir des matériaux pour cette nouvelle exploration.

¹⁷ Voir à ce sujet notre article "L'arrière-texte: de l'auteur au lecteur", 2010.

le condisciple du lycée Tarbes. On peut ainsi, à défaut de confondre les deux rédactions et de faire l'impasse sur l'intertexte poétique (Steinmetz, 2009: 625-626) dont procède également l'image du poulpe, réduire quelque peu la distorsion sémantique d'abord perçue.

Sollers lui-même, après avoir congédié l'auteur, revient partiellement à sa figure et à la trajectoire d'un sujet écrivant lorsqu'il commente l'usage des trois points par Isidore Ducasse:

Il y [...] a une autre [indication capitale] que vous avez discernée, je crois, à la fin de *Poésies II*: "Les trois points terminateurs me font hausser les épaules de pitié. A-t-on besoin de cela pour prouver que l'on est un homme d'esprit, c'est-à-dire un imbécile? Comme si la clarté ne valait pas le vague, à propos de points!" Ces "trois points terminateurs", qu'est-ce que cela signifie? On ne le dit jamais. Eh bien, évidemment la franc-maçonnerie. (1997: 613)

Peu importe que l'appartenance du père de Ducasse à la franc-maçonnerie¹⁸ reste une hypothèse incertaine: ce qui compte est la direction nouvelle ainsi donnée à la réflexion interprétative.

Pour revenir enfin au récit surprenant de Mervyn (*Chant VI*), quel meilleur introducteur que le poète Alain Jouffroy? Désireux de comprendre la clôture du livre sur "le meurtre d'un jeune aristocrate", il se propose de "déchiffrer sa lueur ironique d'arrière-monde":

Maldoror ayant voulu tuer Dieu et l'ayant *manqué*, l'expédition de Mervyn vers le Panthéon par voie aérienne se présente comme un sacrifice symbolique, une sorte d'holocauste ésotérique. Maldoror tue l'aristocrate Mervyn, avec la complicité d'Aghone, après avoir raté un rhinocéros-Dieu: c'est cette énigme, l'une des plus obscures de la poésie française, que depuis plusieurs années je n'ai jamais cessé de vouloir résoudre. (1975: 597)

Nous renvoyons le lecteur curieux de connaître le détail de l'interprétation à ce beau texte intitulé "Le détournement des funérailles de Michel Lepeletier de Saint-Fargeau dans *Les Chants de Maldoror*" et intégré par son auteur dans un essai sur *L'individualisme révolutionnaire* publié en 1975. Selon Jouffroy,

Lautréamont, en *détournant* la mort de Michel Peletier de Saint-Fargeau sur le plan d'un "roman" qui semble obéir à la définition de Sade: "ouvrage fabuleux composé

¹⁸ Sollers, selon Jean-Luc Steinmetz, fait ici allusion à l'appartenance du père de Ducasse à la franc-maçonnerie, appartenance supposée mais jamais démontrée (*OCL*, Note, p. 755).

d'après les plus singulières aventures de la vie des hommes", et en camouflant ses intentions sous le voile énigmatique d'une parodie de la création romanesque, cherche à fonder avec son lecteur une communauté seconde incernable: il s'agit pour ce dernier de prendre conscience de ce qu'il a voulu dire et de procéder à la lecture des traces historiques que révèle le texte sous l'immense couche de poussière qui les recouvre depuis deux cents ans. (602)

La démonstration vaut ce que vaut une conjecture poétique. Indiquons seulement que l'histoire, la mémoire des textes et des lieux vus par le scripteur ont leur partie à jouer dans la mise au jour de cet arrière-texte, la reconstitution de la chaîne des signifiants intermédiaires venant réduire quelque peu le coefficient d'anomalie de l'énoncé.

L'extravagance selon Isidore Ducasse fonctionne donc sur les deux plans de l'énoncé et de l'instance énonciative, à partir de l'incohérence apparente, de la contradiction et de la lacune. On a pu en vérifier la fécondité interprétative. Face à un texte déroutant, la lecture tente toujours peu ou prou de rétablir une cohérence cachée. Elle relie ce que l'écrivain a disjoint.

Ici, toutefois, le texte extraordinaire continue à déjouer les interprétations. La faille énonciative séparant le narrateur maldorien et la voix des *Poésies*, loin d'être résorbée, appelle peut-être d'autres approches, dont les rêveries poétiques ont donné jusqu'à présent la version la plus convaincante. Ces approches guidées par la réflexivité gagneraient à intégrer à leur propos la conscience de leurs limites et à se garder des pièges de la raison, fût-elle baptisée "poétique" (Deguy: 2000).

