



HAL
open science

Pleynet, Sollers et Kristeva : critiques de Lautréamont

Jérémie Esnault

► **To cite this version:**

Jérémie Esnault. Pleynet, Sollers et Kristeva : critiques de Lautréamont. Littératures. 2020. dumas-02881398

HAL Id: dumas-02881398

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02881398>

Submitted on 25 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Nantes
UFR Lettres et Langages
L'AMO, EA 4276

Années universitaires 2018 - 2020

Pleynet, Sollers et Kristeva : critiques de Lautréamont

ESNAULT JÉRÉMIE

Numéro d'étudiant : 15F496E

Master Arts, Lettres et Civilisations, Spécialité Littérature Française et Comparée
Sous la direction de Mathilde Labbé - Maîtresse de conférences en Lettres Modernes

Note : les extraits des *Chants de Maldoror* cités dans ce mémoire ne sont pas situés au sein d'une édition précise afin de faciliter la recherche des lecteurs et lectrices. En effet, l'édition que nous utilisons (bibliothèque de la Pléiade, établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz en 2009) est coûteuse et peu accessible. Chaque citation sera donc située d'après son chant et sa strophe, éléments communs à toutes les éditions.

Introduction

« Je ne laisserai pas de mémoires »¹. Ainsi Isidore Ducasse prophétise sa propre fin au début des *Poésies*, en 1870, année de son décès. Nous ne connaissons donc rien ou presque d'Isidore Ducasse, et pourtant son nom ne cesse de préoccuper la littérature depuis plus de cent ans. C'est en 2009 que l'auteur, connu sous le nom de Lautréamont, accède au panthéon littéraire qu'est la Pléiade² : 139 ans après sa mort, il rejoint les grands noms de la littérature. La reconnaissance fut pourtant difficile - sur plus d'un siècle, Lautréamont fut enterré et déterré, successivement objet d'admiration et de mépris. Malgré plusieurs refus éditoriaux qui l'empêchent d'être publié de son vivant, l'auteur commence à être lu dès la fin du XIX^e siècle : une note de *La Jeunesse*³ et deux bulletins de la part d'Auguste Poulet-Malassis⁴ et Charles Asselineau⁵ s'intéressent brièvement à son œuvre. C'est en 1885 que *Les Chants de Maldoror* connaissent un début de publication dans la revue *La Jeune Belgique*, pour finalement être envoyés à Huysmans et Léon Bloy⁶ par deux membres de la revue (Max Weller et Albert Giraud). Nous devons nous attarder sur ce geste capital :

En septembre 1885, Léon Bloy découvrit *Les Chants de Maldoror* dans l'édition Rozez de 1874 que Max Waller lui avait envoyée [...]. Par la lecture qu'il fit de Maldoror, œuvre qui le passionna pendant près de dix ans, Léon Bloy fortifia, plus qu'aucun autre avant lui, le mythe de Lautréamont.⁷

En effet, suite à sa lecture, Léon Bloy publie un article critique⁸ sur Lautréamont, premier écrit développant un commentaire des *Chants de Maldoror*. Ces derniers y sont qualifiés de texte « incohérent », de « monstre de livre » à la forme inexistante : « c'est de la lave liquide. C'est insensé, noir et dévorant ». Cela dit, le texte pour Léon Bloy n'est pas sans valeur, au contraire, Lautréamont est « un homme du génie poétique le plus

1 Lautréamont, « Poésies I », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 261.

2 Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

3 Christian Calmeau, Note publiée dans *La Jeunesse*, N°5, 1er-15 Septembre 1868, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 319.

4 Auguste Poulet-Malassis, Note publiée dans le *Bulletin trimestriel des publications défendues en France*, imprimées à l'étranger, N°7, octobre 1869, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 320.

5 Charles Asselineau, Note publiée dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Mai 1870, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 321-322.

6 D'après Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *Office de Publicité*, n° 28, 1943 ; réédité par Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

7 Kévin Saliou, *La réception de Lautréamont de 1870 à 1917*, Université de Bretagne occidentale, Université de Montréal, 2017, p. 317.

8 Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *La Plume*, n°33, 1er septembre 1890, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 323-334.

incontestable ». Désemparé, entre incompréhension et admiration, le critique se réfugie dans la thèse de la folie : Lautréamont est « une ruine humaine », « le plus déchirant des aliénés ». Par cette première lecture, Léon Bloy programme la réception de son siècle. Par réception, nous entendons l'appréciation critique d'une œuvre littéraire devenue elle-même écriture : « l'esthétique de la réception ne tient compte du lecteur que lorsqu'il change sa lecture en écriture, c'est-à-dire en réalisation effective. »⁹ Ainsi, grâce à l'article de Léon Bloy, l'œuvre de Lautréamont est connue de l'essentiel des cercles intellectuels dès 1896¹⁰ ; toutefois, « la plupart des évocations qui seront faites de Lautréamont ou Ducasse ne seront plus que des variations autour du récit fondateur de Léon Bloy, ou des démentis de sa théorie de la folie »¹¹. L'article de Léon Bloy, en tant que première réception « effective », participe à la création d'un véritable « mythe »¹², celui du fou-Lautréamont. La réception future des *Chants de Maldoror* ne manquera pas de l'alimenter¹³.

Quelques années sont nécessaires afin que les critiques de Lautréamont ne démentent la théorie de Bloy. En 1917, Lautréamont fascine deux médecins auxiliaires mobilisés au Val-de-Grâce - Louis Aragon et André Breton¹⁴. Les jeunes auteurs publient les *Poésies* dans la revue *Littérature* aux numéros deux et trois de 1919. Ainsi, une nouvelle réception naît aux côtés du mouvement surréaliste. Pour ce dernier, *Les Chants de Maldoror* élaborent un langage nouveau¹⁵. Admiré et imité par l'écriture automatique et l'image surréaliste, Lautréamont est hissé aux côtés de Mallarmé et Rimbaud. Pourtant, les surréalistes refusent de laisser l'auteur à la critique : « nous nous opposons, nous continuons à nous opposer à ce que Lautréamont entre dans l'histoire, à ce qu'on lui assigne une place entre Un tel et Un tel. »¹⁶. Pour citer le titre d'un de leurs articles, nous dirons que les surréalistes participent en force à un « avortement des études maldororiennes »¹⁷. Eux-mêmes n'écrivent que peu à propos de Lautréamont, exception faite de Philippe Soupault et son édition critique de 1927¹⁸, initiative dont la conséquence première fut son exclusion du

9 Mohamed Martah, *La Réception critique de Lautréamont et son œuvre*, Université Paris-Est Créteil Val de Marne (UPEC), 1994, p. 12.

10 Réception analysée à merveille par Kévin Saliou, *Op. Cit.*

11 *Ibid.*, p. 567.

12 *Ibid.*

13 Remy de Gourmont écrit par exemple : « C'était un jeune homme d'une originalité furieuse et inattendue, un génie malade et même franchement un génie fou. », *Le Livre des masques*, 1896, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 352.

14 La découverte de Lautréamont, et la fascination qu'elle suscita, est racontée par Aragon lui-même dans son article « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, numéros du 1^{er} et du 8 Juin 1967.

15 « À mon sens, il y va de toute la question du langage. » André Breton, « Note », *Littérature*, n°2, 1919, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 365.

16 Louis Aragon, *Lautréamont envers et contre tout*, 1927, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 405.

17 Louis Aragon, « Contribution à l'avortement des études maldororiennes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°2, 1930, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 419-424.

18 Philippe Soupault, *Œuvres complètes du comte de Lautréamont (Isidore Ducasse)*, Paris, Au Sans Pareil,

mouvement surréaliste. La réception bascule donc du mythe de l'écrivain fou à la sacralisation – Lautréamont est un génie intouchable. Le numéro qui lui est consacré par *Le Disque Vert*¹⁹ ne fait pas exception, puisque ses auteurs ne font qu'y écrire de brefs éloges à Lautréamont où le mythe du poète maudit réapparaît. La réception se fait encore discrète jusqu'en 1946, année où *Les Cahiers du Sud*²⁰ s'intéresse à l'auteur des *Chants de Maldoror*. Le n°275 vise à « [multiplier] les images spirituelles du comte, selon les angles de chacun »²¹. On l'aura compris, le numéro s'attarde plus sur son auteur imaginaire que sur l'œuvre en elle-même, ce malgré l'originalité de l'étude thématique de Bachelard²² ou le bref article de Francis Ponge²³. Pendant presque trente ans, rien n'évoque le nom de Lautréamont, si ce n'est l'essai de Maurice Blanchot²⁴ et quelques commentaires succincts. La réception n'évolue donc guère pendant presque un siècle. L'œuvre de Blanchot n'en constitue pas un pivot. Aucun changement majeur, aucune métamorphose ne se profile dans le traitement des *Chants de Maldoror* ou aux *Poésies*. Pourtant, les années soixante préparent une véritable révolution.

En 1967, Marcelin Pleynet signe son *Lautréamont par lui-même*²⁵. Pareil au mouvement surréaliste, ce dernier refuse catégoriquement les précédentes interprétations faites à propos de Lautréamont, et propose donc de nouvelles pistes. Son ouvrage est rapidement suivi de la réponse de Philippe Sollers et de son essai *Logiques*²⁶. Nourrie de la psychanalyse et du marxisme, leur critique se poursuit dans les revues *Tel Quel*, *Ligne de Risque* et *L'Infini*, au sein desquelles ils sont accompagnés de Julia Kristeva, laquelle écrit six ans plus tard *La Révolution du langage poétique*²⁷. Pourquoi relier ces trois auteurs ? Pleynet, Sollers et Kristeva constituent un véritable noyau de la réception de Lautréamont pendant leur époque, véritable « trinité tel-quelienne »²⁸ ; Philippe Sollers l'écrit lui-même : « Cette troïka – Pleynet, Kristeva et moi – ne tarde pas à faire le vide autour d'elle. Très vite les autres prouvent leur inaptitude à tenir le coup devant ces deux textes : les *Chants* et les *Poésies*. »²⁹ Nous avons qualifié cette réception de « révolution » :

1927.

19 André Gide, « Le Cas Lautréamont », *Le Disque Vert*, numéro spécial, Paris-Bruxelles, 1925.

20 Jean Ballard, « Lautréamont n'a pas cent ans », *Les Cahiers du Sud*, n°275, 1946.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, Gaston Bachelard, « Lautréamont poète des muscles et des cris », où l'auteur s'attarde sur la figure animale dans *Les Chants de Maldoror*.

23 *Ibid.*, Francis Ponge, « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », où l'auteur expose la capacité de renversement de la littérature française au sein de l'œuvre de Lautréamont.

24 Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Amis des Éditions de Minuit, col. Propositions, 1949.

25 Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Éditions du Seuil, col. Écrivains de toujours, 1967.

26 Philippe Sollers, « La science de Lautréamont », *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 250-301.

27 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, Points, 1974.

28 Pierre Brunel, *La Critique littéraire*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 2001, p. 60.

29 Philippe Sollers, « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de Risque*, n°2-3, 1997, Lautréamont, *Œuvres*

comprendons par là un changement radical dans la lecture des œuvres de La Fontaine. En effet, Pleynet, Sollers et Kristeva appartiennent à ce que l'on nomme « la Nouvelle-Critique ». Le mouvement naît de l'article *Sur Racine*³⁰, de Roland Barthes, et de la polémique qu'il provoqua entre son auteur et l'universitaire Raymond Picard. Ce dernier, outré par l'utilisation d'outils anachroniques dans l'étude de Racine (la psychanalyse notamment), donna ironiquement le nom de « Nouvelle-Critique » au mouvement³¹. Dès lors, la Nouvelle Critique désigne les recherches utilisant un ensemble de domaines jusqu'alors délaissés par l'étude littéraire : psychanalyse, sociologie, structuralisme ou encore linguistique. D'après Pierre Brunel³² et Serge Doubrovsky³³, elle se caractériserait également par sa valeur d'interprétation : la Nouvelle Critique se refuse à établir une vérité, un savoir ou une révision de l'œuvre étudiée, mais seulement une « re-vision »³⁴, une interprétation nouvelle.

Sa tâche n'est nullement de découvrir des 'vérités', mais seulement des 'validités'. En soi, un langage n'est pas vrai ou faux, il est valide ou il ne l'est pas : valide, c'est-à-dire constituant un système cohérent de signes.³⁵

La Nouvelle Critique tente donc d'établir des « validités » nouvelles avec des instruments nouveaux. Plusieurs mots-clés caractérisent néanmoins le mouvement malgré sa diversité - l'ouvrage collectif *Théorie d'ensemble*, dirigé par Michel Foucault³⁶, nous en fait état. Ce dernier regroupe plusieurs écrits théoriques des figures centrales du mouvement : Roland Barthes, Philippe Sollers, ou encore Julia Kristeva. La première partie, « Division de l'ensemble »³⁷, évoque les « mots carrefours » au centre de leur réflexion, au sein desquels nous retiendrons *texte, écriture, inconscient, histoire et production*. À la lecture de ces concepts, nous devinons l'apport de la psychanalyse et du matérialisme historique. Voilà donc pourquoi la Nouvelle Critique marque une révolution dans la réception de La Fontaine : elle renverse catégoriquement les anciennes méthodes d'approche des œuvres littéraires, en privilégiant le texte comme production, et mobilise des outils jusqu'alors peu, voire pas exploités.

complètes, p. 604.

30 Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, Pierres Vives, 1963.

31 Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Université de Lyon, 1965.

32 *Op. Cit.*

33 Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966.

34 Pierre Brunel, *Op. Cit.*, p. 64.

35 Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1964, p. 254.

36 Michel Foucault, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968.

37 *Ibid*, p. 7-10.

Le sujet de ce mémoire a pour origine une volonté d'éclairer certains lectures de Lautréamont, et par là, Lautréamont lui-même, encore trop oublié des cours universitaires. Notre tâche consiste principalement à synthétiser, comprendre et critiquer cette nouvelle réception signée par Pleynet, Sollers et Kristeva. Ce faisant, nous devons brièvement prendre connaissance des grands axes théoriques exposés dans la *Théorie d'Ensemble*. Bien entendu, les lignes qui suivent ne prétendent pas à une synthèse exhaustive de l'ouvrage mais visent uniquement à en permettre l'approche.

D'emblée, en mettant l'accent sur le *texte*, sur ses déterminations historiques et son mode de production ; en dénonçant systématiquement la valorisation métaphysique des concepts « d'œuvre » et « d'auteur » ; en mettant en cause l'expressivité subjective ou soi-disant objective, nous avons touché les centres nerveux de l'inconscient social dans lequel nous vivons [...].³⁸

La Nouvelle critique vise donc à approcher « le texte », c'est-à-dire l'écrit comme production du sens – l'auteur n'y aurait pas sa place. D'une part, puisque l'« auteur » est déterminé par des causes qui lui échappent (psychanalytiques et sociales), il serait absurde de prendre son avis en compte : son écriture est dirigée par ses déterminations. D'autre part, la Nouvelle Critique a initié la théorie de la « mort de l'auteur »³⁹ : seul le texte écrit et ses différentes lectures peuvent témoigner de la production du sens, et non pas son auteur. D'autres concepts sont encore condamnés, tel que celui d'« œuvre » :

Ce qui est contesté ici, c'est l'histoire linéaire qui a toujours asservi le texte à une représentation, un sujet, un sens, une vérité ; qui réprime sous les catégories théologiques de sens, de sujet et de vérité l'énorme travail à l'œuvre dans les textes limites.⁴⁰

En effet, le concept d'« œuvre » véhicule les concepts de vérité (sens unique) et de sujet (la personne de l'auteur à l'origine de l'œuvre). Au contraire le texte, pour la Nouvelle Critique, s'inscrit dans une production continue de sens (au pluriel) – les réseaux de sens d'un texte sont multiples. Un dernier concept est écarté, celui de « littérature » pensée comme « enveloppe »⁴¹, les « œuvres » retenues n'étant que celles convenant à l'idéologie dominante⁴². Dans cette réflexion se devine l'héritage marxiste, essentiel pour la Nouvelle

38 Philippe Sollers, « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 68.

39 Notion née des articles de Barthes (« The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n°5-6, 1967) et Foucault (conférences de 1969 et 1970, le première en février 1969 au Collège de France).

40 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 72-73.

41 Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 14.

42 Pour la Nouvelle Critique, liée à la philosophie marxiste, l'idéologie dominante est bien entendu l'idéologie bourgeoise.

Critique : il s'agit bien de comprendre la *production* du texte, son processus de création du sens, à l'encontre d'une idéologie réductrice.

Bien-sûr, ce discours est extrême : il fait table-rase de nombreux concepts et s'appuie sur des courants philosophiques et scientifiques contestables. Néanmoins, puisque la Nouvelle Critique se construit comme une « re-vision »⁴³ du texte littéraire par les outils nouveaux qu'elle mobilise, nous devons la considérer et en éprouver la validité.

Notre première partie s'intéresse aux théories de Marcelin Pleynet et Philippe Sollers au sein de leurs ouvrages principaux (*Lautréamont par lui-même*⁴⁴ et *Logiques*⁴⁵), ainsi que de leurs articles au sein des revues *Tel Quel*, *Ligne de Risque* et *L'Infini*, soit de 1967 à 2010. Avant d'aborder leur réflexion, il est utile de comprendre leur approche méthodologique - Pleynet et Sollers effectuent justement une critique de la réception de Lautréamont *avant* 1967, nous permettant dès lors de comprendre leur position critique. Par la suite, nous considérerons la théorie de Marcelin Pleynet puis celle de Philippe Sollers, pour la simple raison que la critique de Sollers suit historiquement le *Lautréamont* de Pleynet. Ce dernier s'intéresse à la question des « sources » au sein des *Chants de Maldoror*, et s'applique à exposer en quoi le texte de Lautréamont se construit sur la transgression. Nous ne pouvons pas séparer Philippe Sollers de ce premier écrit, puisque sa théorie se construit directement sur celle de Marcelin Pleynet. Il en utilise la thèse de la transgression pour développer les termes techniques capables de la préciser et d'appréhender le fonctionnement du texte. Son objectif est d'établir un système théorique capable de rendre compte des mouvements de production et de destruction du sens au sein des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*.

Après avoir étudié et critiqué ce premier mouvement, nous nous intéresserons à Julia Kristeva et sa *Révolution du langage poétique*⁴⁶. Une partie entière est nécessaire à l'approche de sa théorie, dont les sources et connaissances théoriques utilisées sont gigantesques. Celle-ci marque une rupture avec la réception de Pleynet et Sollers : alors que les auteurs prenaient leurs précautions avec la psychanalyse et la mobilisaient seulement à quelques reprises, Julia Kristeva fonde sa théorie entière sur la psychanalyse freudienne, un choix bien évidemment critiquable – de jour en jour, l'autorité freudienne est contestée par le monde de la psychologie. Ainsi, les textes de Lautréamont exposeraient

43 Pierre Brunel, *Op. Cit.*

44 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, col. Tel, 2013 [1967].

45 Philippe Sollers, *Op. Cit.*

46 Julia Kristeva, *Op. Cit.*

le langage d'un sujet travaillé par ses pulsions, modifiant par là son rapport au réel, détruisant son identité comme unité. L'analyse de Julia Kristeva conjugue à la psychanalyse une seconde approche, celle du matérialiste historique : *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* traduiraient le rapport du sujet avec la société du Second Empire, au sein duquel l'autorité défaille. Après avoir exposé le bagage théorique nécessaire à la compréhension de son analyse, nous ne manquerons pas d'étudier les deux versants de son étude et les liens tissés entre eux.

Notre analyse de Pleynet, Sollers et Kristeva ne sera pas sans nuance. Tout au long des deux premières parties, nous ne manquerons pas de questionner la pertinence des outils mobilisés et l'appropriation théorique d'un texte qui, parfois, ne semble pas suivre ses critiques. Au fil de notre développement, nous confronterons brièvement les auteurs à leurs contemporains : la citation de Philippe Sollers⁴⁷ manque de modestie – Pleynet, Kristeva et lui-même ne sont pas les seuls à écrire sur Lautréamont, et la Nouvelle Critique n'est pas la seule à « tenir le coup ». Parler d'« inaptitude » pour le reste de la réception témoigne d'une attitude quelque peu dogmatique. Nous évoquerons donc d'autres écrits critiques relatifs à Lautréamont entre 1967 et 2010, soit contemporains de ceux de Pleynet, Sollers et Kristeva.

47 Philippe Sollers, « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de Risque*, n°2-3, 1997, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 604.

Chapitre I

Marcelin Pleynet et Philippe Sollers, une nouvelle critique de Lautréamont ?