La violente discordance énonciative confirme aussi la nécessité, dépassant les premières théorisations qui conféraient au lecteur tous les pouvoirs retirés à l'auteur ou le confondaient avec le lecteur invoqué, d'envisager une théorie de seconde génération le concevant comme instance partiellement disjointe du texte, articulant le passé de l'écriture et le présent de la lecture. Ceci implique de remettre au premier plan, sans retomber dans les déterminismes anciens, la double dimension historique de l'écriture-lecture.

En un sens, avec l'œuvre de Ducasse, le statut littéraire de la lecture comme création continuée a rarement été figuré aussi clairement. S'il est vrai que le poète "opère par-dessous, dans les sous-sols du langage et de la pensée" (Jouffroy: 602), la reconstitution des chaînons manquants entre le texte et ses lecteurs, à supposer qu'il soit possible de les mettre au jour, relève bien encore de l'entreprise littéraire.

Bibliographie

- LAUTREAMONT (2009). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", dir. Jean-Luc Steinmetz. Désormais: OCL.
- ARAGON, Louis (1969). *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Genève: Skira.
- ARAGON, Louis (1^{er} juin 1967, 2009). "Lautréamont et nous", *Les Lettres françaises*. OCL, pp. 528-571.
- ARLAND, Marcel (1^{er} février 1924). "Sur un nouveau mal du siècle". *La NRF*.
- BACHELARD, Gaston (1939). *Lautréamont*. Paris: Corti.
- BEGUIN, Édouard (1992). "La notion critique de réécriture chez Aragon", *Recherches Croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 4.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2002). *Littérature et psychanalyse*. Paris: PUF, quadrige.
- BLANCHOT, Maurice (1963). *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit.
- BRETON, André (avril 1919, 2009). "Note", *Littérature*, n° 2. OCL, pp. 365-366
- BRETON, André (1924). *Le Manifeste du surréalisme*, OC, I. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", pp. 309-346.
- BRETON, André (1940-1950-1966, 1992), *Anthologie de l'humour noir*, OC, II. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", pp. 863-1176.
- BRETON, André (12 octobre 1951, 2009). "Sucre jaune", *Arts*, OCL, pp. 508-510.
- CAILLOIS, Roger (1946). Préface aux *Œuvres complètes* de Lautréamont. Paris: Corti.
- CAMUS, Albert (1951, 2009). "Lautréamont et la banalité", *Les Cahiers du Sud*, n° 307. OCL, pp. 502-507.
- DEBORD Guy-Ernest (mai 1956, 2009). "Mode d'emploi du détournement", *Les lèvres nues*, n° 8. OCL, pp. 511-519.
- DEGUY, Michel (2000). *La Raison poétique*. Paris: Galilée.
- GRACQ, Julien (1947, 2009). "Lautréamont toujours". OCL, pp. 471-488.
- JOUFFROY, Alain (1975, 2009). "Le détournement des funérailles de Michel Lepeletier de Saint-Fargeau dans *Les Chants de Maldoror*", Extrait de *L'Individualisme révolutionnaire*. Paris: Bourgois. OCL, pp. 596-603.
- LE CLEZIO, Jean-Marie-Gustave (1973, 2009). Préface aux *Œuvres complètes* de Lautréamont. OCL, pp. 590-595.
- PAULHAN, Jean (1921). "Un langage de paradis". OCL, pp. 371-372.
- PERRONE-MOISES, Leyla, et RODRIGUEZ MONEGAL, Émir (septembre 1983). "Isidoro Ducasse et la rhétorique espagnole", *Poétique*, n° 55.
- PLEYNET, Marcelin (été 1966, 2009). "*Les Chants de Maldoror* et de Lautréamont", *Tel Quel*, n° 26. OCL, pp. 520-527.
- PLEYNET, Marcelin (1977). "Lautréamont et Lucrèce", *Art et Littérature*, p. 128-146. Paris: Le Seuil, "Tel Quel".
- PONGE, Francis (1946, 1999). "Le Dispositif Maldoror-Poésies", *Méthodes*. OC, I, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 633-635.
- SOLLERS, Philippe (1967, 2009). "La science de Lautréamont", *Critique*. OCL, p. 580.
- SOLLERS, Philippe (août 1997, 2009). "Entretien sur Lautréamont" avec la revue *Ligne de risque*, n° 2-3. OCL, pp. 604-614.
- TROUVE, Alain (2000). *Le lecteur et le livre fantôme Essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*. Paris: Kimé.

TROUVE, Alain (novembre 2010). "L'arrière-texte: de l'auteur au lecteur", *Poétique*, n° 164, pp. 495-509.