1) La réception de Lautréamont dans l'ombre du fantasme

En 1971, Philippe Sollers écrit : « Lautréamont RÉSISTE »⁴⁸. D'après l'auteur, la réception du siècle dernier n'a pas été à la hauteur de l'œuvre ; Lautréamont reste incompris : « Si l'on regarde attentivement les différentes lectures dont Lautréamont a fait l'objet depuis Léon Bloy et Remy de Gourmont jusqu'à nous, il faut bien avouer que peu tiennent le coup, [...] certaines s'effondrent même dans le ridicule le plus clownesque. »⁴⁹ Ce sentiment est partagé par Marcelin Pleynet, affirmant que l'œuvre de Lautréamont n'est « pas interprétable »⁵⁰, puisque soumise à de nombreuses entreprises toutes soldées par l'échec. À la source de la résistance se trouve ce que Sollers définit comme un « fantasme »⁵¹ :

Jusqu'à l'étude de Blanchot et, plus encore, jusqu'au livre de Pleynet (*Lautréamont par lui-même*), on peut dire que jamais les réactions au texte même de Lautréamont n'ont visé autre chose qu'un fantasme de ce texte, et plus encore un fantasme de l'auteur disparut dans son anonymat.⁵²

Par « fantasme », comprenons ce que Léon Genonceaux décrit comme « légende »⁵³, soit une construction imaginaire relayée et déformée sur plusieurs années. Le terme de Sollers n'en est que plus juste, puisqu'il traduit le désir coupable qu'on pris les critiques à déformer l'image de Lautréamont et de son œuvre. L'auteur emploiera également le terme de « mythe » - un mythe est un « dispositif herméneutique qui s'interpose entre les hommes et le réel empirique »⁵⁴, c'est donc une construction dont le but est d'expliquer le réel, ou de donner sens aux expériences observées et vécues. Contrairement au « fantasme », il vise à « fournir des fondements identitaires »⁵⁵ et construire donc une mémoire collective. Dans ce contexte, nous penserons évidemment au mythe du « poète maudit », construit autour du malheur d'un écrivain, lequel lui donne légitimité dans sa pratique artistique. Ce mythe constitue un véritable schème d'identification pour de nombreux artistes depuis des siècles.

48 Philippe Sollers, « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de Risque*, n°2-3, 1997, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 606.

49 Philippe Sollers, « Lautréamont au laser », *L'infini*, n°110, p. 12-29, 2010, p. 16.

50 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, col. Tel, 2013 [1967], p. 117.

51 Philippe Sollers, « Encore Lautréamont », *Tel Quel*, n°46, p. 83-90, 1971, p. 83.

52 *Ibid.*

53 Léon Genonceaux, Préface à l'édition des « Chants de Maldoror », Paris, L.Genonceaux, 1890, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 336.

54 Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *ConTEXTES* [En ligne], Varia, 12 mai 2008.

55 *Ibid.*

Le fantasme et le mythe sont analysés et dénoncés par Pleynet et Sollers au sein de leurs ouvrages et articles : « Notre projet est donc de déployer l'éventail des études et critiques consacrées à Ducasse, et d'analyser les diverses formes, mouvements, tendances qui les autorisent, qui les constituent. »⁵⁶ Dans cette première sous-partie, nous nous intéressons donc à la critique de la réception de Lautréamont par Pleynet et Sollers. Celle-ci nous permettra de construire, par la négation, une première position critique des auteurs.

a) Lautréamont chez les surréalistes, « un prétexte à inflation verbale »⁵⁷ ?

La première réception vivement critiquée par Marcelin Pleynet et Philippe Sollers est celle du mouvement surréaliste. Nous passerons rapidement sur leur dénonciation de la prétendue découverte de Lautréamont par Soupault, Breton et Aragon.

Une sorte de silence tacite d'une part, et une insistance qui ne peut que se fonder sur des oublis historiques d'autre part, attribuent, ou laisse attribuer, au surréalisme et aux surréalistes la « découverte » d'Isidore Ducasse. [...] Or, il n'en est rien.⁵⁸

La thèse de Kevin Saliou⁵⁹ suffit à démontrer l'assertion de Pleynet, mais nous devons tout de même reconnaître que le mouvement a participé à la renommée de l'auteur. Comme l'écrit Philippe Sollers, « le mérite des surréalistes demeure d'avoir placé les *Chants* au premier rang de notre littérature »⁶⁰ ;

Mais, pour le surréalisme, Lautréamont reste un prétexte à inflation verbale, une référence d'autant plus insistante qu'elle est moins interrogée, une ombre expressive, un mythe, sous le couvert duquel se perpétue un confusionnisme lyrique, moral et psychologique.⁶¹

La réception surréaliste, d'après Philippe Sollers, est donc une critique vide, une « inflation verbale » doublée de « confusionnisme », nourrie par « un mythe », ou pour reprendre ses propres mots, un fantasme. Il suffit de parcourir le peu de textes critiques surréalistes

56 Marcelin Pleynet, « Lautréamont Politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971, p. 23.

57 Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 250.

58 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 24.

59 Kevin Saliou, *La réception de Lautréamont de 1870 à 1917*, Université de Bretagne occidentale, Université de Montréal, 2017.

60 Philippe Sollers, « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de Risque*, n°2-3, 1997, Lautréamont œuvres complètes, p. 609.

61 Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 250.

relatifs à Lautréamont pour le comprendre, avec pour exemple la *Préface aux « œuvres complètes » de Lautréamont* de 1938⁶², par André Breton. Citons : pour saisir Lautréamont, « il faut trouver les couleurs dont Lewis s'est servi dans *Le Moine* pour peindre l'apparition de l'esprit infernal », « celles à l'aide desquelles Swinburne est parvenu à cerner le véritable aspect du marquis de Sade », et alors, enfin, « la figure éblouissante de lumière noire du comte de Lautréamont »⁶³ apparaît. Breton ne s'inscrit pas dans le « mythe » du poète maudit, mais il participe à la création du fantasme de Lautréamont : en moins d'une page, il développe l'image d'un auteur si sombre qu'il nous faudrait le comparer au démon et à Sade. La portée critique, ici, est inexistante, et ne vise qu'à nourrir le « fantasme » du lecteur, avide de figures noires. La suite continue de fantasmer l'auteur :

C'est toute la vie moderne, en ce qu'elle a de spécifique, qui se trouve d'un coup sublimée. [...] 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. Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un *recommencement*.⁶⁴

Nous n'en saurons pas plus. Breton n'explicitera jamais son « à mon sens, il y va de toute la question du langage »⁶⁵. Lautréamont provoque une crise fondamentale du « verbe », mais comment ? Le commentaire est noyé dans les termes abstraits, les déclarations superficiellement profondes. Parler de « sublimation » et de « recommencement » seulement ne suffit pas pour expliquer l'écriture d'un auteur. Breton ne fait que nous donner un témoignage d'admiration brodé d'« emphase métaphysique »⁶⁶, ce que nous qualifions de « mystification », puisque l'auteur nimbe Lautréamont d'une aura mystique et extraordinaire. Une large partie de la réception surréaliste se révèle ainsi a-critique, se constituant surtout d'éloges sans réelle argumentation critique.

Cette posture n'est certainement pas du à l'ignorance des auteurs, mais plutôt à un choix critique : les surréalistes ne veulent pas expliquer Lautréamont. N'oublions pas que le mouvement refusa longtemps *Les Chants de Maldoror* au discours critique, au point de « considérer comme sacrilège tout travail qui entend penser ce texte dans l'ordre d'une théorie de la connaissance »⁶⁷. Ainsi Philippe Soupault perdit sa place suite à l'édition des

62 Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 425-427.

63 *Ibid*, p. 425.

64 *Ibid*, p. 425-426.

65 André Breton, « Note », *Littérature*, n°2, 1919, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 365.

66 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 250.

67 Marcelin Pleynet, « Lautréamont Politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971, p. 26.

œuvres complètes de Lautréamont⁶⁸, à laquelle le groupe surréaliste répondit par son *Lautréamont envers et contre tout* :

Nous nous opposons, nous continuons à nous opposer à ce que Lautréamont entre dans l'histoire, à ce qu'on lui assigne une place entre Un tel et Un tel. Sur terre, monsieur Soupault, si même la place de Lautréamont était au coin de la terre, du feu, de l'air et de l'eau, où pourrait bien être la vôtre, sinon entre le vin et l'eau qui le coupe ?⁶⁹

Le mouvement surréaliste se donne donc pour mission de « préserver » Lautréamont, de le laisser à l'écart de toute critique. Les commentaires de Pleynet et Sollers sont difficilement contestables : Breton, Aragon et Éluard font preuve d'une attitude quasi-religieuse, proche du fanatisme (en témoigne l'attaque personnelle faite à Philippe Soupault dans la citation ci-dessus). Le meilleur exemple reste la réponse de Breton au *Disque vert* pour le numéro de 1925 intitulé « Le cas Lautréamont » :

C'est pure folie de soulever publiquement la question Lautréamont. Qu'espérez-vous, grand Dieu ? Ce qui a pu si longtemps se garder de toute souillure, à quoi pensez-vous en le livrant aux littérateurs, *aux porcs* ?⁷⁰

L'opinion de Breton nous révèle son mépris intellectuel pour les « littérateurs », autrement dit les « consommateurs »⁷¹ non qualifiés, capables de « souiller » les auteurs. Lautréamont devrait être préservé de la masse populaire des lecteurs, ce afin de ne pas être déformé par la pluralité de leurs interprétations. Nuançons ceci par une hypothèse : et si la référence au « porc » était une allusion au « rêve du pourceau » de Lautréamont⁷² ? La piste du mépris serait alors brouillée, le « porc » étant une figure positive des *Chants* : celui qui s'écarte du divin, qui « ne prend plus au sérieux le braiment risible de [son] âme » ; une attitude opposée à celle de Breton, qui lui-même divinise Lautréamont. Dès lors, son commentaire ne serait plus si méprisant, mais témoignerait seulement de sa crainte de voir Lautréamont analysé, et non plus admiré. Quoiqu'il en soit, nous comprenons l'attitude centrale du mouvement surréaliste : Lautréamont ne doit pas être commenté. Ceci explique sûrement le caractère sibyllin des textes critiques surréalistes à propos de Lautréamont, ce même en

68 Philippe Soupault, *Lautréamont*, Paris, P. Seghers, col. Poètes d'aujourd'hui, 1946 [1927].

69 Louis Aragon, *Lautréamont envers et contre tout*, 1927, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 403.

70 « Le cas Lautréamont », « Opinions », *Le Disque Vert*, 1925, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 397.

71 Pour reprendre le terme de Paul Valéry dans sa *Première leçon du cours de poésie*.

72 « Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau », Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant IV, Strophe 6.

1938 lorsque Breton se résigne à signer une préface aux œuvres complètes de l'auteur. L'attitude du mouvement est donc duale : « Le surréalisme révèle et célèbre Lautréamont, et, en même temps, le voile.»⁷³

Pour autant, leur réception est-elle sans intérêt ? Outre le fait d'avoir placé Lautréamont au premier plan du paysage littéraire, les textes surréalistes ne sont pas si dénués de critique que nous pourrions le penser. Tout d'abord, le mouvement est le premier à réellement s'intéresser aux *Poésies*. Jusqu'en 1914, les critiques n'ont d'yeux que pour *Les Chants de Maldoror* et leur caractère sulfureux. Valéry Larbaud est le premier à évoquer les *Poésies*, mais ce n'est que pour les rabaisser face aux *Chants* :

Les *Poésies* ne supportent pas la comparaison avec *Les Chants de Maldoror*. Elles sont inconnues, mais elles ne sont pas méconnues. [...] Elles ne sont guère utiles que d'un point de vue biographique.⁷⁴

Valéry Larbaud ne semble pas s'apercevoir que les *Poésies* reposent sur le principe de la réécriture et de la parodie⁷⁵, pour lui ce n'est qu'un « ouvrage sans originalité de pensée, tâché de puérités ». C'est alors que les surréalistes interviennent. Pour commencer, Breton invoque le droit de contradiction : « Voilà assez longtemps que Baudelaire a revendiqué le droit de se contredire : j'admets que les *Poésies* d'Isidore Ducasse suivent et réfutent *Les Chants de Maldoror*. »⁷⁶ Ainsi Breton revalorise les *Poésies* et instaure, pour la première fois, une dynamique entre les deux œuvres de Lautréamont : les *Poésies* suivent et réfutent les *Chants*. Sa réflexion se développe quelques années plus tard, en 1938 :

La révolte de Maldoror ne serait pas à tout jamais la Révolte si elle devait épargner indéfiniment une forme de pensée aux dépens d'une autre ; il est donc nécessaire qu'avec *Poésies* elle s'abîme dans son propre jeu dialectique.⁷⁷

Le texte de Lautréamont serait « la Révolte », avec une majuscule. Nous comprenons que cette « Révolte » est totale : elle implique toutes les formes de pensée (puisqu'elle ne peut

73 Philippe Sollers, « La révolution Lautréamont », *L'Infini*, n°109, p. 9-11, 2010, p. 10.

74 Valéry Larbaud, « Les "Poésies" d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 1914, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 362-363.

75 Bien que la fin de son article en soulève brièvement l'hypothèse : « Et si la parodie tenait plus de place que nous le pensions dans les *Poésies* ? », *ibid*, p. 364.

76 André Breton, « Note », *Littérature*, n°2, Avril 1919, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 365.

77 André Breton, Préface aux « Œuvres complètes » de Lautréamont, Paris, G.L.M., 1938, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 427.

« épargner indéfiniment une forme de pensée aux dépens d'une autre ») - même celle mise à l'œuvre dans *Les Chants de Maldoror*. Nous comprenons dès lors que la contradiction entre *Les Chants* et les *Poésies* fait partie d'un projet de contestation intellectuelle globale, un « jeu dialectique » capable d'inverser toutes les valeurs. Breton n'en dit pas plus, mais ce que nous venons d'expliquer suffit à développer une théorie de la contradiction et de la Révolte, synthétisée autour du terme majeur de « dialectique » (en philosophie, le caractère nécessaire de la contradiction dans le développement de la pensée). Ce dernier sera justement repris, plusieurs années plus tard, par Marcelin Pleynet et Philippe Sollers. Aussi acerbe soit la critique de Pleynet et Sollers vis-à-vis des surréalistes, leur propre réception reprendra cette première réflexion de Breton.

La réception surréaliste, à propos de Lautréamont, est donc restreinte. La plupart des textes se refusent à la critique ou l'expriment de manière obscure, bien que tous ne soient pas à considérer comme une simple « inflation verbale »⁷⁸. Elle reste néanmoins marquée par un « fantasme » de l'auteur comme figure ténébreuse, sacrée et à protéger. Pour David Vrydaghs, les surréalistes témoignent donc d'une forme particulière du mythe de l'auteur maudit : « [ils] ont refusé toute pertinence à la souffrance avant de donner à la topique de la solitude, du génie incompris, un sens pur de toute compromission avec la recherche d'une gloire littéraire. »⁷⁹ Les surréalistes révisent le mythe pour en retirer la souffrance inhérente à l'écrivain, mais pour lui insuffler un refus de gloire littéraire – le grand écrivain devient celui qui est ignoré, oublié. Ainsi Lautréamont est « redécouvert » par les surréalistes, mais continue à être mis à l'écart de la critique. Chez les surréalistes, « Lautréamont RESISTE »⁸⁰.

Si Lautréamont n'est que peu interprété, c'est également (et surtout) pour une autre raison : la réception surréaliste est caractéristique de la critique des écrivains.

La critique des artistes est faite par les écrivains eux-mêmes, lorsqu'ils réfléchissent sur leur art, considèrent dans l'atelier même ces œuvres que les critiques des honnêtes gens voient dans les salons.⁸¹

78 Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 250.

79 David Vrydaghs, « Les surréalistes sont-ils des poètes maudits ? Les réécritures surréalistes du mythe de la malédiction littéraire », dans *Deux siècles de malédiction littéraire* (Pascal Brissette et Marie-Pier Luneau), Presse Universitaire de Liège, 2014, p. 149.

80 Philippe Sollers, « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de Risque*, n°2-3, 1997, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 606.

81 Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Les Essais

Les écrivains, dans leur réflexion critique, « réfléchissent sur leur art », la critique de l'écrivain n'est donc jamais détachée de son propre travail, et l'œuvre critiquée n'est souvent qu'un prétexte au travail de sa propre théorie. La « Révolte » évoquée par Breton n'est pas sans faire penser à la révolte du langage pratiquée par le surréalisme. Justement, le mouvement s'est servi des *Chants de Maldoror* afin de développer leur pensée de l'écriture :

L'inspiration poétique chez Lautréamont, se donne pour le produit de la rupture entre le bon sens et l'imagination, rupture consommée le plus souvent en faveur de cette dernière et obtenue d'une accélération volontaire du débit verbal. [...] On sait que de la systématisation de ce moyen d'expression part le surréalisme.⁸²

La rupture du « bon sens » en faveur de l'imagination, l'« accélération du débit verbal », voilà qui ne peut que nous évoquer l'écriture automatique prônée par le mouvement. Philippe Sollers dénoncera en 1997 cette « mythologie » développée par Breton (« en particulier "l'écriture automatique" »⁸³) et véhiculée ensuite par d'autres auteurs⁸⁴.

Les surréalistes n'ont pas manqué de confirmer les accusations de la Nouvelle Critique ; en effet, dans *Les Lettres françaises* de 1967⁸⁵, Aragon cite Pleynet lors de son entretien avec Jacques Henric : « Ils [les surréalistes] ne parlent pas de Lautréamont, c'est Lautréamont qui les fait parler »⁸⁶. Aragon ne se défend guère, et annonce que son article « ne fait pas que tomber sous ce reproche, mais plonge dans cet abîme ». Ainsi l'auteur expose sa rencontre avec Breton et le rôle définitif des *Chants* et des *Poésies* dans la constitution du mouvement surréaliste – Lautréamont fut, en effet, un prétexte - non pas à une simple « inflation verbale », mais au développement d'une théorie propre à l'avant-garde surréaliste.

Nous devons impérativement lire la réception de la Nouvelle Critique avec cette nuance à l'esprit. En effet, Pleynet, Sollers et Kristeva sont trois auteur-e-s ; leur critique risque d'être profondément influencée par leur propre travail et leur pensée du texte. De plus, la réception de Pleynet et Sollers se veut le reflet d'un certain *ego*, lequel n'est pas

critiques, 1930, p. 24.

82 André Breton, *Op. Cit.*, p. 427.

83 Philippe Sollers, « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de Risque*, n°2-3, 1997, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 605.

84 « Lautréamont découvre le procédé de l'écriture automatique : la plume note, sans l'intervention de la conscience, les associations d'idées ou d'images », Léon Pierre-Quint, « De Lautréamont à... nos jours », « Le Cas Lautréamont », *Le Disque Vert*, numéro spécial, Paris-Bruxelles, 1925, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 379.

85 Louis Aragon, « Lautréamont et nous », Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 528-571.

86 *Ibid*, p. 528.

sans évoquer celui de Breton. Le fait de négliger la critique surréaliste (à raison, mais aussi à tort, comme nous l'avons vu) peut venir de la volonté de s'approprier Lautréamont aux dépens des autres réceptions. Tout au long de notre réflexion, nous devons donc nous demander : pour la Nouvelle Critique, Lautréamont ne serait-il pas *aussi* « un prétexte à inflation verbale » ?

b) La réception biographique, de la fascination au mythe

La réception de Lautréamont voit apparaître un « fantasme » plus grand encore que celui d'un écrivain à protéger, partagé par plusieurs générations de critiques : celui « de l'auteur disparu dans son anonymat. »⁸⁷. En effet, la réception témoigne d'une véritable fascination pour ce jeune auteur, mort dans une chambre d'hôtel. *Qui était-il ?* - est une question qui obsède. Or, « sa vie privée nous est presque aussi complètement inconnue que sa vie publique »⁸⁸ - les informations sur Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, sont rares. Cela ne fait qu'exciter la curiosité des critiques, mais à quel prix ?

Chaque fois que l'artiste est préféré à l'œuvre, cette préférence, cette exaltation du génie signifie une dégradation de l'art, le recul devant sa puissance propre, la recherche de rêves compensateurs.⁸⁹

Voilà le problème essentiel de ce type de réception pour Marcelin Pleynet et Philippe Sollers : Isidore Ducasse est préféré à son œuvre, *aux dépens* de son œuvre. *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* reculent devant la création d'un « rêve compensateur », celui de son auteur, fantasme déformé de génération en génération par la critique.

Il ne nous est pas difficile de démontrer cette idée. Comme nous l'avons déjà vu, le « fantasme » prend sa source dans la première réception de Léon Bloy, instituant Lautréamont comme « le plus déchirant des aliénés »⁹⁰. Le « mythe de l'auteur fou » se perpétue sous la plume de Remy de Gourmont :

Il est évident, d'abord, que l'auteur, écrivain de dix-sept ans (point vérifié et peu contestable), dépassait en folie, de très loin, cette sorte de déséquilibre que les sots de l'aliénation mentale

87 Philippe Sollers, « Encore Lautréamont », *Tel Quel*, n°46, 1971, p. 83.

88 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 15.

89 Maurice Blanchot cité par Marcelin Pleynet, *ibid*, p. 10.

90 Léon Bloy, *Op. Cit.*

qualifient de ce même mot : folie.⁹¹

Nous n'avons pas besoin de contester ces fantaisies, puisque Léon Genonceaux s'y applique dans sa préface à l'édition des *Chants de Maldoror*, affirmant que « M. Léon Bloy a sciemment fait de très mauvaise besogne »⁹². Visiblement mieux renseigné que son prédécesseur, il avance l'acte de décès d'Isidore Ducasse, prouvant que l'auteur n'est mort ni dans un asile, ni dans un cabanon. Si Léon Bloy s'était mieux renseigné, « il eût apporté plus de réserve dans l'invention d'une fable, intéressante seulement au point de vue de l'effet littéraire qu'il désirait produire »⁹³. Le fantasme est-il déjà terminé ? Genonceaux, après avoir détruit la « fable », participe lui-même à la création du fantasme. En effet, sans doute déçu par le manque d'informations recueillies sur l'auteur⁹⁴, le critique nous apporte un nouveau portrait imaginaire :

C'était un grand jeune homme brun, imberbe, nerveux, rangé et travailleur. Il n'écrivait que la nuit, assis à son piano. Il déclamait, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec des accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires.⁹⁵

Ce témoignage est aussi pertinent que l'analyse graphologique effectuée à la fin de sa préface (nous ne commenterons pas le manque de rigueur de cette méthode). Non seulement les sources ne sont pas certaines et n'ont pu être vérifiées, mais l'auteur participe à la mise en scène de Lautréamont, assis à son piano en pleine création littéraire. Genonceaux sombre lui-même dans la fiction, et l'œuvre de Lautréamont est occultée derrière son auteur. Cette fiction sera reprise plusieurs fois, successivement par André Malraux, Gomez de la Serna et Philippe Soupault - tous récupèrent l'image du piano et en rajoutent sur les conditions de vie précaires d'Isidore Ducasse : « Lautréamont mangeait à peine », « il avait un piano de location. C'était tout son luxe »⁹⁶, etc. Ces derniers éléments sont, encore une fois, le fruit d'une pure création. Les critiques plongent Isidore Ducasse dans le mythe du poète maudit, celui du jeune auteur malade, sans le sou, contraint de

91 Remy de Gourmont, « La littérature "Maldoror" », *Mercur de France*, février 1891, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 342.

92 Léon Genonceaux, Préface à l'édition des « Chants de Maldoror », Paris, L.Genonceaux, 1890, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 336.

93 *Ibid*, p. 337.

94 La police ne collabora pas avec Genonceaux, si bien que les seules sources de l'auteur sont l'acte de décès d'Isidore Ducasse, une lettre de ce dernier destinée à son banquier Darasse, et le témoignage d'Albert Lacroix – premier éditeur des *Chants*, *ibid*, p. 335-341.

95 *Ibid*, p. 337.

96 Les reprises de l'anecdote de Genonceaux sont exposées par Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, col. Tel, 2013 [1967], p.19.

vivre dans une petite chambre d'hôtel. Le délire des biographes n'est pas étonnant, car la vie d'Isidore Ducasse, du peu qu'on en sait, s'accorde avec les « scènes préconstruites »⁹⁷ propres au mythes : « montée » à Paris, visite au grand écrivain (Ducasse envoie une lettre à Hugo), agonie solitaire, et enterrement « tragique » (dans une fosse commune pour Ducasse). Pourtant, les faits ne s'accordent pas avec la prétendue pauvreté de l'auteur : le père d'Isidore Ducasse était chancelier, et les différentes lettres de l'auteur adressées à son banquier révèlent que sa situation n'était certainement pas celle imaginée par les critiques. La lettre du 12 Mars 1870 à Joseph Darasse⁹⁸ révèle que Ducasse recevait tous les mois une pension, et ne se gênait pas pour demander de l'argent à son père afin de payer la publication de son œuvre. Ainsi, nous nous apercevons que « le scrupule biographique n'étouffe pas les biographes »⁹⁹, capables de toujours plus d'inventions sur la personne de Ducasse. Notons toutefois que Gourmont prétend s'appuyer sur le témoignage de Lacroix, et, plus de trente ans plus tard, François Alicot interroge Paul Lespès, condisciple de Ducasse au lycée de Pau¹⁰⁰. Paul Lespès, à quatre-vingt-un ans, se souvient-il vraiment d'Isidore Ducasse, ce jeune étudiant vu il y a plus de soixante ans ? Quoiqu'il en soit, le bilan physique est similaire à celui de Genonceaux : « C'était un grand jeune homme, imberbe, nerveux, rangé et travailleur. »¹⁰¹ Ces témoignages seraient-ils véridiques ? À nous poser ces questions, nous sombrons nous-mêmes dans le mythe de Lautréamont. Il importe peu de savoir à quoi ressemblait Isidore Ducasse, s'il avait un piano ou non. La recherche de ces éléments nous éloigne de plus en plus de l'essentiel : son œuvre.

Nous ne pouvons donc que comprendre et partager la méfiance de Marcelin Pleynet à l'égard de cette réception à volonté « biographique » - le fantasme de l'auteur s'est développé d'année en année, plongeant entièrement dans le mythe du poète maudit, et pendant ce temps, l'œuvre n'est que peu, voir pas commentée. *Le Visage de Lautréamont*¹⁰², publié après les critiques de Pleynet et Sollers, témoigne d'une persistance de la fascination pour la figure de l'auteur des *Chants*. L'ouvrage joue la carte du sensationnalisme, affirmant posséder la première photographie véritable de Lautréamont (reconnue comme seule photographie véritable jusqu'à aujourd'hui). Nous devons tout de même reconnaître que l'étude se montre très scrupuleuse sur l'exactitude biographique de la

97 Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *CONTEXTES* [En ligne], Varia, 12 mai 2008.

98 Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 309-310.

99 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 19.

100 Marcelin Pleynet en cite une large partie entre les pages 20 et 25 de son *Lautréamont, Op. Cit.*

101 *Ibid*, p. 25.

102 Jean-Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977.

vie de l'auteur ; elle n'avance aucune information n'étant pas appuyée d'une source, et ne se permet aucun « fantasme » sur la figure de Lautréamont. Plus encore, elle s'applique à remettre en question certaines idées, telle que l'homosexualité de Ducasse (aucune preuve biographique ne nous permet de l'affirmer), et certains témoignages (comme celui de Lespès). Ainsi, si la fascination pour Ducasse persiste, les biographes ont retenu les critiques antérieures, et évitent donc de manquer de rigueur. Néanmoins, J.J. Lefrère ne fait que restituer une étude biographique – elle n'éclaire en rien *Les Chants de Maldoror* ou les *Poésies*.

Nous ne prenons pas pour autant le parti de la Nouvelle Critique quant à la notion d'auteur. Les études biographiques peuvent avoir leur intérêt (pour exemple la deuxième version du *Tête d'Or* de Claudel, intimement liée à sa conversion au catholicisme de 1890¹⁰³), et nous sommes certains que le vécu d'un auteur puisse influencer sa création. Ainsi, nous voulons évoquer la théorie « semi-biographique » de J.L. Steinmetz. Dans son ouvrage *Essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle*¹⁰⁴, ce dernier développe l'idée que *Les Chants de Maldoror* pourraient constituer une sorte de « journal de bord »¹⁰⁵ empruntant des éléments de la vie de l'auteur ; entre autres, une fiction nourrie des éléments de la vie d'Isidore Ducasse. « Derrière l'apparent et chaotique déroulement épique, il est possible de concevoir une écriture quasi journalière »¹⁰⁶ - ainsi le premier chant restituerait des réminiscences de son pays natal¹⁰⁷ et de la famille de Dazet (voir Chant I, Strophe 11). De même, le second chant prend place dans le milieu parisien – la Seine, le jardin des tuileries, tous ces éléments sont sûrement les produits de l'arrivée de l'auteur dans la capitale. Steinmetz ne prétend pas trouver un sens dans les éléments biographiques des *Chants*, mais peut-être pouvons-nous observer une *logique narrative*, ou du moins une structure construite sur la biographie de son auteur.

Gardons néanmoins à l'esprit qu'il serait imprudent de penser « trouver le sens d'un livre dans la somme des détails extérieurs, notamment biographiques, qui s'y cacheraient »¹⁰⁸. Les études biographiques sur Lautréamont sont toutes limitées, car sa vie nous est presque inconnue ; une interprétation biographique de son œuvre risque d'aboutir à la supercherie, ou, du moins, au « fantasme ».

103 Voir *La Critique littéraire* de Pierre Brunel, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 2001, p. 49.

104 Jean-Luc Steinmetz, *Essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle*, Paris, José Corti, Signets, 1995.

105 *Ibid*, p. 171.

106 *Ibid*, p. 172.

107 « Il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata », Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, fin du Chant I.

108 Serge Doubrovsky cité par Pierre Brunel, *Op. Cit.*, p. 50.

c) Une question d'« idéologie »

Nous venons d'aborder les deux foyers majeurs de la révision effectuée par Pleynet et Sollers : la réception surréaliste et la réception biographique dissimulent l'œuvre de Lautréamont derrière deux facettes d'un même fantasme, d'une même fascination pour son écrivain. Bien entendu, de nombreux textes critiques ne peuvent s'assimiler à ces deux catégories, mais nous ne pouvons pas nous attarder sur l'ensemble de la réception de Lautréamont avant 1967, ceci n'est pas notre sujet. Néanmoins, si celle-ci est considérée par Pleynet et Sollers comme un échec, c'est avant tout pour une raison « idéologique » : les auteurs accusent la réception d'être ancrée dans une « idéologie régressive »¹⁰⁹ - celle valorisant le sujet de l'auteur, et les concepts d'œuvre ou de sens (de sens unique, de « vérité »). Nous considérons ces différends comme relevant d'une conception de la littérature, et non pas d'une position idéologique ; néanmoins, dans notre lecture de Sollers et Pleynet, nous emploierons leur propre terme. Nos auteurs sont donc deux figures centrales du mouvement de la Nouvelle Critique ; par conséquent, leur pensée du texte diffère en de nombreux points avec celle de leurs prédécesseurs. Leur lecture de Lautréamont est donc fondamentalement incompatible avec plusieurs textes de la réception des *Chants* et des *Poésies*. Les articles de Pleynet et Sollers au sein des revues *Tel Quel*, *Ligne de Risque* et *L'Infini* nous permettent de comprendre leur pensée vis-à-vis des concepts d'auteur, d'œuvre et de sens ; et par là, de comprendre leurs attaques.

Revenons sur la place de l'auteur. Mystification ou non, la Nouvelle Critique n'en veut pas. En effet, depuis Roland Barthes, la critique littéraire s'intéresse à la lecture :

Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : [...] les sens passent, la question demeure.¹¹⁰

Barthes détrône l'auteur, et avec lui, la notion de sens (comme « vérité du texte » - « projet pour la critique existentielle, sens socio-historique pour la critique marxiste, etc. »¹¹¹). Le

109 Philippe Sollers, « Encore Lautréamont », *Tel Quel*, n°46, 1971, p. 84.

110 Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Points, 1963 [1960], p. 11.

111 Roland Barthes, « La théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne.

sens d'une œuvre existe par sa lecture, son lecteur ; mais le lecteur n'est pas un être unique et déterminé, il est intemporel, multiple, et les sens se font aussi nombreux que lui – il devient infini. L'idée qui, ici, peut paraître anodine, se précise dans l'article « La mort de l'auteur ». Selon Barthes, la phrase d'une œuvre n'est dite par personne, « sa source, sa voix, n'est pas le vrai lieu de l'écriture, c'est la lecture »¹¹² - tous les sens possibles d'une phrase, d'un texte, ne peuvent être perçus que par le lecteur ; se révèle à lui « l'être total de l'écriture » :

Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur.¹¹³

Ainsi, pour la Nouvelle Critique, le sens n'existe pas, il n'existe que des sens. « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait »¹¹⁴. Nous voyons comment Roland Barthes détruit d'un même coup la notion d'auteur et de sens. Pour le critique, il ne s'agit plus de révéler un sens, mais de déchiffrer les différents sens d'une même œuvre. Dès lors, nous pouvons comprendre la critique de Philippe Sollers, laquelle dénonce la lecture de Blanchot¹¹⁵ : « elle s'attache à poursuivre en cachant qu'elle n'y parviendra pas, et selon un schéma idéaliste, un "sens véritable", une "suprême signification totale". »¹¹⁶ Le fait est que toutes les lectures de notre siècle, selon Philippe Sollers, poursuivent ce « schéma idéaliste ». Notons que les apports psychanalytiques et marxistes dont le mouvement se nourrit n'arrangent rien pour la figure de l'auteur – ce dernier voit sa raison, ou plutôt sa conscience, malmenée par des causes qu'il ne voit pas. Dès lors, « la conception classique de la littérature comme expression d'un sujet plein dans une matière pleine qui serait son langage se dissout »¹¹⁷ : l'auteur est dépouillé de son propre langage, de sa propre écriture - le sujet est divisé et le lecteur prend le relais du sens. Du fait de ce bouleversement théorique, dont Philippe Sollers est l'un des fervents défenseurs, nous pouvons comprendre le jugement porté par l'auteur sur la réception de Lautréamont : les critiques ne pouvaient partager les idées de Roland Barthes et restent donc attachés à une « idéologie

112 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Œuvres Complètes*, III, Paris, Seuil, 2002, p. 45.

113 *Ibid.*

114 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 7.

115 Maurice Blanchot, *Op. Cit.*

116 Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 251.

117 Philippe Sollers, « Encore Lautréamont », *Tel Quel*, n°46, 1971, p. 86.

régressive »¹¹⁸, aux notions, invraisemblables pour la Nouvelle Critique, de sens et d'auteur.

Comment cette nouvelle théorie est-elle exploitée par Marcelin Pleynet et Philippe Sollers ? Si le premier prend ses distances avec la théorie pure, ce n'est pas le cas du second. Sollers établit le rôle de la « théorie de l'écriture textuelle » dans son ouvrage *Logiques* : « UNE THÉORIE D'ENSEMBLE PENSÉE À PARTIR DE LA PRATIQUE DE L'ÉCRITURE DEMANDE À ÊTRE ÉLABORÉE. »¹¹⁹ Le point essentiel de cette théorie est d'être pensée « à partir de la pratique de l'écriture », autrement dit, il s'agit d'étudier l'écriture par l'écriture. La question de la représentation n'a plus sa place : une œuvre ne dit pas quelque chose, il s'agit de comprendre *comment* elle se dit. À partir de là s'envolent les notions d'auteur, mais aussi de lecteur : il n'est pas question d'interprétation, mais de l'étude d'une « logique » de l'écriture. Il s'agit d'étudier l'écriture « dans sa littéarité et son espace »¹²⁰, autrement dit, d'étudier le texte et son fonctionnement. Comment une telle théorie est-elle possible ? Philippe Sollers la construit sur la notion des textes de la « rupture », plus tard reprise comme « textes-limites »¹²¹. Ces textes, par leur contestation théorique, par leur rupture avec les normes de la « littérature », mettent en péril les notions sur lesquelles se fondait la recherche littéraire : nous devinons ici la place de Lautréamont, élu aux côtés de Dante, Sade, Mallarmé, Artaud et Bataille. Ces textes, du fait de leur rupture, ont été longtemps mis à l'écart de « l'histoire littéraire », accusés de « mystique », d'« érotisme », de « folie ». Pour Philippe Sollers, ces exclusions sont le symbole d'une résistance, d'un « refoulement »¹²² de la part de l'idéologie dominante. De quelle rupture parlons-nous ? Les « textes-limites » sont des textes essentiellement contradictoires - ils s'inscrivent dans une langue, et par là-même, trahissent cette langue (sa capacité de représentation) : l'écriture des textes-limites propose des champs dans la langue (syntaxiques, logiques) sur lesquels s'opèrent des glissements (le sens est mis en déroute, se multiplie). L'objet de la théorie établie par Philippe Sollers est d'étudier ces « glissements », le fonctionnement dual du texte : « elle met en évidence le statut contradictoire de l'écriture textuelle qui n'est pas un langage mais, à chaque fois, destruction d'un langage »¹²³ - destruction car la valeur représentative et expressive de la langue n'est plus. Ainsi Philippe Sollers différencie une « écriture non-textuelle » (linéaire, expressive, propre à la conception classique du texte porteur d'une « vérité ») d'une

118 *Ibid*, p. 84.

119 Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 9.

120 *Ibid*.

121 Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, Points, 1971.

122 Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 10.

123 *Ibid*, p. 13.

« écriture textuelle »¹²⁴ (texte à plusieurs dimensions, provoquant des transformations de la langue).

Nous l'aurons compris, la théorie du texte de Sollers reprend l'annihilation de l'auteur et du sens par Roland Barthes pour la radicaliser aux « textes-limites », textes destructeurs où la langue et l'idéologie dominante sont en péril. Le lecteur est néanmoins expulsé de cette théorie, là est la grande différence avec Roland Barthes – le texte est autonome, lui seul suffit pour multiplier le sens. Pour comprendre cette notion, nous devons reprendre la notion de « signifiance »¹²⁵ développée par Roland Barthes :

Lorsque le texte est lu (ou écrit) comme un jeu mobile de signifiants, sans référence possible à un ou des signifiés fixes, il devient nécessaire de bien distinguer la signification, qui appartient au plan du produit, de l'énoncé, de la communication, et le travail signifiant, qui lui, appartient au plan de la production, de l'énonciation, de la symbolisation : c'est ce travail qu'on appelle la *signifiance*.¹²⁶

La signifiance, donc, se distingue de la signification : elle n'associe pas un signifiant à un signifié fixe et identifiable ; au contraire, la signifiance se situe du côté de la production du signifié, questionnant sa capacité à énoncer. Le sujet s'y « débat avec le sens et se déconstruit » - le sujet ne maîtrise pas la langue, il l'« explore »¹²⁷. Cette citation ne fait que détailler le principe du texte infini, avec un sens multiple, sans toutefois expliquer son fonctionnement. Plutôt que de parler de « texte infini », Julia Kristeva emploie le terme de « paragramme »¹²⁸, une conception particulière du texte poétique. Selon elle, cette conception regroupe trois caractéristiques : le langage poétique comme « infinité du code »¹²⁹, le texte comme lecture-écriture, et le texte comme réseau de connexions. Nous allons exposer ces points successivement.

Dans notre société, le langage du texte littéraire (que nous appellerons « langage poétique ») est considéré comme une « exception », une « anomalie », par opposition à un langage normé voué à la communication ; en d'autres termes, le langage poétique se définit comme une violation des règles du langage courant. Julia Kristeva emploie le terme de « sous code »¹³⁰ : si le langage courant est considérée comme « code total », la

124 *Ibid*, p. 13-14.

125 Roland Barthes, « La théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne.

126 *Ibid*.

127 *Ibid*.

128 Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n°29, p. 53-75, 1967.

129 *Ibid*, p. 53.

130 *Ibid*, p. 56.

hiérarchisation de notre langue réduit le langage poétique à « un sous code du code total »¹³¹ (une partie du « tout » de langage). L'autrice note que les sciences, jusqu'alors, n'ont pas pu définir ce « langage poétique » - en témoigne la thèse de Jakobson, selon laquelle il n'est qu'une fonction du langage définie par « l'accent mis sur le message pour son propre compte »¹³², soit l'attention portée au signifiant même - une définition très large qui n'essaye pas de définir précisément ses caractéristiques. Pour Julia Kristeva, le langage poétique se positionne, à l'inverse, en « code total » (appelons-le *A*), et :

Tous les "autres langages" (le langage "usuel", les "méta-langages" *etc.*) sont des quotients de *A* sur des étendues plus restreintes (limitées par les règles de la construction sujet-prédicat, par exemple, comme étant à la base de la logique formelle).¹³³

Le langage poétique serait donc l'étendue *totale* du langage, au sein duquel se trouvent d'autres langage plus restreints, puisque définis par des codes – en effet, le langage poétique, lui, ne l'est pas. Dès lors, puisque le langage poétique ne possède pas de cadre, il peut exprimer l'ensemble de la signification, *l'infini du langage*.

Ce n'est que dans le lp [langage poétique] que se réalise pratiquement la "totalité" (nous préférons à ce terme celui d' "infini") du code dont l'homme dispose. Dans cette perspective, la pratique littéraire se révèle comme exploration et découverte des possibilités du langage ; comme activité qui affranchit l'homme de certains réseaux linguistiques (psychiques, sociaux) ; comme dynamisme qui brise l'inertie des habitudes du langage [...].¹³⁴

Le langage n'est qu'un code, et le langage poétique en présente la totalité. Il s'agit désormais de comprendre les possibilités de ce langage et comment cette « totalité » se déploie dans la signification, au sein du texte, en dehors des langages normés.

Le second point sera plus bref, il s'agit d'expliquer comment le texte littéraire est une lecture-écriture. Il est évident qu'un texte littéraire n'est jamais écrit de manière isolée : autour de lui gravitent d'autres textes, d'autres auteurs. L'écriture d'un texte est inévitablement influencée par ces derniers. « Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le

131 *Ibid.*

132 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

133 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 56.

134 *Ibid.*

texte »¹³⁵ ; par « la société s'inscrit dans le texte », comprenons que le corpus littéraire contemporain de l'auteur s'invite au sein de son écriture : « dans le paragraphe d'un texte fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain »¹³⁶. Le texte poétique s'inscrit dans un dialogue de textes, si bien que toute séquence d'un texte se déploie vers une multitude de textes étrangers, soit par « réminiscence » (le texte étranger est évoqué), soit par « sommation » (le texte étranger est transformé). Dès lors, le texte littéraire ne peut plus être considéré comme un espace unique avec un sens définit, c'est « un espace brisé »¹³⁷ au sein duquel se déploie de multiples échanges¹³⁸.

Comment organiser cet « espace brisé », déchiré entre l'infinité du code et l'intrusion d'autres textes ? Il va de soi que cet espace ne peut être linéaire, le sens ne se construit pas par la succession causale des scènes, des paragraphes ou des phrases. Kristeva le définit comme un « réseau » animé de plusieurs ensembles et sous-ensembles : les « grammes » et « sous-grammes »¹³⁹. Les grammes (les grands ensembles) se divisent en deux groupes simples : ceux qui relèvent de l'écriture (les grammes « scripturaux ») et ceux qui relèvent de la lecture – de l'insertion d'autres textes (les grammes « lecturaux »¹⁴⁰). Chaque gramma est donc subdivisée en sous-grammes : phonétiques, sémiques et syntagmatiques pour le premier ; la réminiscence et la citation pour le second. Nous n'entrerons pas dans le détail, mais voilà l'essentiel - chaque gramma se déploie au sein du texte, s'observe au sein de chaque passage, et implique la création de sens multiples : ainsi dans l'analyse du sous-gramme sémique d'un passage, il faut analyser les relations des constituants sémiques, corrélations, contradictions et enchaînements – ainsi se forme un sens. Voici un exemple de gramma sémique :

Il y a des heures dans la vie où l'homme à la chevelure pouilleuse, jette l'œil fixe, des regards fauves sur les membranes vertes de l'espace ; car il lui semble entendre devant lui, les ironiques buées d'un fantôme. Il chancelle, il courbe la tête : ce qu'il a entendu, c'est la voix de la conscience.¹⁴¹

Julia Kristeva analyse quatre sèmes dans la « chevelure pouilleuse » : corps, poils, chair, saleté. Or, tout un autre groupe sémique s'oppose aux sèmes corporels : le spirituel

135 *Ibid*, p. 58.

136 *Ibid*.

137 *Ibid*.

138 Cette théorie prend d'autant plus d'importance si l'on y ajoute le rôle du lecteur, capable de voir par lui-même des textes étrangers « anachroniques », soit totalement détachés de l'histoire (ou de la société) du texte lu.

139 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 60.

140 *Ibid*, p. 62.

141 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant II, Strophe 15.

(« membranes vertes de l'espace »), l'esprit (« ironiques huées d'un fantôme »). « L'application unit des sèmes radicalement opposés [...] pour signaler que dans la structure sémantique du texte littéraire ces sèmes peuvent coïncider »¹⁴² - le texte s'affranchit de la logique scientifique et de la linéarité du texte pour tisser un réseau de sens entre les sèmes, réseau d'autant plus dense qu'il dialogue avec les autres grammes. En effet, tous les sous-grammes et grammes dialoguent entre eux, ce au sein d'un même passage. Le texte n'est donc pas traversé d'un sens infini que nous ne pouvons pas appréhender : Julia Kristeva en définit les constituants majeurs, grammes et sous-grammes, au sein desquels se tissent les réseaux de sens.

Il était nécessaire d'effectuer cette écart théorique pour comprendre la véhémence du jugement de Sollers. Si pour l'auteur, parmi les lectures de Lautréamont, « peu tiennent le coup »¹⁴³, c'est parce qu'elles ne partagent pas cette conception du texte, véritable « ébranlement de la métaphysique occidentale »¹⁴⁴. Cette partie nous a également permis de saisir la position théorique de nos auteurs, différente de celle de Roland Barthes. En effet, leur théorie du texte s'écarte du rôle du lecteur : l'origine du sens multiple n'est plus l'infinité potentielle des lectures. Au contraire, ils se concentrent sur le texte et sa production autonome de sens au sein d'un espace infini, structuré comme réseau. Cette théorie du « paragramme » est ainsi largement exploitée au sein de leurs analyses des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*. À présent, il est temps de considérer la légitimité de son application, et si les lectures de Pleyne et Sollers restent fidèles à leur théorie.

142 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 63.

143 Philippe Sollers, « Lautréamont au laser », *L'infini*, n°110, p. 12-29, 2010, p. 16.

144 *Ibid*, p. 18.

2) Marcelin Pleynet à la source de la relation Lautréamont–Tel Quel

La réception de Lautréamont par la Nouvelle Critique est fondée par Marcelin Pleynet et son *Lautréamont* de 1967¹⁴⁵. L'entreprise est double : dénoncer les failles des précédentes lectures de Lautréamont, et entreprendre une nouvelle théorie des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*. Nous en avons déjà exposé le premier mouvement, sans aborder le second. Après avoir procédé de manière négative (nous avons supprimé ce qui, pour la Nouvelle Critique, échoue dans sa lecture de Lautréamont) nous procéderons de manière positive : comment Pleynet construit-il une nouvelle réception de Lautréamont sur les décombres des anciennes ?

a) Une critique de « l'écriture » uniquement

Marcelin Pleynet s'inscrit comme la première lecture d'une nouvelle réception. Il s'interroge avant tout sur l'attitude critique à adopter face aux *Chants de Maldoror* et aux *Poésies*. Nous l'avons vu, Pleynet et Sollers s'opposent à de nombreuses formes de critique caractérisées par le « fantasme », mais notre analyse s'est limitée à cet aspect. Marcelin Pleynet considère deux méthodes jugées fautives, non pas pour s'intéresser à leur « fantasme », mais car celles-ci permettent d'approcher le fonctionnement de l'écriture au sein des textes de Lautréamont.

Répétons-le, l'étude biographique est vouée à l'échec :

Comment au demeurant nous en tiendrions-nous à cette notion d'écrivain, de génie, d'artiste, quand nous ne savons pratiquement rien de la biographie de Lautréamont, quand nous ne possédons d'autres documents qu'un acte de naissance et un acte de décès, quand nous trouvons sous sa plume la condamnation la plus violente des écrivains comme *Grandes-Têtes-Molles*.¹⁴⁶

Ce que nous n'avons pas dit, c'est que Lautréamont lui-même participe à ce vide biographique : devons nous rappeler qu'Isidore Ducasse publia son Chant Premier de 1968 anonymement, sous la signature de « *** », et que *Les Chants de Maldoror* furent signés du pseudonyme de « Comte de Lautréamont » ? Notons que l'effacement du nom est

145 Initié par son article « Les Chants de Maldoror et de Lautréamont », *Tel Quel*, n°26, p. 42-49, 1966.

146 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, col. Tel, 2013 [1967], p. 10.

enrichi par l'ambiguïté du titre, lequel introduit un deuxième nom, « Maldoror ». Le double pseudonyme n'a pas d'autre rôle que provoquer « une absence d'identité », « à s'inscrire en faux contre une identité possible de l'auteur des *Chants* »¹⁴⁷. L'ambiguïté des pseudonymes est telle que le « je » du narrateur et du personnage de Maldoror ne cessent de s'entremêler :

Un jour, jour néfaste, je grandissais en beauté et en innocence ; et chacun admirait l'intelligence et la bonté du divin adolescent. Beaucoup de conscience rougissaient quand elles contemplaient ces traits limpides où son âme avait placé son trône. On ne s'approchait de lui qu'avec vénération, parce qu'on remarquait dans ses yeux le regard d'un ange.¹⁴⁸

Qui parle ici ? L'auteur, le narrateur, le personnage ? Du « je » au « lui », nous ne pouvons démêler la parole des différentes instances du texte, si bien qu'« il est impossible de reconnaître qui, du narrateur et du personnage, est l'auteur de l'autre »¹⁴⁹. Isidore Ducasse s'applique donc à s'effacer derrière son texte, son pseudonyme, son personnage, et leur parole entremêlée. La peur de la censure ne suffit pas à expliquer ce geste, puisque l'anonymat n'empêche pas les censeurs de faire leur exercice, d'autant plus que « Lacroix n'en sera pas dupe, puisqu'il refusera finalement de distribuer le livre qu'il a été payé pour publier »¹⁵⁰. Lautréamont procède donc à un effacement de sa réalité biographique dans un but textuel, ce que nous pouvons observer dans les modifications apportées à la deuxième publication du premier chant, où le nom bien réel de Georges Dazet, condisciple d'Isidore Ducasse, est remplacé par divers animaux repoussants (tel que le « gros crapaud » de la strophe treize du premier chant). Cependant, plusieurs précisions parsemées dans *Les Chants de Maldoror* semblent se prêter à la biographie :

La fin du dix-neuvième siècle verra son poète [...] ; il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos Aires, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire.¹⁵¹

Si cet extrait comporte en effet une réalité biographique, puisque Isidore Ducasse est né à Montevideo, ce n'est qu'une exception. En effet, *Les Chants de Maldoror* regorgent

147 *Ibid*, p. 11.

148 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant II, Strophe 8.

149 Marcelin Pleyne, *Op. Cit.*, p. 11.

150 *Ibid*, p. 12.

151 Lautréamont, *Op. Cit.*, fin du Chant I.

d'allusions biographiques qui, pourtant, n'ont rien de vrai : « Si trente ans d'expérience de la vie [...] »¹⁵², « Je me rappelle un temps lointain où je fus époux et père »¹⁵³, *etc.* – les pièges biographiques sont évidents, Isidore Ducasse est mort à 24 ans, et on ne lui connaît ni mariage ni descendance. Ainsi, une lecture attentive aux allusions biographiques des *Chants* ne peut que se perdre dans l'abondance des détails contradictoires. Lautréamont participe de ce fait à une déroute de la biographie, déroute aussi d'un type de lecture, ce qui ne fait que redoubler l'avertissement initial du texte, l'invitation à trouver son chemin « sans se désorienter [...] dans ces pages sombres, et plaines de poison »¹⁵⁴. La réception biographique n'est donc pas seulement fautive à cause de son fantasme, mais car ce type de lecture est incompatible avec le fonctionnement du texte, lequel s'emploie à détruire toute référence à un auteur réel.

Ce que Lautréamont nous donne à lire n'est pas interprétable, et n'a enfin rien à faire avec sa biographie, pour avoir cependant été, et ne jamais cesser d'être biographique. J'entends que c'est dans la mesure où il n'a vécu que de son « tracé », que ce tracé a été pour lui entièrement déterminant. Dans la mesure où Lautréamont n'a été à travers le tracé de son œuvre que son écriture, celle-ci se trouve en tout point biographique, biographique non plus dans l'espace du dire (dans ce qu'elle dit) mais dans la parabole gestuelle de son tracé.¹⁵⁵

Plus simplement, puisque la biographie de Ducasse est infaisable et que l'auteur participe lui-même à son anéantissement, son œuvre n'a rien à voir avec elle. Néanmoins, puisqu'elle est le seul vestige restant de sa vie réelle, elle est en elle-même biographique – l'auteur (pour peu qu'on lui accorde une quelconque existence) n'existe que par son écriture, par son texte.

Dans ce cas, comment expliquer la biographie effectuée par Pleyne dans son *Lautréamont* ? L'auteur nous détaille les renseignements connus de la vie de Ducasse sur presque vingt pages – mais il nous semble que le détour par la biographie soit forcé, en témoigne ses précautions en amont de la biographie : « La biographie individuelle, que nous allons maintenant aborder, s'efface devant la multiplicité possible de toute biographie en proie à ses sources. »¹⁵⁶ L'entreprise n'est donc pas sérieuse, ceci explique pourquoi les pages dédiées à la vie de l'auteur insistent sur ses manques : « là encore, l'absence de document fait la part trop belle à l'imagination et à la légende ducassienne pour qu'on

152 *Ibid*, Chant I, Strophe 9.

153 *Ibid*, Chant I, Strophe 11.

154 *Ibid*, début du Chant I.

155 Marcelin Pleyne, *Op. Cit.*, p. 62.

156 *Ibid*, p. 32.

puisse sérieusement s'y arrêter », « on ne sait pratiquement rien de la vie de François Ducasse, qui mourut en 1887. Comme on ne sait rien des quatorze premières années d'Isidore Ducasse », « de cela non plus nous n'avons aucune preuve », « à nouveau, nous perdons sa trace »¹⁵⁷, *etc.* L'auteur se plie aux exigences de la collection « Écrivain de toujours », laquelle se présente ainsi dans le mensuel *Biblio* :

En établissant pour ainsi dire un dialogue entre l'écrivain considéré dans sa propre vie et ce qu'il exprime ou traduit de lui-même par le truchement de ses personnages, cette nouvelle et très originale collection nous permet de connaître, comme par une véritable imprégnation, l'auteur – « l'auteur de toujours », assuré de la survie littéraire – auquel est consacré chaque volume.¹⁵⁸

La collection « Écrivains de toujours » demande donc un passage par la biographie afin de considérer l'auteur « dans sa propre vie », du moins se présentait-elle ainsi en 1952 – Rolands Barthes a écrit sa « mort de l'auteur », et cette méthode ne convient plus aux éditions du Seuil, ni à Lautréamont : il est clair que la biographie de Marcelin Pleynet n'est qu'une démonstration par l'absurde, ce afin de souligner la futilité de toute biographie, sur laquelle nous ne reviendrons pas. Marcelin Pleynet, par sa critique de la biographie, commence donc à fonder une théorie du texte de Lautréamont : puisque l'auteur participe à son propre effacement, nous devrions l'oublier et nous attacher au texte.

Le deuxième type de méthode tente de se rapprocher du texte même : nous la considérerons comme le groupe de lectures s'intéressant à la question des sources de Lautréamont. Toute une partie de l'œuvre de Pleynet est consacrée à son analyse, ce afin de dénoncer son égarement :

Une volumineuse thèse a été consacrée à ce thème des sources qu'elle est loin d'épuiser, et dont elle ferait plutôt apparaître la futilité : de Dante à Ponson du Terrail, on n'en finit pas de recenser la culture de Lautréamont, qui dans les soixante pages des *Poésies* cite près de quatre-vingt-dix noms d'écrivains.¹⁵⁹

En effet, la thèse de Pierre Capretz¹⁶⁰ entreprends de détailler les sources de Lautréamont, ceci pour conclure que l'œuvre n'est « pas tout à fait aussi originale qu'on pourrait le

157 *Ibid*, ces divers exemples se trouvent entre les pages 33 et 38.

158 *Biblio*, mars 1952, p. 32.

159 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 94-95.

160 Pierre Capretz, *Quelques sources de Lautréamont*, Sorbonne, 1950.

croire »¹⁶¹. Mais encore ? Isidore Ducasse est le premier à afficher clairement ses influences et à écrire que « le plagiat est nécessaire »¹⁶². En effet, Lautréamont use de l'influence pour la retravailler, là est son « originalité ». Pleynet juge que « le mode de rupture auquel Lautréamont la soumet [la source] rend non pertinent toute spéculation »¹⁶³. Prenons l'exemple de Baudelaire : de nombreux commentateurs firent le lien immédiat des *Chants de Maldoror* avec Baudelaire, une source d'autant plus vraisemblable qu'Isidore Ducasse réclame le *Supplément aux Poésies* à Auguste Poulet-Malassis, dans une lettre de 1870. Pleynet détaille le thème du rire, commun à Lautréamont, Baudelaire, mais aussi Mathurin, auteur de *Melmoth*¹⁶⁴, puisque Baudelaire s'en inspire. Nous en restituons ici les citations concernées¹⁶⁵, en commençant par Mathurin : « Il se rappela le rire infernal avec lequel cet être avait contemplé les corps des deux amants que la foudre avait consumés » - puis Baudelaire dans *De l'essence du rire* : « Le rire de Melmoth, qui est l'expression la plus haute de l'orgueil, accomplit perpétuellement sa fonction en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémédiable. » Rire repris peut-être par Baudelaire dans son « Héautontimouromenos » : « Je suis de mon cœur le Vampire, / Un de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés, / Et qui ne peuvent plus sourire. » Il est aisé d'y projeter plusieurs passages des *Chants de Maldoror*, dont le rire est un thème privilégié. Marcelin Pleynet ne précise pas que l'influence se fait encore plus vraisemblable par l'évocation du Vampire, surnom attribué au personnage de Maldoror (« Toi, jeune homme, ne te désespère point ; car tu as un ami dans le vampire »¹⁶⁶). Voyons désormais une citation des *Chants de Maldoror* capable de restituer cette influence :

J'ai voulu rire comme les autres ; mais cela, étrange imitation – était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres.¹⁶⁷

Nous voyons bien que s'il y a influence, Lautréamont s'en détache : Maldoror ne peut pas rire. Marcelin Pleynet souligne la notion de référence (« comme les autres ») et de

161 Pierre Capretz cité par Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 95.

162 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, p. 283.

163 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 95.

164 Charles Robert Maturin, *L'homme mystère, ou Histoire de Melmoth, le voyageur*, Paris, Librairie nationale et étrangère, 1821.

165 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 96-97.

166 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, fin du Chant I.

167 *Ibid*, Chant I, Strophe 5.

différence (« étrange imitation », « par ma propre volonté ») - cet extrait porterait en lui-même une poétique des influences ou des sources : Lautréamont fait « comme les autres » par sa propre volonté, soit à sa manière. Si nous doutons de la pertinence d'une analyse méta-textuelle, nous voyons bien que la question n'est pas de relever les sources possibles de Lautréamont, inépuisables, mais plutôt d'en voir l'utilisation.

Le problème n'est pas seulement là. Toutes les influences peuvent s'observer chez Lautréamont – à qui veut la trouver, l'influence apparaît. La démonstration, toujours sur le thème du rire, est poursuivie chez Pleynet : le chaîne des influences peut remonter au « Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere »¹⁶⁸ de Spinoza, lui-même cité par Nietzsche¹⁶⁹, et nous n'en finissons pas de nous égarer dans les multiples influences possibles. Ainsi Pleynet conclut : « Les influences sont sanglantes »¹⁷⁰. La recherche des sources ne peut se départir du pouvoir de la suggestion : le commentateur ne peut s'empêcher de tisser des liens, légitimes ou non, d'un texte A vers un texte B. N'importe quel passage, pris séparément, peut trouver un écho dans l'histoire de la littérature, et ce phénomène ne se produit que trop dans les lectures des *Chants de Maldoror*. Marcelin Pleynet en dresse un tableau non-exhaustif, reflet des « méandres de l'interprétation où vont finalement s'abîmer les lectures biographiques des *Chants* »¹⁷¹. Les commentateurs plus tardifs reprendront les dires de Pleynet pour en faire une sorte de « lieu commun » de la critique sur Lautréamont. Ainsi, Jean-Luc Steinmetz affirme qu'« il n'est plus question de sources, puisque l'eau référentielle, affleurant de toutes parts, remet ainsi en cause [...] l'hypothèse même de sources précises »¹⁷².

L'auteur développe pourtant une théorie du texte en lien avec cette question des « sources ». Pour cela, il s'attache à une « source » privilégiée par les commentateurs de Lautréamont : le roman noir. Nous avons cité plus haut le *Melmoth* de Mathurin – juste référence, car nombreux sont les lecteurs qui revendiquent l'influence de cet ouvrage sur *Les Chants de Maldoror*¹⁷³. André Breton, Julien Gracq, Maurice Blanchot, tous pensent que « Lautréamont a pourvu Maldoror de l'âme de Melmoth »¹⁷⁴. C'est alors que Marcelin

168 Cité par Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 97, que nous pouvons traduire par « Ni rire, ni pleurer, ni honnir, mais comprendre ».

169 Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Société du Mercure de France, 1901 [1882], p. 280.

170 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 97.

171 *Ibid*, p. 102. Le tableau se situe dans les pages suivantes.

172 Jean-Luc Steinmetz, *Essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle*, Paris, José Corti, col. Signets, 1995, p. 135.

173 Notons que le *Melmoth* de Mathurin a été publié chez l'éditeur Lacroix deux ans avant que Lautréamont ne s'adresse à l'éditeur.

174 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 69.

Pleynet entreprend de traiter cette question du « roman noir », et de son dérivé, le roman feuilleton : « Ce que nous voudrions ici, [...] c'est suivre d'aussi près que possible notre lecture, celle justement qui, dans un premier mouvement, reconnaît en Maldoror quelque chose de l'âme de Melmoth »¹⁷⁵. La formule est mystérieuse, comment reconnaître « l'âme » d'une œuvre dans un texte ? Ce type de méthode ne serait-il pas le plus à même de se perdre dans le labyrinthe des influences ? Méfions-nous de l'apparente bonne foi de Marcelin Pleynet : l'expression vient de Breton, et nous connaissons la méfiance de l'auteur à l'égard des surréalistes. Il est donc probable que l'analyse ait un but plus profond qu'un simple relevé d'influences. Pleynet cite néanmoins des références explicites à des auteurs de roman noir et de roman feuilleton, tel que Eugène Sue (Lautréamont – Latréaumont¹⁷⁶) ou Ponson du Terrail (« Les exploits de ce poétique Racambole »¹⁷⁷, en référence au roman publié 1859¹⁷⁸) - en effet, il est certain que Lautréamont ait été conscient des goûts de son époque, et s'en soit servi dans son écriture. Nous porterons néanmoins notre attention sur la « strophe de l'océan »¹⁷⁹ analysée par Pleynet :

Cette strophe consacrée à l'océan fait évidemment référence à l'une des entités du roman noir, et se donne, mais sur le mode humoristique, comme une de ces intrusions poétiques qui rompent plus ou moins régulièrement la prose romanesque de *Melmoth* ou du *Moine*.¹⁸⁰

La strophe restituerait donc un topos essentiel du roman noir, mais « sur le mode humoristique » ; cet élément est la clé de notre interprétation – Lautréamont ne prend pas au sérieux ses influences, et, comme nous avons pu le voir avec le rire de Baudelaire et Mathurin, il ne les imite pas sans y mettre « de sa propre volonté ». Nous pouvons l'observer dans les modifications apportées par la strophe sept du quatrième chant au « texte source » de l'océan, celui de Mathurin : en effet, « les situations se trouvent si proches dans les deux livres, qu'on est bien forcé de penser que Lautréamont a voulu ainsi nous donner à lire ce qui les différencie »¹⁸¹. Afin de faciliter la lecture de ces différences, nous les avons réunies dans le tableau ci-dessous :

175 *Ibid*, p. 71.

176 Eugène Sue, *Latréaumont*, Paris, C.Gosselin, 1838.

177 Lautréamont, *Op. Cit.*, début du Chant VI.

178 Pierre Ponson du Terrail, *Les Exploits de Racambole*, Paris, L. De Potter, 1859.

179 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant I, strophe 9.

180 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 88.

181 *Ibid*.

<i>Melmoth</i>	<i>Les Chants de Maldoror</i>
<p>La tempête donne naissance à l'Espagnol et au récit de sa vie.</p> <p>Melmoth s'isole des paysans venus au secours des naufragés, puis crie de toutes ses forces : « Laissez-moi monter sur cette roche ; ils entendront mes cris ».</p> <p>Le récit enchâssé de l'Espagnol se développe quant aux rapports qu'il entretient avec son frère : « Alonzo, me dit mon père, embrassez votre frère. »</p>	<p>La tempête donne naissance à l'amphibie et à « la meute errante des souvenirs ».</p> <p>Maldoror, après avoir admiré « la bouche risible des paysans », se sert de ses mains comme porte-voix.</p> <p>Le récit enchâssé de l'amphibie s'inscrit dans ce même rapport entre frères : « Mon père et ma mère (que Dieu leur pardonne !), après un an d'attente, virent le ciel exaucer leurs vœux : deux jumeaux, mon frère et moi, parurent à la lumière. »</p>

Nous pouvons donc observer le travail de modification effectué sur la source prétendue : ce qui doit prédominer dans l'analyse des sources est leur utilisation.

De tels rapprochements, qui sont, on le voit bien, beaucoup plus méditation, réflexion du genre le plus romanesque qui soit (le roman noir), que "sources littéraires", pourraient être multipliés [...]. Lautréamont les utilise comme mode de distanciation du récit sur le canevas conforme du roman noir. Canevas que l'acte de reproduction dans l'intime résonnement ne peut que gauchir ; ce sera dans ce gauchissement qu'apparaîtront, sous les puérités du canevas, les vertus de l'acte de reproduction.¹⁸²

Nous ne pouvons pas parler de « sources » à proprement parler, puisque le texte de Lautréamont travaille à leur « gauchissement », et que ce dernier impose une « distanciation du récit ». En ceci, Lautréamont signe beaucoup plus une « réflexion » sur

182 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 89.

le roman noir et ses représentants. Ce qui importe chez Lautréamont, ce n'est pas tant la reproduction de telle ou telle source, mais « l'acte de reproduction » lui-même. Marcelin Pleynet l'exprime comme l'« usage de la littérature dans "l'acte qui la produit" »¹⁸³, soit l'utilisation d'autres œuvres et formes littéraires (la « littérature ») modifiées par l'écriture (soit « l'acte qui la produit », puisque toute littérature est écriture). L'analyse de Pleynet sur la recherche des « sources » ne vise donc pas seulement à détruire un type de réception : elle permet de développer une théorie de « reproduction » et du « gauchissement » comme procédés du texte de Lautréamont. *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* participent à une transformation de la littérature, procédé visible dans le passage de « Latréaumont » à « Lautréamont » : « le caractère citationnel (citation du roman de Sue) et transformationnel (Latréaumont/Lautréamont) de l'activité de l'écrivain est inscrite en tête pensante du livre »¹⁸⁴ (nous soulignons).

La première partie du Lautréamont de Marcelin Pleynet nous permet donc d'établir deux premiers éléments théoriques quant aux *Chants de Maldoror* et aux *Poésies* : d'une part, l'auteur participe lui-même à son effacement biographique, d'autre part, ses œuvres se construisent sur le procédé de la reprise et de la modification ; si « le plagiat est nécessaire », c'est de façon « transformationnelle ». Il est bon d'observer que cette théorie s'intègre parfaitement au paragramme de Julia Kristeva : le texte de Lautréamont est une « lecture-écriture », un espace au sein duquel s'observent des procédés de réminiscence et de sommation, autrement dit, à la manière de Pleynet, de citation et de transformation. À titre d'exemple, nous pouvons citer l'étude de Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*¹⁸⁵. L'autrice observe que les *Chants* s'approprient les codes de l'épopée – ils reproduisent ainsi les épithètes homériques (« chevilles musculeuses »¹⁸⁶) et les parodient de façon héroï-comique (« armoire protectrice »¹⁸⁷ ou encore « chat musculeux »¹⁸⁸). De même, il reproduisent « le vocabulaire fleuri et suranné des traducteurs »¹⁸⁹ d'épopée de leur époque (le cheval est un « coursier », la lettre « une missive », etc.). L'autrice affirme dans un autre ouvrage que -

183 *Ibid*, p. 90.

184 *Ibid*, p. 32.

185 Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Lettres modernes, Archives des lettres modernes, 1971.

186 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant I, Strophe 11.

187 *Ibid*.

188 *Ibid*, Chant VI, Chapitre 1.

189 Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, p. 24.

Tenter d'accrocher l'étiquette « source » à ces couples de mots écrits et réécrits serait un contre-sens qui se gonflerait en grosse thèse. C'est en tant que *clichés* et pour faire un effet de cliché, qu'ils ont été choisis. Ils forment le fond commun du langage littéraire à la fin du XIXe siècle.¹⁹⁰

Lautréamont présente donc une écriture transformationnelle dont l'objet est la littérature, et plus encore la littérature constituant « le fond commun du langage littéraire » de son époque.

Nous voyons bien qu'il est difficile de s'opposer à la théorie de Marcelin Pleynet. Il va de soit que l'auteur ait voulu dissimuler son identité, et il est évident, à la lecture des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*, que ses textes travaillent à une grande relecture de l'histoire littéraire. Le premier œuvre à la réécriture du romantisme, du roman noir, du roman feuilleton (*etc.*), tandis que les *Poésies* opèrent d'une manière similaire sur les maximes des moralistes. Néanmoins, Pleynet nous décrit-il une lecture tout à fait nouvelle de Lautréamont ? Souvenons-nous du « dispositif Maldoror-Poésies » de Francis Ponge : « Ouvrez Lautréamont ! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie ! Fermez Lautréamont ! Et tout, aussitôt, se remet en place... »¹⁹¹ Ponge synthétise très brièvement le « renversement » de la littérature, c'est-à-dire sa réécriture. D'autres lecteurs encore ont perçu cette caractéristique des textes de Lautréamont. Jean Paulan évoque ainsi la « machine infernale » des *Poésies* :

Le jeu touchant n'est pas neuf, il n'est pas pour cela inoffensif : exactement il implique que les phrases, et en particulier cette espèce que l'on appelle singulièrement, des pensées – sont de même pâte que les idées, de sorte qu'il suffit de retourner l'ordre des mots pour avoir leur sens retourné.¹⁹²

Dès 1921, l'idée du retournement est évoqué. Il est étrange que la réception ne s'y soit pas attardée, sans doute freinée par la multiplication des lectures biographiques et l'influence du surréalisme. Enfin, pour nous montrer exhaustif, nous devons citer le « Mode d'emploi du détournement » de Guy-Ernest Debord et Gil Joseph Wolman¹⁹³, lequel théorise des « lois du détournement » sur le modèle des *Poésies*, et qualifie *Les Chants de Maldoror* de « vaste détournement ». Nous ne disons pas que Marcelin Pleynet n'écrit rien de nouveau :

190 Lucienne Rochon, « Introduction à la lecture », Philippe Fedy, *Quatre Lectures de Lautréamont*, Paris, A.-G. Nizet, 1973, p. 38.

191 Francis Ponge, « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », *Les Cahiers du sud*, n°275, 1946, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 434.

192 Jean Paulhan, « Jacob Cow le pirate », *Au Sans Pareil*, 1921, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 371.

193 Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n°8, 1956, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 511-519.

il est le premier à s'attarder sur le principe de réécriture effectué dans *Les Chants de Maldoror*, là où les auteurs cités se limitent aux *Poésies* ou ne détaillent rien, ne faisant qu'un constat. Quoiqu'il en soit, ce que nous avons vu de la théorie de Pleynet n'est qu'un début : le détournement de Lautréamont est exposé dans un but plus vaste.

b) *Les Chants* et les *Poésies*, une transgression totale

La thèse de Marcelin Pleynet se construit autour d'un terme fondamental : *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* sont une immense *transgression*. Transgression d'abord de la littérature : nous avons vu comment Lautréamont participe à la lecture et au détournement de nombreux genres et œuvres. Pour Pleynet, la transgression est plus violente encore : l'œuvre de Lautréamont serait à même de bouleverser la fiction, l'acte de lecture, et la métaphysique occidentale – l'œuvre, l'auteur, le lecteur ; tout s'écroulerait entre les *Chants* et Les *Poésies*.

Lorsque Marcelin Pleynet évoque le détournement des œuvres du roman noir, il analyse également le détournement des formes qui le constitue. La reprise de plusieurs caractéristiques du roman noir permettrait à Lautréamont d'amorcer une transgression totale. Ainsi, Pleynet évoque l'arbitraire de la fiction propre au genre :

On peut dire que, formellement, le roman noir se distingue par une convention de récit donnant réalité à l'imagination la plus fantasmagorique ; la fiction, prise dans la logique purement conventionnelle du récit (le lecteur doit ajouter foi à l'invraisemblable ou abandonner sa lecture), se trouve en proie à l'envahissement de toutes les fictions possibles, celle que l'auteur choisit n'étant finalement ni plus ni moins arbitraire qu'aucune autre.¹⁹⁴

Le roman noir reconnaît l'aspect arbitraire de toute fiction, par conséquent son auteur se permet les récits les plus incroyables, ceux-ci n'étant « ni plus ni moins arbitraires » que d'autres - le roman noir se reconnaît, entre autres, par son goût pour le spectaculaire et le mystérieux. On identifiera cet aspect dans *La Fabrique de crimes*¹⁹⁵, immense caricature du roman noir par le grand auteur de roman-feuilletons Paul Féval : dans le chapitre XII, le personnage de Mustapha est abattu de trois balles et ses agresseurs s'enfuient. Au chapitre

194 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 74.

195 Paul Féval, *La Fabrique de crimes*, Paris, Dentu, 1898 [1866].

suisant, le personnage de Fandago retrouve Mustapha, en réalité indemne, et utilise « la poudre à dévoiler les trucs »¹⁹⁶ pour révéler les centaines de passages dérobés par lesquels se sont enfuis ses adversaires. L'arbitraire de la fiction s'observe, exagéré, dans l'absurdité des situations décrites. Ainsi Lautréamont peut mettre en évidence cet arbitraire : quand Maldoror rencontre une lampe transformée en ange, le narrateur s'exclame - « une lampe et un ange qui forment un même corps, voilà ce que l'on ne voit pas souvent »¹⁹⁷. Lautréamont, évidemment, ne se contente pas de reproduire des situations arbitraires. En effet, il n'est « pas question d'arbitraire de la fiction, autrement que comme fiction arbitraire »¹⁹⁸. Pour expliquer cette idée, Marcelin Pleynet cite longuement la deuxième strophe du Chant IV. Nous nous contenterons de rappeler qu'au sein de cette strophe le narrateur décrit deux baobabs dans une vallée, lesquels ressemblent à s'y méprendre à deux épingles, puis il réfléchit à la pertinence de cette comparaison, à la différence entre sérieux et grotesque, et, enfin, expose « la manière la plus expéditive » de tuer des mouches, avant d'en revenir aux lois de l'optique, et à ses baobabs. Ainsi, « le sujet passe constamment dans la plus arbitraire des fictions, par les plus arbitraires des transitions »¹⁹⁹ : Lautréamont pousse à l'excès l'arbitraire de la fiction en la laissant dériver de sujet en sujet, aussi différents et absurdes soit-ils. Là où Paul Féval, même dans la parodie, restait fixé à une certaine trame narrative, chez Lautréamont, le texte est malmené par une fiction trop arbitraire pour s'en tenir à une quelconque trame. Bien que le passage cité soit le plus représentatif, il est aisé de démontrer cette thèse dans l'ensemble des *Chants de Maldoror*. Lautréamont n'a que faire de l'aspect vraisemblable de sa fiction - « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant »²⁰⁰, qu'importe celui qui parle ? Nous retrouvons cet arbitraire à outrance dès le premier chant, ce dans l'utilisation des comparaisons. La huitième strophe expose ainsi le hurlement des chiens à la nuit tombée, qui, « de même que les éléphants », aboient « comme un enfant qui crie de faim », « comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit », *etc.* La comparaison continue en multipliant les rapports arbitraires, mais nous pouvons nous arrêter à la dernière citée – les chiens aboient « comme un chat ». Bien entendu, tout lecteur des *Chants de Maldoror* pensera à la série des « beau comme », dont la fonction est similaire :

196 *Ibid*, p. 122.

197 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant II, Strophe 11.

198 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 75.

199 *Ibid*, p. 77.

200 Lautréamont, *Op. Cit.*, début du Chant IV.

Mise en évidence, l'articulation conventionnelle de la fiction et de la réalité fait apparaître et désamorce la convention de toute lecture située à ce carrefour, et manifeste tout naturellement dans l'écriture la cocasserie de la situation.²⁰¹

En effet, le « comme » de la comparaison fait appel à une réalité, ou du moins à une fiction partagée avec le lecteur. Or, chez Lautréamont, la comparaison est invraisemblable sinon absurde – elle « désamorce la convention de lecture » fiction-réalité, soit le fait que le lecteur « croit » au récit qui lui est fait. Dès lors, la comparaison a pour fonction d'exposer l'arbitraire de la fiction, soit l'inadéquation fondamentale entre récit et réalité. Nous voyons à quel point l'analyse du détournement d'une seule caractéristique littéraire peut être féconde. Si Marcelin Pleynet s'attache au roman noir, c'est que, par son exagération, Lautréamont entreprend *la destruction de la fiction*. Puisque chaque référence se montre comme « lecture-écriture », puisque le texte insiste sur son arbitraire, le lecteur ne peut entrer dans « la convention de toute lecture », il ne peut donner foi au récit.

Marcelin Pleynet ne développe que trop peu la notion de « lecture empêchée »²⁰². La fiction arbitraire participe majoritairement à la distanciation de la lecture, au sens où le lecteur ne peut entrer dans la « convention » qu'elle implique. Toutefois, Lautréamont emploie de nombreux autres procédés pour éloigner le lecteur d'une lecture naïve, pour l'entraver dans « ces pages sombres et pleines de poison »²⁰³. Nous ne pourrions pas être exhaustifs dans le relevés de ces procédés, mais nous en exposerons deux types : l'emploi des figures rhétoriques – ou « figures de style » - et les interventions du narrateur. En effet, Lautréamont emploie de manière démesurée certaines figures rhétoriques. Reprenons la strophe huit du premier chant : le narrateur entreprend l'énumération des choses et des êtres contre lesquels les chiens aboient - « 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 », et l'énumération, qui, à ce stade, n'est plus qu'accumulation, se poursuit, interminable, démesurée : le lecteur s'y égare. Ainsi le texte des *Chants de Maldoror* est « abrupt et sauvage »²⁰⁴, labyrinthique. Le début du chant I est lui-même riche en procédés propres à complexifier la lecture : les avertissements du narrateur conduisent à exiger que le lecteur se détourne, « comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup » - la comparaison est un véritable récit dans le récit, sa taille détourne

201 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 124.

202 *Ibid*, p. 157.

203 Lautréamont, *Op. Cit.*, début du Chant I.

204 *Ibid*.

rapidement le lecteur de l'avertissement initial, d'autant plus que la comparaison comporte elle-même diverses comparaisons (la grue la plus vieille est « comme une personne raisonnable » et, plus loin, « comme un habile capitaine »). Pareille à une poupée russe, la comparaison imbrique un récit dans un récit, des comparaisons dans la comparaison. Lorsque celle-ci se termine, le lecteur, s'il n'a pas apporté « une logique rigoureuse » dans sa lecture, se voit obligé de la reprendre du début. Notons que la syntaxe même complique la lecture des *Chants de Maldoror* :

Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance de cet acte et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations ?²⁰⁵

La seconde phrase de cet extrait est éclatée par les propositions relatives. La principale (« Qui te dit que tu n'en renifleras pas – les rouges émanations ? ») est interrompue par des compléments circonstanciels de manières (« dans d'innombrables voluptés » - « en te renversant de ventre » - « lentement et majestueusement »), de lieux (« dans l'air beau et noir »), de moyen (« avec tes narines orgueilleuses »), par une caractérisation des narines (« larges et maigres »), une comparaison (« pareil à un requin »), et une proposition relative (« comme si [...] légitime »). La phrase, fragmentée en de multiples unités, participe à l'impossibilité de la lecture. Nous n'avons relevé que quelques procédés des premières pages, mais il est possible de faire de même pour n'importe quelle strophe.

Rajoutons à cela les interventions incessantes du narrateur, de plus en plus présentes à mesure que le texte progresse, lesquelles participent encore à une lecture empêchée. Un exemple des plus parlants se situe à la troisième strophe du Chant IV : alors que Maldoror observe un homme se faire fouetter par deux femmes, le récit est interrompu afin que l'énonciateur justifie la véracité de son discours - une intervention que nous ne reprendrons pas, du fait de sa longueur. Cependant, peut-être pourrions-nous citer la deuxième strophe du chant V, où, encore une fois, l'énonciateur s'interrompt :

Un autre jour, je reprendrai la fin de cette histoire. Cependant, je continuerai ma narration avec un morne empressement ; car, si, de votre côté, il vous tarde de savoir où mon imagination veut en venir (plût au ciel qu'en effet, ce ne fût là que de l'imagination !), du mien, j'ai pris la résolution de

205 *Ibid*, Chant I, Strophe 2.

terminer en une seule fois (et non en deux !) ce que j'avais à vous dire. Quoique cependant personne n'ait le droit de m'accuser de manquer de courage.

De tels exemples se multiplient tout au long des *Chants* – le narrateur interrompt le récit et retarde sa reprise, détachant ainsi le lecteur de la fiction, ce afin de le mettre face au texte comme récit arbitraire, comme matériau écrit, comme simple écriture. J.L. Steinmetz²⁰⁶ remarque ainsi que le Narrateur-Maldoror rappelle constamment la forme de l'écriture, évoquant ses « strophes », « chants », *etc.* À partir du quatrième chant, le détournement/la référence à l'écriture « prolifère au point d'intercepter la vraisemblance minimale de la narration et de désigner partiellement la genèse du poème comme le vrai sujet traité »²⁰⁷. Pour Jean-Marc Poiron²⁰⁸, le Chant VI constitue l'apogée de ce processus, puisque le narrateur dissèque les processus de son « roman » - « la remise en cause de l'écriture irait jusqu'à l'impossibilité de tout message »²⁰⁹. Marcelin Pleynet n'est donc pas le seul à observer une « fiction empêchée », détruite au profit d'une réflexion sur l'écriture.

Nous avons ainsi étayé, dans ce paragraphe, la thèse de Pleynet, laquelle prétend que le texte de Lautréamont détruit le texte comme fiction afin de susciter « une lecture constamment empêchée »²¹⁰. *Les Chants de Maldoror* transgressent la littérature en détournant ses œuvres et leurs codes, et transgressent la fiction même avec son pacte de lecture. Dans cet espace devenu vide, où toute lecture est constamment empêchée, que reste-t-il ?

Commençons par le commencement, soit la première strophe des *Chants de Maldoror* :

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 ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre.²¹¹

La première chose que nous lisons, au commencement des *Chants de Maldoror*, est

206 Jean-Luc Steinmetz, *Essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle*, Paris, José Corti, col. Signets, 1995.

207 *Ibid*, p. 142.

208 Jean-Marc Poiron, « Les combats de Maldoror », *Quatres Lectures de Lautréamont*, p. 145-228.

209 *Ibid*, p. 129.

210 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 157.

211 Lautréamont, *Op. Cit.*, début du Chant I.

l'apparition du lecteur (« Plût au ciel que le lecteur »), plus encore, c'est son rôle de lecteur et la possibilité de sa lecture qui sont évoqués (possibilité de trouver son chemin « sans se désorienter »). C'est donc la lecture qui est placée en amont de l'écrit (du texte comme récit), « nous n'entrons pas ailleurs que dans cet espace de la lecture »²¹². Paradoxalement, *Les Chants de Maldoror*, malgré les freins qu'ils apportent à la lecture, débutent en invoquant le lecteur, et donc, en ce faisant un espace de lecture.

Nous ne rencontrons pas d'autre fiction que celle que nous posons, que nous constituons comme lecteur (comme "le lecteur"), pas d'autre limite que les nôtres : dans la mesure où nous pouvons devenir comme ce que nous lisons, dans la mesure où nous pouvons nous trouver désorientés, où nous apporterons et n'apporterons pas une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à notre défiance.²¹³

Puisque Lautréamont instaure les possibilité de la lecture, il instaure les possibilité de notre lecture (nous, en tant que lecteur). C'est nous qui pouvons nous trouver désorientés, c'est à nous d'apporter « une logique rigoureuse ». Par conséquent, si notre lecture faiblit, si nous nous retrouvons désorientés, la faute nous revient – les seules limites à notre lecture sont donc les nôtres. Nous comprenons donc que la « fiction » que nous rencontrons n'est autre que « celle que nous posons » : nous lisons un texte, qui lui-même nous écrit. En effet, « "dès la première ligne", nous nous lisons, nous, lecteur, "je me lis", moi, lecteur, à la troisième personne du singulier »²¹⁴ : le « il » que nous lisons, le « il » du lecteur, n'est qu'un reflet de nous-même, « Je », lecteur. Nous nous lisons « nous-mêmes comme un autre »²¹⁵. Le sujet de la lecture (le lecteur) et le sujet de la fiction ne font qu'un : « "je" sera devenu comme ce qu'il lit ; lui-même "écrit : écriture" »²¹⁶. Lecture et écriture ne font plus qu'un. Nous en venons à la thèse centrale de Marcelin Pleynet : le lecteur, puisqu'il devient ce qu'il lit, se mêle au scripteur.

Nous n'aurons pas d'autre lecture, c'est bien évident, que celle que nous "ferons" de ce lecteur enhardi..., nous n'aurons pas d'autre lecture que "le faire" (l'écrire), et nous ne pourrons pas interpréter, parce que, nous faisant dans notre lecture, ce n'est jamais que nous que nous interpréterions [...].²¹⁷

212 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013, p. 118.

213 *Ibid.*

214 *Ibid.*, p. 120.

215 *Ibid.*

216 *Ibid.*

217 *Ibid.*, p. 121.

Éclairons ce propos : puisque notre lecture s'est assimilée à l'écriture même, c'est notre écriture que nous lisons. Or, puisque nous ne faisons que nous lire, nous, lecteur, interpréter notre lecture ce serait nous interpréter nous-même. Relions cette interprétation à ce que nous avons pu dire plus haut : le lecteur, tout au long des *Chants de Maldoror*, est constamment renvoyé à sa propre lecture – le narrateur ou le personnage s'adressent à lui en tant que lecteur, et la fiction se défait sous ses yeux. Il n'y aurait donc rien à interpréter, sinon notre lecture, et donc nous-même. Pour l'instant, la théorie de Pleynet est sombre voire hermétique – qu'est-ce que « s'interpréter » ?

« Pour répondre, il nous faut revenir à la première strophe du premier chant, alors que l'écriture de Lautréamont commence »²¹⁸. Les métaphores de cette première strophe ne sont pas choisies au hasard et ne relèvent pas encore de la distanciation des « beau comme », elles impliquent donc encore un rapport fiction-réalité . Parmi ces métaphores, renvoyant aux « pages sombres et pleines de poison », une en particulier intéresse Pleynet : « dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle. » Autrement dit : lecteur, si tu continues ta lecture, tu ne seras pas différent du fils qui ne se détourne pas respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle. D'emblée, la lecture des *Chants de Maldoror* s'inscrit dans l'interdit fondamental : l'inceste. Inceste symbolique, bien-sûr, qui ne représente que le rapport de l'auteur avec sa langue et sa culture – la transgression. Issu de la langue française et de la culture littéraire qu'elle porte, l'auteur choisit de pénétrer sa mère symbolique afin de la modifier. Ainsi son écriture interroge la langue, la culture, ce en l'utilisant et la modifiant : emprunts, citations, réécritures, autant de procédés que nous avons pu mettre en avant par la « lecture qui s'écrit »²¹⁹, ainsi que d'autres procédés mettant en péril la culture du lecteur. Or, pour Pleynet, les seules résistances possibles à cet « acte d'appropriation » sont « celles du sujet à sa propre histoire et à ses métamorphoses »²²⁰ : puisque la culture est questionnée par le texte de Lautréamont, c'est toutes les valeurs historiques (littéraires) qui construisent le sujet (le lecteur) qui sont révisées.

Le travail de Ducasse ne cesse de renvoyer à l'acte transformationnel de son écriture. Et c'est ce que nous devons établir comme organisation de la traversée du schéma historique qu'une première lecture linéaire des *Chants* nous a permis d'établir.²²¹

218 *Ibid*, p. 125.

219 *Ibid*, p. 127.

220 *Ibid*, p. 90.

221 Marcelin Pleynet, « Lautréamont Politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971, p. 42.

Le lecteur est confronté à la transformation de tout un héritage culturel qu'il prenait pour acquis, à « la traversée du schéma historique » qui le constitue, et les seules résistances de la lecture à ces transformations sont celles du lecteur. Nous commençons à comprendre pourquoi interpréter le texte, ce serait s'interpréter soi-même, comme lecteur : puisque l'écriture n'est que transformation (et transgression), l'interpréter, c'est interpréter ses propres résistances par rapport à cet acte de transformation. Interpréter le texte ce n'est qu'interpréter notre rapport avec cette transgression, et dès lors, « ce n'est jamais que nous que nous interpréterions »²²². *Les Chants de Maldoror* instaurent donc un espace vidé de toute fiction, où ne restent que le lecteur, alors obligé de se confronter à la transgression de son histoire culturelle.

Nous parlons de Lautréamont comme si son œuvre se limitait aux *Chants de Maldoror*, mais que faire des *Poésies* ? Isidore Ducasse n'a jamais séparé ces deux œuvres. Nous avons déjà évoqué la lettre de 1970 à Joseph Darasse²²³, où Ducasse affirme changer de méthode ; néanmoins, c'est une autre lettre qui nous permet d'éclairer le rapport des *Chants* aux *Poésies* :

J'ai chanté le mal comme ont fait Mickéwicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école [...].²²⁴

Comme Pleyne le souligne, cette lettre est adressée à un éditeur, il faut donc se montrer méfiant vis-à-vis de ce qui est dit, notamment vis-à-vis de la dichotomie bien-mal. Néanmoins, notons que pour Ducasse, il n'y a pas de si grande rupture entre *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* : « c'est toujours le bien qu'on chante ». Peut-être cela n'est pas « le bien » (cet argument visant à convaincre l'éditeur du caractère inoffensif de son texte), mais c'est un même projet qui anime les deux textes - « le radicalisme des *Poésies*, c'est bien évident, est le même que celui des *Chants* »²²⁵.

De fait, nous observons que les *Poésies* effectuent le même type d'inceste culturel que les *Chants*, seul l'objet diffère : la culture citée et transformée est ici celle des

222 Marcelin Pleyne, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, col. Tel, 2013 [1967], p. 121.

223 « J'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que l'espoir », Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 309-310.

224 *Ibid*, p. 306.

225 Marcelin Pleyne, *Op. Cit.*, p. 177.

moralistes – Pascal, Vaunevargues, *etc.* Toutefois, ce n'est pas sur cet aspect que s'attarde Pleynet. C'est la place de la lecture qui, de nouveau, nous permet de comprendre le « radicalisme » partagé par les deux œuvres : de même que la lecture des *Chants* est constamment empêchée, les *Poésies* questionnent cette lecture. Le lecteur ayant lu *Les Chants de Maldoror*, à l'approche des *Poésies*, se trouve confronté à un texte contraire. En effet, le discours romantique (dit « du mal ») des *Chants* s'oppose au discours moraliste (dit « du bien ») des *Poésies*. D'autre part, ces dernières s'attaquent à l'héritage moraliste tandis que les *Chants* transgressent la culture romantique et celle du roman noir. Enfin, l'un des textes est produit par Lautréamont, l'autre par Isidore Ducasse. Ainsi, le lecteur est plongé dans « espace de "lecture" indéterminé »²²⁶ où le questionnement des limites du lecteur (limites culturelles et idéologiques) est à son apogée - les contradictions entre *Chants* et *Poésies* révèlent au lecteur « toutes les déterminations psychologiques, culturelles, et autres, comme limites, rendant possible la lecture de ces déterminations »²²⁷. Ce que le lecteur prenait pour acquis (ses déterminations psychologiques et culturelles), soit les notions d'unité, de vérité, d'auteur, sont ici contestées et apparaissent au lecteur « comme limites ». Comment croire à un auteur, quand les *Chants* effacent toute biographie et multiplient les pseudonymes (Mervyn, Léman, Lombano, *etc.*), pour enfin reprendre le nom biographique de Ducasse ? Comment croire à la vérité d'une œuvre, ou à la validité d'un message, quand les *Chants* et les *Poésies* s'opposent et plus encore, se corrigent ? En effet, plusieurs passages des *Poésies* réécrivent des morceaux de l'œuvre première, mais ces corrections ne s'inscrivent pas comme le passage de l'erreur à la vérité : de même que Ducasse réécrit les sentences des moralistes, il réécrit son propre texte, de telle sorte que les *Chants* peuvent aussi être la correction des *Poésies*. Nous voyons bien que le concept d'œuvre, comme message figé, est ici contesté. Enfin, la contradiction de deux types de discours (l'un à l'apparence romantique, l'autre à l'apparence moraliste) empêche la prédominance d'un message sur l'autre. Ainsi Pleynet démontre que, entre *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* « tombent le concept d'auteur (comme nom propre), le concept de livre (comme entité), le concept d'œuvre (comme originalité), le concept de littérature (comme connaissance des belles-lettres), *etc.* »²²⁸.

Ainsi se définit l'interprétation de Marcelin Pleynet : *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* participent à une immense transgression : de la littérature, de la lecture, et des valeurs culturelles et idéologiques qui construisent notre société occidentale française –

226 *Ibid*, p. 166.

227 *Ibid*.

228 *Ibid*, p. 173.

valeurs portées par le lecteur.

À travers les *Poésies* et les *Chants de Maldoror*, un tissu culturel nous est donné à lire pour la première fois dans l'ordre qui le constitue ; celui d'une pratique scripturale, opérant systématiquement le déchiffrement et l'effacement du tissu névrotique dont elle hérite sous forme de culture.²²⁹

Lautréamont opère donc le « déchiffrement » d'un « tissu culturel » - qui n'est autre que l'ensemble des valeurs qui structurent la société - soit, pour l'époque de Ducasse, de Pleynet, et encore aujourd'hui, un auteur, une œuvre, un sens. Le déchiffrement est opéré par les multiples transgressions et contradictions évoquées, et pour Pleynet cette transgression est nécessaire : en effet, le tissu culturel est aussi « névrotique », comprenons qu'il est inconscient. Ainsi, comme Lautréamont révèle au lecteur les limites qui le constituent, il lui révèle son tissu culturel. Puisque ce dernier est constamment transgressé, il est pour ainsi dire « effacé » par Lautréamont.

Difficile de contredire la « transgression » de Marcelin Pleynet. Il va de soi que Lautréamont participe à une révision de la culture littéraire par une écriture « transformationnelle », et il est évident que *Les Chants de Maldoror* participent à une déconstruction de la fiction et du pacte de lecture ; le lecteur est confronté directement à la transgression. Lucienne Rochon interprète ainsi *Les Chants de Maldoror* comme une relation vampirique de l'auteur au lecteur²³⁰. Constamment mentionné, évoqué comme « jeune homme » (fin du chant I) et s'assimilant donc aux autres figures imaginaires torturées (Elseneur, *etc.*), il serait au centre de la fiction. Tous les êtres imaginaires en relation avec Maldoror restitueraient la relation du lecteur à l'auteur, ce dernier essayant de détruire ses valeurs. Ainsi, la dernière scène du meurtre de Mervyn (fin du chant VI) représenterait « la *tresse* ou le *câble* que formeraient toutes les fictions possibles où le lecteur retrouverait son rôle de *victime entraînée dans la transgression* » (nous soulignons). Ainsi, « c'est toujours son histoire que lit le lecteur : tenté, séduit, vampirisé, lâché ; absent, désiré, vampirisant, lâchant »²³¹. Lucienne Rochon écrit sur les traces de Pleynet, lequel initie une première réception de Lautréamont insistant sur la figure du *lecteur*, et de la transgression dans laquelle il est plongé.

229 Marcelin Pleynet, « Lautréamont Politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971, p. 45.

230 Lucienne Rochon, « Lautréamont et le lecteur », dans *Quatres Lectures de Lautréamont*, p. 229-494.

231 *Ibid*, p. 244-245.

Pour autant, la thèse de Marcelin Pleynet est radicale : son interprétation avance plusieurs points que nous pourrions discuter. L'auteur insiste sur la fonction de transgression des *Chants de Maldoror*. Il en considère les procédés aux dépens d'une fiction qui, selon lui, n'a pas lieu d'être étudiée (puisque mise à distance par le texte même et sa remise en question de l'acte de lecture). Pourtant, il y a fiction - celle de Maldoror, de sa genèse, de son affrontement contre le Créateur, de son amour et sa haine pour Mervyn, Lohengrin, Elsseneur ou Réginald²³². Outre cette fiction générale, chaque strophe est un récit à part entière – comment les ignorer ? Lorsque Pleynet affirme que, en tant que lecteur, nous nous lisons, et que dès lors « ce n'est jamais que nous que nous interpréterions »²³³, la fiction est entièrement ignorée. Non, cette écriture n'est pas uniquement un moyen de révéler notre « tissu culturel » et de s'en faire la transgression, c'est aussi un récit mobilisant une structure dramatique (début – péripéties – fin), des personnages et des situations. Rappelons que la thèse de Marcelin Pleynet constitue une interprétation, que nous pourrions sûrement qualifier de « valide »²³⁴, mais elle n'est qu'un éclairage sur une facette précise du texte. N'oublions pas que, malgré ce qu'affirme Philippe Sollers, il y a un auteur, et que ce dernier a choisi d'écrire une fiction, celle de Maldoror. Cette dernière, qui n'est peut-être que la surface du texte (faut-il la négliger pour autant ?), est l'élément le plus important pour nombre de lecteurs amateurs. Lorsque le lecteur, notamment d'aujourd'hui, n'est pas familier avec la culture transgressée, ou pire, ne la connaît même pas, comment peut-il prêter attention aux phénomènes de transgression ? Sa lecture naïve se portera d'abord, et peut-être seulement, sur « la fiction-Maldoror » - une fiction qui demanderait donc à être analysée.

La transgression des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* serait à même de renverser nos « valeurs idéologiques » (selon Pleynet ; parlons plutôt de « notions littéraire »), celles d'auteur, d'œuvre et de sens – nous y voyons là l'objet rêvé de tout un pan de la Nouvelle Critique (représenté notamment par Sollers et Pleynet), un texte capable de réviser « l'idéologie régressive »²³⁵. *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* portent-ils les valeurs revendiquées par Philippe Sollers et Marcelin Pleynet, ou bien les auteurs se sont-ils approprié ces œuvres pour y insuffler leurs propres valeurs ? Nous voilà confrontés à la même problématique que celle de la réception surréaliste : la thèse de Marcelin Pleynet est une *critique d'auteur*.

232 Jeunes hommes apparaissant respectivement Chant VI, Chant II Strophe 3 et Chant V Strophe 7.

233 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013, p. 121.

234 Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1964, p. 254.

235 Philippe Sollers, « Encore Lautréamont », *Tel Quel*, n°46, 1971, p. 84.

La critique des artistes est faite par les écrivains eux-mêmes, lorsqu'ils réfléchissent sur leur art, considèrent dans l'atelier même ces œuvres que les critiques des honnêtes gens voient dans les salons.²³⁶

La thèse défendue par Marcelin Pleynet quant à Lautréamont est trop proche de ses propres valeurs pour ne pas s'en méfier - d'autant plus que son écriture est parfois teintée d'une admiration qui n'est pas sans rappeler l'attitude religieuse de la réception surréaliste (« Il faut insister sur ce point : *Les Chants de Maldoror* sont un des livres les plus intelligents, et peut-être même le plus intelligent de notre culture »²³⁷). Nous ne connaissons pas l'œuvre littéraire de Marcelin Pleynet, aussi nous ne nous permettrons pas de parallèles entre sa thèse sur Lautréamont et ses propres œuvres ; néanmoins, nous pouvons dire ceci : si *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* participent en effet à la remise en question de nombreuses valeurs, ils n'instaurent pas leur annihilation et ne sont pas pour autant révolutionnaires. *Les Chants* et les *Poésies* s'opposent sans pour autant détruire le concept d'œuvre - chaque texte peut se lire indépendamment, et le lecteur supportera sans peine le manque de l'autre. Certes, « l'écriture transformationnelle » de Lautréamont manipule la littérature et les valeurs qui lui sont liées, mais fermez Lautréamont « et tout, aussitôt, se remet en place »²³⁸ - Lautréamont ne détruit pas en transformant. Les concepts sont questionnés, mis en périls, mais pour autant, ils ne « tombent »²³⁹ pas.

c) Psychanalyse et matérialisme, des outils pertinents ?

Dans notre analyse, nous avons négligé deux outils essentiels pour la Nouvelle Critique : le matérialisme et la psychanalyse. Le premier est mobilisé dans le « Lautréamont Politique »²⁴⁰ de Marcelin Pleynet, tandis que le second concerne la partie « Mythe rhétorique inconscient » de son Lautréamont²⁴¹. D'une part, ces outils sont anachroniques à Lautréamont, d'autre part, à notre époque (2018-2020) l'autorité de la psychanalyse s'efface peu à peu ; quelle légitimité pouvons-nous leur accorder ? Comment

236 Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Les Essais critiques, 1930, p. 24.

237 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 128.

238 Francis Ponge, « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », *Les Cahiers du sud*, n°275, 1946, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 434.

239 Cf. Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 173.

240 Marcelin Pleynet, « Lautréamont Politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971.

241 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013, p. 130-157.

Marcelin Pleynet mobilise-t-il matérialisme et psychanalyse dans son étude de Lautréamont, et le fait-il à raison ou à tort ?

Pour Marcelin Pleynet, le texte de Lautréamont est « programmé par cette révolution sans précédent »²⁴² qu'est le matérialisme de Marx et Engels. Le texte de Lautréamont ne pourrait se comprendre que d'après le matérialisme *historique* et *dialectique*. Nous devons expliciter rapidement ces notions. Le matérialisme historique explique que les événements historiques sont dirigés par les rapports sociaux. Comme l'implique la philosophie marxiste, on s'intéresse aux conditions de *production* des événements. Le matérialisme dialectique, notion reprise non par Marx mais par Engels et Trotski, unit cette première vision « productrice » au dynamisme propre à la dialectique hégélienne (progrès par négations - négation de la négation). Pleynet explique que, grâce au matérialisme historique, nous avons pu mettre en évidence le fondement idéologique – et donc bourgeois - de la littérature : en effet, la littérature n'est pas une entité objective, c'est une institution. Comme toute institution, elle reflète les valeurs de la classe sociale dominante, c'est-à-dire la classe bourgeoise (pour le marxisme). Ainsi, la littérature étant le reflet de l'idéologie bourgeoise, elle valoriserait les œuvres respectant ses propres valeurs et concepts (d'auteur, de sens, d'œuvre) en excluant les « œuvres-limites », soit celles s'y opposant. Pour reprendre les termes de Pleynet, le matérialisme historique a mis à jour le « tissu névrotique » ou « culturel » dissimulé derrière la littérature. Marcelin Pleynet s'intéresse à une « pratique » possible de cette théorie en littérature. Évidemment, Lautréamont en est l'objet principal.

Comment l'œuvre de Lautréamont s'articule-t-elle avec la pensée matérialiste ? Nous laisserons de côté la théorie du concept selon Lénine, exposée par Pleynet, pour considérer ce qui, dans *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*, se rapproche du matérialisme. Nous l'avons vu, selon Pleynet le texte de Lautréamont parcourt la culture littéraire par la transgression : citations, réécritures, parodie, opérant « le déchiffrement et l'effacement du tissu névrotique dont [la pratique scripturale] hérite sous forme de culture »²⁴³. Nous comprenons mieux cette citation : l'idéologie dominante (le « tissu névrotique ») que la « pratique scripturale » (l'écriture) transporte sous la forme de la culture est révélée et questionnée. Nous ne pouvons pas non plus ignorer les interventions constantes du narrateurs, lesquelles sont autant de références à l'activité de l'écriture :

242 Marcelin Pleynet, « Lautréamont Politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971, p. 27.

243 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013, p. 45.

Lautréamont (le scripteur) est celui qui ne cesse de réfléchir aux caractéristiques de sa production littéraire. Ici donc se trouverait le matérialisme historique : remise en question de l'idéologie dominante et réflexion sur les principes de production de la littérature. *Les Chants de Maldoror* témoignent également d'une méthode dialectique : en effet, Lautréamont ne cesse de confronter, par les citations et les références, des discours de nature opposée. Ainsi, alors que le chant IV s'achève sur l'obsession lyrique de l'énonciateur pour le meurtre de Falmer, le chant V débute sur le vol des étourneaux, collage de l'Encyclopédie d'histoire naturelle du Dr Chenu²⁴⁴. Les emprunts à cette encyclopédie se multiplient dans la strophe suivante, s'opposant constamment à la fiction romanesque. De même, alors que la deuxième strophe du chant III décrit le viol et le meurtre d'une petite fille sans épargner de détails (comme les roman-feuilletons ont l'habitude de le faire dans leurs scènes de violence), la strophe suivante adopte un récit où s'affrontent aigle et dragon, deux figures allégoriques bibliques :

La figure du dragon est fréquente dans les épopées chrétiennes de la Renaissance. On évoque également un passage de l'Apocalypse où l'on voit une femme assise sur une Bête écarlate portant sept têtes et dix cornes : « Sur le front de la femme un nom était inscrit – un mystère ! - "Babylone la Grande [...]" » (Apocalypse, XVII, 5). Dans l'Apocalypse de saint Jean, l'aigle est l'animal tutélaire de l'évangéliste. Ducasse inverse, à l'évidence, ces données, puisque, comme on l'apprend plus loin, le dragon symbolise ici l'Espérance et que l'aigle triomphe sur lui.²⁴⁵

Ainsi, Lautréamont rapproche deux types de textes, deux registres, totalement différents. Le rapprochement de discours opposés est caractéristique de la méthode dialectique : l'objectif est de contester la valeur d'un discours ou d'un autre – dans *Les Chants de Maldoror*, les contradictions successives résultent de la remise en question des idéologies propres à chaque discours. Les citations et transformations de textes sont déjà une remise en question en soi, ainsi les *Poésies* questionnent la légitimité du discours moraliste, par opposition au discours romantique, celui des « Grandes-Têtes-Molles »²⁴⁶, mais aussi des *Chants de Maldoror* : L'opposition *Chants/Poésies* est elle aussi négation de la négation ; les textes de Lautréamont-Ducasse utilisent donc une méthode proche du matérialisme dialectique.

La démonstration de Pleyne perd de sa vigueur lorsqu'il évoque le *De Natura*

244 Dr Chenu, *Encyclopédie d'histoire naturelle*, Paris, Marescq, 1851-1861, p. 179.

245 « Notes » de Jean-Luc Steinmetz aux *Œuvres complètes* de Lautréamont, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 640.

246 Lautréamont, « Poésies I », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 271.

*Rerum*²⁴⁷ de Lucrèce, premier ouvrage caractérisé par une philosophie matérialiste (tout le réel ne serait que matière, et tout phénomène le résultat d'interactions matérielles).

Programmés par la science matérialiste (le *De Natura Rerum*, entre autres) et par son histoire [...], les *Chants de Maldoror* réinvestissent les thèses matérialistes (Lucrèce) dans le champ idéologique où le matérialisme fut toujours refoulé. D'où ce grand angle de la contradiction, ou effet de science, qui ne cesse de décentrer et de révéler les « tics » absurdes de la pensée idéaliste.²⁴⁸

Ce que nous venons d'évoquer n'est autre que « ce grand angle de la contradiction » capable de confronter l'autorité de chaque discours, et donc, la « pensée idéaliste » (comprendons une pensée qui ne s'attacherait qu'à un discours unique et vrai). Néanmoins, en quoi le matérialisme de Lucrèce est-il identique au matérialisme dialectique ou historique ? La philosophie de Lucrèce insiste sur la composition du monde comme le résultat de la matière, soit comme constitué d'atomes – sa réflexion est bien loin de celle de Marx, Engels et Trotski, puisqu'elle ne relève que du domaine de la physique. Certes, « un constant passage, une constante "circulation" organique, est établie de la science de la nature des choses à celle de l'écriture, et du texte »²⁴⁹, autrement dit, Lautréamont cherche à comprendre la nature de son écriture, comme Lucrèce cherche à comprendre la nature des choses : tout au long des *Chants de Maldoror*, les phénomènes linguistiques sont ainsi mis en observation (adéquation signifiant signifié²⁵⁰, jeu entre réalité de la ligne et temps de la fiction²⁵¹, etc.). Toutefois, le rapprochement s'arrête ici. Lautréamont est bien plus proche du matérialisme dialectique et marxiste que de celui de Lucrèce. Marcelin Pleynet insiste sur la reprise de l'œuvre de Lucrèce dans *Les Chants de Maldoror*, notamment dans la strophe de l'océan – la « grandeur matérielle » de l'océan ne serait qu'une reprise du vaste « océan de la matière » de Lucrèce. L'auteur cite ainsi plusieurs passages (strophe des baobabs, hantise du sommeil, etc.), lesquels seraient des réécritures du *De Natura Rerum*. Considérons ces rapprochements au sein d'un nouveau tableau comparatif :

247 Lucrèce, *De Natura Rerum*.

248 Marcelin Pleynet, « Lautréamont Politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971, p. 40.

249 *Ibid*, p. 43.

250 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant I, Strophe 3 : « J'établirai en quelques lignes [...]. C'est fait. »

251 *Ibid*, Chant I, Strophe 14 : « S'il est quelquefois logique de s'en rapporter à l'apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici. »

<i>De Natura Rerum</i> ²⁵²	<i>Les Chants de Maldoror</i>
<p>« A supposer, en effet, les éléments d'un corps unique épars dans le grand tout, d'où arriveront-ils, où, par quelle force et comment se rencontreront-ils pour s'unir, à travers le vaste océan de la matière et parmi la multitude d'atomes étrangers ? » (Livre II, 547-550)</p> <p>« Si les tours carrées des villes, vues de loin, semblent rondes, c'est que tout angle dans l'éloignement apparaît obtus » (Livre IV, 354-356)</p> <p>« Regarde un portique soutenu par des colonnes parallèles et toutes de même hauteur ; s'il est long et que d'une extrémité nous regardions jusqu'à l'autre, il se resserre peu à peu et prend la forme d'un cône allongé » (Livre IV, p. 427-430)</p> <p>« Ensevelis dans le sommeil » (Livre I, 135-137)</p> <p>« Le sommeil de la mort » (livre III, 211)</p> <p>« Quand le sommeil prend nos membres dans ses douces chaînes » (Livre IV, 455-456)</p>	<p>« Vieil océan, ta grandeur matérielle ne peut se comparer qu'à la mesure qu'on se fait de ce qu'il a fallu de puissance active pour engendrer la totalité de ta masse. » - Chant I, strophe 9</p> <p>« Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'était deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'œil, ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort [...], qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier » - Chant IV, strophe 2.</p> <p>« Depuis l'imprononçable jour de ma naissance, j'ai voué aux planches somnifères une haine irréconciliable. » - « Ce lit [...] n'est qu'un tombeau composé de planches de sapin équarri. » - Chant V, Strophe 3.</p>

Les Chants de Maldoror résonnent donc aisément avec certains passages du *De Natura Rerum* : cela est vrai pour la strophe des baobabs, laquelle emmène une réflexion sur les lois de l'optique, lois justement réfléchies par Lucrèce alors qu'il considère des formes proches du pilier ou du baobab. Toutefois, Lautréamont pense-t-il à Lucrèce en comparant le sommeil à la mort ? Cette image est un topos de la littérature ainsi qu'un lieu commun de l'imaginaire collectif (aussi dit-on « reposer en paix »). De même, la comparaison de la strophe de l'océan avec le texte latin est forcée : ce n'est pas parce que Lautréamont considère l'océan comme « matière » que son texte est une réécriture du *De Natura Rerum*.

252 Les passages cités seront extraits de la traduction de Henri Clouard, *De la Nature*, Paris, Garnier, 1964. Cette dernière est visiblement choisie par Marcelin Pleyne, puisqu'il évoque « le vaste océan de la matière » du Livre II de Lucrèce, traduction qui n'est autre que celle de Henri Clouard.

De même, si l'océan chez Lucrèce est une entité violente, comme chez Lautréamont, il n'y a pas forcément de rapprochement à faire : la violence de l'océan constitue, encore une fois, un topos littéraire. Il est probable que Lautréamont ait réutilisé Lucrèce dans son écriture des *Chants de Maldoror*, mais il nous semble illégitime de le placer comme référence prioritaire. Marcelin Pleynet ne fait que s'égarer dans le piège des sources, piège qu'il s'était pourtant appliqué à détruire dans son *Lautréamont*.

Le « Mirage des sources » dénoncé par Blanchot et apparemment exorcisé par l'absolutoire « intertextualité » des années 1960, n'a pas fini de prendre dans ses rets ceux-là même qui s'en firent les détracteurs : Baudelaire revient, et non sans raison, sous la plume de Maurice Blanchot lui-même, Lucrèce, plus contestable, sous celle de Marcelin Pleynet.²⁵³

Répondons une fois pour toute à cette question : Lautréamont, matérialiste ? *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* peuvent en effet être considérés comme « matérialistes » : les textes s'interrogent sur la production de l'écriture et sur la légitimité de tel ou tel discours (ce par la réécriture et la contradiction). Néanmoins, l'argumentation de Pleynet se fonde sur la réécriture de Lucrèce et s'égare ainsi dans le « mirage des sources » : les rapprochements sont au mieux des réécritures discrètes, au pire des rapprochements hasardeux, d'autant plus que le matérialisme de Lucrèce s'éloigne largement de celui de Marx. Si l'œuvre de Lautréamont peut donc être considérée comme « matérialiste », c'est au regard de Marx, Engels, ou Trotski – Lucrèce reste une « source » parmi tant d'autres.

Le Lautréamont de Pleynet mobilise la psychanalyse dans sa partie « Mythe, rhétorique, inconscient »²⁵⁴. Son interprétation des *Chants de Maldoror* fonde son écriture sur la transgression de l'interdit, il n'est donc pas étonnant que la psychanalyse y intervienne.

Si les questions sur l'interdit ne disent rien et disent tout (rendant tout questionnable), le rapport tout nouveau où elles se trouvent vis-à-vis de l'inconscient rend en quelque sorte leur langage de question (question-réponse) inadéquat, visiblement inadéquat, et les amène à mettre en jeu leur structure même, les structures mêmes et la question du langage.²⁵⁵

Les textes de Lautréamont impliqueraient un rapport nouveau vis-à-vis de l'inconscient :

253 Préface de Jean-Luc Steinmetz aux *Œuvres complètes* de Lautréamont, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 19.

254 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013, p. 130-157.

255 *Ibid*, p. 131.

rappelons qu'ils « déchiffrent » et « effacent » le « tissu névrotique » du sujet – c'est-à-dire ce qui nous structure de manière inconsciente (culture et idéologie). La méthode dialectique évoquée auparavant y joue bien-sûr un rôle important. Ici se situe la transgression de « l'interdit » : interdit de pénétrer sa mère - sa langue, sa culture, pénétration qui n'est autre que sa remise en cause. Rappelons brièvement le lien établi entre interdit et psychanalyse : d'après la théorie freudienne (celle reprise par Barthes, Kristeva, et nombre d'auteur-e-s de la « Nouvelle-Critique ») l'être humain est travaillé par un ensemble de pulsions qui s'articulent autour d'un « Ça », d'un « Surmoi » et d'un « Moi ». Les pulsions proviennent du « Ça » et sont filtrées par le « Surmoi ». Ce dernier est dirigé par le « principe de réalité » : il englobe la notion d'interdit et fixe des limites aux pulsions afin que celles-ci s'accordent avec les normes du monde « réel » (social). Inversement, c'est le monde réel qui structure le principe de réalité d'un individu. Or, l'œuvre de Lautréamont étant tournée vers la transgression culturelle et idéologique (et donc vers la transgression sociale), nous pouvons la placer du côté du « Ça », du côté de l'Inconscient²⁵⁶, et ce contre le principe de réalité et le « Surmoi ». Pleynet évoque un « rapport tout nouveau [...] vis-à-vis de l'inconscient », rapport qui « amène à mettre en jeu [...] les structures mêmes et la question du langage »²⁵⁷.

Pour comprendre ces éléments, nous devons expliciter la relation entre psychanalyse et langage²⁵⁸. Dans la théorie freudienne, le langage n'est pas à l'abri des pulsions, lesquelles peuvent surgir en son sein. Le milieu d'observation idéal de cette perturbation du langage est celui du rêve : « le rêve est la "voie royale" qui conduit à l'inconscient. »²⁵⁹ En effet, le rêve représenterait « l'accomplissement déguisé d'un désir oublié – ou tout du moins d'une tentative d'accomplissement », lequel viendrait « se greffer sur la réalisation d'un souhait plus actuel »²⁶⁰ ; il serait donc soumis à la réalisation d'un désir, d'une pulsion. Ce qui nous intéresse est que le désir s'exprime au travers d'une histoire, d'une suite d'images, qui, dans le récit du rêveur, est déjà un énoncé narratif. Le parallèle se fait immédiatement avec le texte de fiction : « Le texte (comme on l'entend aujourd'hui) est constitué de et par ce travail. »²⁶¹ En effet, le texte littéraire s'approche du

256 Nous utiliserons la majuscule (« Inconscient ») pour évoquer le concept théorique détaché de tout sujet, et la minuscule (« inconscient ») lorsque nous parlons d'un inconscient individuel.

257 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 131.

258 Puisque nous nous intéressons à la Nouvelle Critique, et que cette dernière utilise essentiellement les travaux de Freud, nous nous intéresserons uniquement à ceux-ci, sans prendre en compte les nombreux travaux qui l'ont suivi.

259 Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 1978, p. 21.

260 *Ibid*, p. 22.

261 *Ibid*, p. 25.

récit de rêve. Reconnaissons d'abord que, aujourd'hui, le texte littéraire est considéré comme ayant du sens en excès (cf. la notion de texte « infini »).

Si le sens est en excès dans le texte, il y a quelque part un manque de conscience. Le fait littéraire ne vit que de receler en lui une part d'inconscience, ou d'inconscient. La tâche que s'est de tout temps assignée la critique littéraire consiste à faire apparaître ce manque ou cet excès.²⁶²

Barthes attribue cet excès de sens au lecteur, Sollers et Kristeva au texte même et à ses « réseaux » - pour l'approche psychanalytique, l'excès de sens a pour origine l'exercice de l'Inconscient sur le langage. Ainsi, le rêve et le texte partagerait ce même excès de sens, soit un sens qui échappe en partie à son « producteur ». Le rapprochement rêve-texte est d'autant plus fort que le récit du rêve utilise des tropes propre au langage : métaphore, métonymie, synecdoque, autant de figures regroupées sous deux catégories, la condensation (figures que nous venons d'évoquer) et le déplacement (allusion, litote, hyperbole, ironie). Lacan l'écrit après Freud : « L'inconscient est structuré comme un langage »²⁶³, et c'est par ce langage que l'Inconscient est accessible. Normalement, le texte littéraire restitue la pulsion en la dissimulant derrière un langage normé, soit correct grammaticalement – il « dissimule » les traces de la pulsion dans le langage. Toutefois *Les Chants de Maldoror* dérogeraient à cette règle. Comment comprendre, sinon, leur « rapport tout nouveau » à l'Inconscient ?

Nous avons émis l'hypothèse que le texte de Lautréamont, du fait de sa transgression, était tourné du côté de l'Inconscient. C'est cette même idée que partage Pleynet :

Ce sera sans doute une des découvertes les plus radicales de Lautréamont d'avoir compris qu'il n'était pas possible de questionner l'inconscient du côté de la conscience, mais qu'il fallait, renversant le mode rhétorique, mettre la conscience en état d'étourdissement ensommeillé.²⁶⁴

Pleynet allie donc « inconscient » et « sommeil ». Pour questionner la conscience, il faudrait le mettre « en état d'étourdissement ensommeillé », soit dans un état proche du rêve. *Les Chants de Maldoror* regorgent justement d'allusions au rêve : « cauchemars insensés » (Chant II, Strophe 3), « voile des vapeurs nocturnes » (Chant V, Strophe 3) ; sans parler des strophes se consacrant directement au récit onirique : rêve du « pourceau »

262 *Ibid*, p. 7.

263 Jacques Lacan, « L'étourdit », *Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 449-495.

264 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013, p. 131.

(Chant IV, Strophe 6), rêve de la « tarentule noire » (Chant V, Strophe 7). Or, au sein de ces strophes, nous ne lisons pas la simple description d'un rêve :

Il ne suffit pas de décrire ses rêves pour créer un climat onirique, c'est même précisément le contraire qui se produit : la rhétorique du rêve n'étant jamais celle du langage de ce qu'il est convenu d'appeler la veille.²⁶⁵

En effet, décrire le rêve, l'écrire selon le langage de la « veille », ce n'est pas « étourdir » la conscience, c'est au contraire « rationaliser » le rêve. Ce langage « qu'il est convenu d'appeler la veille » n'est autre que « le mode rhétorique » évoqué plus haut par Pleynet. Le langage rhétorique (soit le langage normé) s'oppose au langage du rêve, lequel est structuré, comme nous l'avons vu, selon des tropes précises. En effet, le langage du rêve laisserait la pulsion agir sur le langage, tandis que la rhétorique vise à « redresser » ou « corriger »²⁶⁶ ce dernier – Pleynet la définit comme « la suspicion portée sur le langage maternelle »²⁶⁷. Là où le langage du rêve est influencé par le « Ça », la rhétorique, en le corrigeant, repousse la pulsion. Il agit par-là de manière semblable au « Surmoi ». Lautréamont, selon Pleynet, ne tombe pas dans la rhétorique : son écriture du rêve respecte le langage du rêve, et par-là, il questionne la conscience du côté de l'Inconscient. Pleynet évoque donc les tropes utilisées par l'Inconscient (« l'inconscient use d'une véritable rhétorique »²⁶⁸), et en particulier le procédé de l'ellipse. Il lie la figure de l'ellipse à la phrase de Lautréamont « [...] 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 »²⁶⁹. Le *Lautréamont* est ici avare en explications – nous peinons à voir la similitude entre l'ellipse rhétorique (soit l'omission d'un mot ou d'un groupe de mot au sein d'une phrase) et l'ellipse comme figure géométrique – c'est visiblement à cette dernière que Lautréamont pense, d'où l'entrelacement et le « tourbillon ». Pleynet ne donne aucun exemple pour étayer son propos, de même qu'il ne détaille pas l'utilisation d'une « rhétorique du rêve » dans *Les Chants de Maldoror*. Une analyse serait nécessaire, mais nous pouvons déjà esquisser quelques éléments de la strophe 7 du chant 5. La synecdoque, d'abord, est l'une des figures les plus prisées par Lautréamont : le corps humain est régulièrement désigné par ses « membres » (« ne remue

265 *Ibid*, p. 136.

266 Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, 1939, cité par Marcelin Pleynet, *Ibid*, p. 139.

267 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013 [1967], p. 140.

268 *Ibid*, p. 141.

269 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant III, Strophe 1.

pas tes membres », « tes membres vigoureux étaient à perte de vue », « il sort lentement [...] ses membres hors de sa couche »), et est ainsi constamment fragmenté – les « bras », les « mains », les « cheveux » ne cessent de revenir de manière incessante, le corps apparaît par morceaux, de même que le rêve n'est qu'une succession d'images. Enfin, le texte répète la scène de la succion de manière obsédante, car la scène n'est pas la seule à se répéter, mais le texte même est reproduit, dédoublé. Quand le discours direct cesse, le narrateur intime au lecteur :

Regardez cette vieille araignée de la grande espèce, qui sort lentement sa tête d'un trou placé dans le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre. Nous ne sommes plus dans la narration. Elle écoute attentivement si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l'atmosphère.

La narrateur répète ainsi presque mot pour mot ce qui a été écrit en début de strophe. La strophe fonctionne dès lors comme une « ellipse », soit de manière circulaire : les scènes se répètent (sorties de l'araignée, agressions de Maldoror), de même que les éléments corporels, fragmentés, reviennent perpétuellement sous la plume de Lautréamont. Ainsi le texte serait structuré selon divers procédés de condensations et de répétitions obsédantes. Bien entendu, le texte nécessiterait l'analyse d'un point de vue réellement qualifié en psychanalyse – l'araignée peut condenser plusieurs figures ambiguës derrière les visages de Réginald et Elsseneur. Néanmoins, ces divers procédés suffisent-ils à rapprocher texte et rêve ? À partir de quel moment l'utilisation de procédés stylistiques précis nous permet de considérer le texte comme un récit « onirique », structuré de la même façon qu'un rêve ? Pleynet ne nous fournit pas de réponses, aussi nous ne pouvons qu'être sceptiques vis-à-vis de son hypothèse.

Paradoxalement, Lautréamont dédicace les *Poésies* à son ancien professeur de rhétorique, M.Histin²⁷⁰. Lautréamont avait trop conscience de la rhétorique comme contrôle de la langue, et il n'a pas pu l'ignorer :

Si l'on donne comme définition de la rhétorique, et je n'en vois pas de meilleure, la suspicion portée sur la langage maternelle, et donc sur ce que recouvre ce concept de « l'ange maternelle » (« sujet » de déchiffrement et « d'exploration » des *Chants*), on voit comment l'entreprise lautréamontienne se trouve dans l'obligation de déjouer le jeu en le jouant, comment, prise dans cette « suspicion », elle se trouve inexorablement conduite par une conscience toujours forcément maintenue en état

270 Lautréamont, « Poésies I », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 259.

d'éveil.²⁷¹

Puisque la rhétorique est une « suspicion » sur la langue maternelle (un contrôle) et que *Les Chants de Maldoror* provoquent au contraire sa transgression et son exploration (du côté de l'Inconscient, selon Pleynet), ils se trouvent confrontés à elle. En effet, la rhétorique est inévitable (elle structure tout langage, même celui du rêve), or, elle s'oppose au projet du texte de Lautréamont (la conscience est maintenue par la rhétorique « en état d'éveil », par opposition à « l'étourdissement ensommeillé » souhaité). Comment sortir de cette aporie ? Lautréamont opère selon le mode linguistique :

La caractéristique de la négation linguistique est qu'elle ne peut annuler que ce qui est énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence.²⁷²

Il est impossible d'ignorer la rhétorique, aussi Lautréamont s'applique-t-il à la nier en l'utilisant, mais ce de manière « perverse »²⁷³ : c'est-à-dire que Lautréamont reprend les topos de la rhétorique pour les retourner, de la même manière qu'il transforme les textes de la littérature française ; ce que Marcelin Pleynet qualifie de « renversement rhétorique »²⁷⁴. Cette fois-ci, l'auteur nous fournit de nombreux exemples : renversement du topos de la modestie affectée (là où l'orateur commence souvent par une *captatio benevolentiae*, Lautréamont insiste sur l'incapacité du lecteur à lire son texte), exagération du topos du monde renversé (repris par les « beau comme », lesquels participent de ce renversement des valeurs de manière absurde – ce qui est qualifié de « beau » ne nous le paraît pas), etc. Le renversement des topoï rhétorique est clair et parcourt l'ensemble des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*. Néanmoins, Marcelin Pleynet l'associe à sa lecture du texte comme « étourdissement ensommeillé » : le renversement rhétorique serait le moyen employé par Lautréamont pour détourner le texte de la rhétorique et de son éveil, de son contrôle sur le langage, pour favoriser l'émergence de l'Inconscient au sein du texte. Ne pouvons-nous pas simplement y voir une énième entreprise de transgression, d'inceste, de la culture oratoire et intellectuelle française ? Est-il justifié d'y mêler la psychanalyse et sa notion d'Inconscient, surtout à la manière de Pleynet ? En effet, Marcelin Pleynet n'emploie

271 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 140.

272 Émile Benveniste, cité par Marcelin Pleynet, *ibid.*, p. 146.

273 « L'utilisation de Lautréamont [du langage rhétorique] [...] est loin d'être innocente, et c'est sur quelques-unes de ces "perversités" que nous voudrions maintenant nous arrêter. » Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 142.

274 Marcelin Pleynet, *ibid.*

jamais le terme de « psychanalyse », et pour cause, ce n'est pas ce qu'il fait. Son analyse ne mobilise aucun des concepts chers à la théorie freudienne : comme l'écrit Jean Bellemin-Noël, le rêve, puisque dirigé par le désir, se limite « aux organisations archaïques (orale, anale, phallique et leurs substituts) et à la triangulation en même temps simple et compliquée de l'Œdipe »²⁷⁵ ; or, Pleynet ne tient pas compte de ces notions. À aucun moment l'auteur ne lie la notion de pulsion à la transgression textuelle de Lautréamont. L'analyse de Pleynet, d'un point de vue psychanalytique, n'a aucune valeur. Elle ne fait que s'appropriier le terme d'« inconscient », et utilise la théorie du rêve pour l'appliquer au texte.

Le matérialisme, malgré une référence douteuse à Lucrèce, n'est pas utilisé à tort par Marcelin Pleynet. Les textes de Lautréamont témoignent d'une méthode matérialiste, au sens historique et dialectique (approche de l'écriture comme production, méthode dialectique). Néanmoins, l'utilisation de la notion d'Inconscient, laquelle implique inévitablement une lecture psychanalytique, est fragile : Pleynet en invoque la théorie sans les concepts clés (pulsion, complexe), ce pour une interprétation pauvre en démonstrations. La seule partie riche en exemples, celle du renversement théorique, peut largement se passer de toute interprétation psychanalytique. La timidité de son raisonnement est peut-être due à une grande précaution vis-à-vis de la psychanalyse freudienne, ou le refus de s'y plonger totalement.

Notre longue analyse des écrits de Pleynet sur Lautréamont nous a permis de mettre en évidence l'innovation de sa lecture : Lautréamont est enfin lu pour son texte, et seulement pour lui. Marcelin Pleynet développe une théorie capable d'expliquer les procédés de transformation et de renversement qui parcourent le texte, tout en introduisant les notions de matérialisme et d'inconscient. Lautréamont déchiffrerait le « tissu culturel » de notre société et renverserait son histoire, son langage, ses concepts. Ainsi, cette nouvelle lecture ouvre le champ de l'interprétation à de nouvelles critiques – rapidement, Philippe Sollers revient sur l'ouvrage de son confrère.

275 Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 1978, p. 16-17.

3) Philippe Sollers, et « la science de Lautréamont »

Logiques, de Philippe Sollers, consacre un chapitre à l'étude de Lautréamont²⁷⁶. Le travail de la présente partie, dont la méthode n'est pas différente de la précédente, consiste à l'expliquer et le critiquer. Nous ferons de notre mieux pour éclairer un texte éminemment complexe, destiné à un public très restreint. L'objectif de Philippe Sollers n'est pas d'être lu par tous, mais d'établir une théorie compréhensible par ses pairs. C'est donc à nous que revient ce travail : l'objectif premier de ce mémoire est de permettre la lisibilité de ces théories, sans pour autant les dénaturer, pour ensuite élaborer un début de regard critique.

a) De Pleynet à Sollers, de la transgression à la pratique

« De la machine proprement dite, si l'on nous a décrit certains de ses effets, presque rien ne nous a été dit de son fonctionnement global »²⁷⁷. Ainsi s'ouvre la première page de « La science de Lautréamont » écrite par Philippe Sollers. Si nous connaissons l'hostilité de l'auteur pour la réception de Lautréamont, nous pouvons nous étonner de le voir s'attaquer à l'une des figures de *Tel Quel* : « Le livre de Pleynet relève bien de cette carence interprétative qui [...] se trouve prise au piège d'un langage qui ne se laisse pas qualifier »²⁷⁸. Le texte de Pleynet n'est donc pas épargné, il n'aurait pas suffi à appréhender le langage nouveau de Lautréamont. Certes, il en a exposé certains de ses effets : annihilation de la fiction, bouleversement de l'idéologie dominante, transgression du sujet et de ses limites culturelles ; néanmoins, il ne parle que peu de son « fonctionnement global », seulement de quelques procédés (l'écriture transformationnelle notamment). Pour Sollers, il est indispensable d'« apprendre »²⁷⁹ cette langue avant même d'en parler. C'est pourtant depuis le *Lautréamont* de Pleynet que l'auteur débute sa réflexion, puisque « la question du nom »²⁸⁰ y serait habilement soulevée.

Pour Sollers, le passage de Lautréamont à Ducasse ne peut pas être interprété comme un simple renoncement (les *Poésies* seraient l'abandon de la révolte des *Chants*)

276 Philippe Sollers, « La science de Lautréamont », *Logiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 250-301.

277 *Ibid*, p. 250.

278 *Ibid*.

279 *Ibid*.

280 *Ibid*, p. 252.

sans tomber dans « la fantasmagorie psychologique »²⁸¹. Pleynet signalait que la succession des noms permettait au nom propre de s'extraire du référent paternel (réel) pour le substituer par celui de la fiction : Ducasse naît de Lautréamont, « Ducasse est désormais le fils de ses œuvres »²⁸². Selon Pleynet, l'écriture de Ducasse deviendrait ainsi biographique, « non plus dans l'espace du dire (dans ce qu'elle dit) mais dans la parabole gestuelle de son tracé »²⁸³ - l'écriture est biographique car seule trace de la vie de Ducasse. L'objectif était de démontrer l'absence de biographie possible, puisque Ducasse n'a rien laissé en dehors de sa fiction. Pour Sollers, « l'écriture biographie » de Ducasse doit s'entendre de façon négative : le refus du nom dans l'Histoire (le réel) signale la destruction du discours biographique.

Dans le système que nous voudrions dégager de l'écriture de Ducasse, un des points essentiels est ainsi l'intégration de la mort du sujet biographique – la mort du sujet de l'énoncé comme de celui de l'énonciation – donnant à lire ce qu'il faut bien appeler alors une thanatographie.²⁸⁴

Expliquons pas à pas cette « thanatographie ». L'absence d'auteur (de sujet biographique) est liée à deux éléments : mort du *sujet de l'énoncé* et mort du *sujet de l'énonciation*. La mort du sujet de l'énonciation (littéralement « celui qui énonce »), c'est d'abord la disparition de l'auteur qui écrit, mais surtout de toute instance capable d'assumer le discours. Sans sujet (réel ou fictif) pour assumer le texte, il ne peut y avoir de sujet de l'énoncé : le texte n'est pas dirigé par une conscience, par une volonté, il devient en quelque sorte « indépendant ». L'étude effectuée par Pleynet permet d'explicitier cette thèse : pas de sujet biographique, car l'auteur se charge lui-même de son effacement, ni de sujet de l'énonciation - puisque le narrateur se mêle avec les personnages, la parole n'est pas assumée par une entité définie. Qu'en est-il de l'absence de *sujet de l'énoncé* ? Le texte fonctionne sur la transformation incessante d'autres textes et leur confrontation, ainsi, l'énoncé change constamment de sujet – il n'existe pas réellement *un* sujet de l'énoncé. Pensons également au détournement du récit comme fiction totalement arbitraire, ce pour que le lecteur ne puisse pas y croire. Pour Sollers, les *Chants* et les *Poésies* remettent en cause la pensée du sujet comme « effet de langue bavarde »²⁸⁵ (quelqu'un parle à quelqu'un d'autre). Il n'y a pas de sujet de l'énoncé et de l'énonciation – il n'y a donc pas de parole,

281 *Ibid*, p. 253.

282 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013 [1967], p. 167.

283 *Ibid*, p. 62.

284 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 254.

285 *Ibid*.

pas de discours prononcé par quelqu'un et adressé à autrui, il n'y a pas de discours. Ducasse refuse le « gémissement poétique », celui d'un sujet partageant « les perturbations, les anxiétés, [...] le spleen » - effets de discours, « charniers immondes »²⁸⁶, adressés au lecteur.

La thanatographie de Ducasse (absence du sujet de l'énoncé comme de l'énonciation) aurait une conséquence immédiate sur la forme du texte. Puisqu'il n'y a plus de « discours », et donc de dualité énoncé/énonciation, il se produit « l'énoncé de l'énonciation de l'énoncé »²⁸⁷ : c'est-à-dire que le texte énonce – met en scène – l'énonciation d'énoncés (nous préférons le pluriel au singulier de Sollers). Les énoncés se multiplient de manière presque autonome. Le texte n'est qu'un immense énoncé regroupant d'autres énoncés (un texte énonçant des discours), ce que Sollers nomme « une infinitisation des énoncés » ou plutôt « une désénonciation généralisée »²⁸⁸. Tous ces termes reviennent au même phénomène, mais le dernier est plus juste : il signale l'absence d'énonciation et d'énoncé unique, il évacue donc « toute problématique de l'imaginaire, du fantasme, comme d'ailleurs de la vérité »²⁸⁹. Nous faisons face à un texte débarrassé de nombreuses questions : nous ne pouvons plus nous demander « Qui parle ? » ou « Que dit-il ? », puisque personne ne « parle », et que tout est « dit » (les énoncés sont infinis). Pour Sollers, il s'agit maintenant d'étudier ce texte aux énoncés multiples, « procès sans commencement ni fin qui traverse à la fois le savoir et la parole, le corps et son sexe, le réel, la métaphore, la narration et ses limites "conscientes" »²⁹⁰ - les énoncés parcourent tous les sujets, parole, corps, réel, « le tout d'une culture à un moment quelconque donné ». Nous soulignons « le tout d'une culture » : Sollers ne dénigre pas la thèse de Pleynet. Le texte traverse et transgresse la culture, soit les « limites » du lecteur chez Pleynet (bien que, chez Sollers, le lecteur ne soit pour l'instant pas mobilisé). Le texte serait donc un « réseau ondoyant et négatif »²⁹¹, se multipliant sans cesse (par les énoncés) et renversant tous les domaines de notre culture par « un effet de production double, celui de la trace et de son déchiffrement, de son retracement »²⁹² - comme chez Pleynet, le texte procède au « déchiffrement et effacement du tissu névrotique »²⁹³, si ce n'est que Sollers en précise le

286 Lautréamont, « Poésies I », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 261 – 263.

287 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 254.

288 *Ibid.*

289 *Ibid.*, p. 255.

290 *Ibid.*

291 *Ibid.*

292 *Ibid.*

293 Marcelin Pleynet, « Lautréamont politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971, p. 45.

« retracement » : processus de réécriture de transformation.

Le projet de Ducasse ne serait pas simplement une transgression culturelle par un processus de transformation, il aurait pour but d'instaurer une pratique textuelle particulière.

Ducasse, en effet, nous propose moins une interprétation ou une lecture de son texte et des textes utilisés par lui dans une sorte d'intégration permanente, que de changer sans cesse de texte, d'amener le procès du texte à une pratique comme déroulée et réglée sur un fond de vide actif.²⁹⁴

Le seul but de Lautréamont n'est pas l'acte de transgression. Les *Chants* et les *Poésies* instaurent un « procès du texte » selon le mode de la confrontation : méthode dialectique évoquée par Pleyne, la confrontation des discours (des énoncés) provoque la remise en question du sens. Les textes de Lautréamont-Ducasse sont « une pratique » dialectique « déroulée et réglée sur fond de vide actif », ce dernier étant le texte sans repères, dépourvu de sujet, d'énoncé, d'énonciation, « "sortie" du texte hors de tout sujet et de tout "psychisme" [qui] nous permet d'accéder à une pratique de l'histoire sans précédent »²⁹⁵. Le texte, débarrassé de l'ego d'un auteur ou d'un sujet de l'énonciation, ne fait que présenter une accumulation de discours littéraires, ainsi, il permet de considérer l'histoire (la littérature, les idées, les discours qui la constitue) hors de toute idéologie. La pratique dialectique permet donc une analyse littéraire et historique de l'ensemble des discours. Cette pratique a pour conséquence la formation d'une « structure textuelle » particulière :

Nous considérerons l'espace de l'écriture comme relevant d'un transfini et nous dirons que c'est depuis ce transfini que l'écriture produit, manipule, ordonne, déborde incessamment toute structure et par conséquent tout "sens".²⁹⁶

Le terme de « transfini » est mathématique : il désigne un corps défini dans un ensemble infini. Cet ensemble infini n'est autre que l'écriture (ses textes réalisés et réalisables), et le texte (l'espace de l'écriture) n'est qu'un ensemble donné, une réalisation de cette écriture. Or, les *Chants* et les *Poésies* ne cessent de puiser au sein de l'écriture infinie, puisqu'ils en reprennent les énoncés déjà existant pour « amener le procès du texte » : leur citation, confrontation, réécriture. « Par rapport au texte, en lui, la langue devient entièrement

294 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 256.

295 *Ibid*, p. 257.

296 *Ibid*, p. 258.

citationnelle. L'écriture se cite elle-même en se dédoublant, elle cite son histoire, ses productions, sa continuité cachée avec toutes les langues »²⁹⁷ - en cela, le texte déborde de toute structure ; puisqu'il est tourné vers l'infini, qu'il n'est que la superposition et modification d'autres textes, il est impossible de l'immobiliser et de lui donner un sens stable. Thanatographie, désénonciation généralisée, texte transfini, voilà le raisonnement de Sollers, et en voilà son bilan :

Le texte lit "l'homme dans la langue" comme si "l'homme" était un appareil à lire-écrire et que l'appareil textuel pouvait à la fois répartir tout effet de langue et son inscription inversée, retrouver l'assertion dans la négation, se donner la "partie" pour le "tout", laisser passer l'infini par une série de marques, se transférer, en somme, selon le projet des *Poésies*, du phénomène aux lois.²⁹⁸

Le texte « lit l'homme dans la langue » - il restitue les discours de l'Homme, les confronte, et ainsi restitue « tout effet de langue et son inscription inversée » (puisque toute écriture trouve son opposé dans l'écriture même – discours romantique et discours moraliste, discours du roman noir et discours scientifique, *etc.*). De l'Homme, il en donne les phénomènes (les « effets de langue bavarde »), et instaurant leur procès en institue la pratique, réfléchit à des « lois » les concernant. Les *Chants* et les *Poésies* seraient ces textes de « lecture-écriture »²⁹⁹ totale, parcourant l'ensemble des écritures et les confrontant dans un appareil textuel vidé de tout sujet.

La première partie de « La science de Lautréamont » reprend partiellement la théorie de Pleynet : l'un des effets principaux du texte reste la transgression vis-à-vis « d'une culture à un moment quelconque donné », ce par des procédés de déchiffrement, d'oppositions et de réécriture (« retracement »). Néanmoins, contrairement à Pleynet, Sollers développe des notions capables de caractériser le texte de Lautréamont : thanatographie, désénonciation, texte transfini. Ces trois notions nous permettent d'expliquer la disparition de l'auteur, du sujet de l'énonciation et de l'énoncé, et donc par conséquent, la mise en valeur d'un espace débarrassé de tout discours, lequel puise dans l'infini de l'écriture pour en instaurer le procès. Dès lors, *Les Chants de Maldoror* ne font plus que plonger le lecteur dans la transgression : ils sont construits comme un appareil d'analyse et de confrontation des énoncés littéraires, une pratique dialectique et critique totale, balayant l'ensemble des discours humains.

297 *Ibid.*

298 *Ibid.*, p. 258-259.

299 Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n°29, p. 53-75, 1967.

Il est évident que les *Chants* et les *Poésies* relèvent d'un transfini, du fait de leur « lecture-écriture » constante. Néanmoins, nous sommes gênés par le concept de « désénonciation ». Certes, le texte multiplie les reprises et les discours littéraires variés, mais il est pourtant possible d'observer un énoncé majeur : nous défendons encore une fois la place de la fiction. Nous nuancerons la thèse de Sollers en ajoutant qu'il existe un énoncé, sous lequel les énoncés se multiplient à l'infini. Bien que l'énoncé principal soit constamment désigné comme pur récit par le narrateur, et déconstruit par une « lecture empêchée », nous ne devons pas l'ignorer. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons pas dire que la thèse de Sollers soit dénuée de preuves, puisque nous pouvons observer la disparition du sujet de l'énonciation et la multiplication des énoncés, comme le procès instauré entre les textes/les énoncés/les discours. Pour autant, nous n'avons fait qu'explicitier une théorie générale sans en étudier l'application. Dès lors, nous sommes en devoir de la mettre en rapport avec *Les Chants de Maldoror*, puis avec les *Poésies*, afin d'en éprouver la validité.

b) Définir le langage des *Chants de Maldoror* : le texte comme océan ou tourbillon

Pour Sollers, l'étude des *Chants de Maldoror* doit se faire au plus près du texte. Ce dernier commence donc par évoquer le rôle du lecteur au début du Chant I : « 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 »... Pleyne n'avait pas manqué d'évoquer la place centrale de la lecture au sein du premier chant, ce que reprend Sollers : « L'introduction dans le texte de la fonction de lecture n'implique pas une relation vers un lecteur extérieur mais au contraire la mise en évidence du mouvement perpétuel qui produit le texte et ses figurants (scripteur, lecteur). »³⁰⁰ C'est-à-dire que le texte ne se dirige pas « en dehors de lui-même », vers celui qui le lit, bien au contraire, il effectue un retour sur lui-même et ce qui le constitue. Ce mouvement, Sollers le qualifie de « catabase »³⁰¹, ce qui n'est pas ici « une descente aux enfers », mais une descente dans les profondeurs du texte. Ce dernier mobilise son lecteur, « le lecteur », et par là, « va chercher l'organisme qui reste inconscient du texte (l'homme parlant) »³⁰² - toute lecture, comme toute écriture, est dirigée inconsciemment par « un effet de langue bavarde » (le lecteur/l'auteur est construit

300 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 259.

301 *Ibid.*

302 *Ibid.*

selon un discours/une culture précise). Pourquoi amener « l'homme parlant » au sein du texte alors que ce dernier s'oppose, d'après Sollers, au discours ? Rappelons que pour Pleynet, *Les Chants de Maldoror* provoquent la fusion du lecteur et du scripteur : tout ce que nous lisons, c'est notre écriture, celle de nos limites, puisqu'il n'y a pas de fiction autre qu'une immense transgression. Si le texte invoque le lecteur, c'est qu'il est ici scripteur, il permet l'écriture du texte et de ses transgressions. Le début des *Chants de Maldoror* produit donc les agents nécessaires à la création du texte écrit : il invoque son lecteur et son scripteur, tous deux nécessaires, avec leurs discours, pour la création du texte. Sollers restitue le schéma suivant : « Texte indéterminé (multidimensionnel) (« écriture ») → lecteur → scripteur → texte écrit (linéaire) (langue) »³⁰³. Résumons-le : avant tout texte se trouve l'infini de l'écriture (l'infinité du possible écrit), le lecteur apparaît avec son discours, or, le lecteur se lit, il devient scripteur et le texte écrit naît. Ainsi, *Les Chants de Maldoror* réfléchissent à leurs conditions (pour devenir texte écrit) par leur création en début de texte. Cette « catabase » n'est pas anodine : elle met en évidence ce qui sera ensuite mis en péril par une écriture gouvernée par la désénonciation – à commencer par « le tout d'une culture à un moment donné », soit ce qui se cache derrière « l'homme parlant », le lecteur – scripteur.

La « catabase » de Sollers nous est difficile à concevoir. Il est possible de comprendre la fusion du lecteur et du scripteur selon Pleynet : puisque le lecteur, au fil du texte, n'est confronté qu'à la transgression d'un tout culturel, la seule chose à interpréter est sa réaction à ces transgressions, ses propres limites transgressées. Le texte renvoie au lecteur, et ce dernier se fait dans la lecture. Le lecteur y est donc un scripteur métaphorique, il trace le sens du texte en donnant un sens aux transgressions vis-à-vis de l'idéologie qui le constitue. Bien-sûr, ce n'est que notre interprétation, car pour Sollers le lecteur devient scripteur dès le commencement du texte (le « Je » du lecteur devenant « Il », devenant écriture). Notre interprétation d'un lecteur-scripteur en lien avec la transgression ne tient pas : celle-ci n'a pas encore commencé. Que pouvons-nous donc entendre par « scripteur » ? La question est trouble, et Sollers ne prend la peine de l'éclaircir. Il est inconcevable que le lecteur soit littéralement scripteur – le texte est déjà écrit, il ne prendra pas la plume. Certes, si nous suivons le raisonnement « Je » lecteur → « Il » lecteur → écriture, le lecteur devient comme ce qu'il lit ; il devient écriture, mais c'est lui qui devient comme le texte, et non l'inverse. Le lecteur n'a pas d'influence ou d'action sur ce qu'est le texte en ce début des *Chants*. Pour nous, il n'y a pas de

303 *Ibid.*

« catabase » ; le texte ne fait qu'appeler son lecteur pour le mettre face au sujet des *Chants de Maldoror* : la transgression, l'inceste. Il est dommage que Philippe Sollers mobilise le concept de « catabase » dans une page pour l'abandonner à la suivante. Un peu de développement supplémentaire n'aurait pas été de trop pour nous faire comprendre sa pensée.

Si nous donnons crédit à la théorie de Philippe Sollers, le texte vient chercher son lecteur et son scripteur pour faire naître le texte écrit - texte rapidement mis en péril. En effet, cet incipit réfléchit à « la relation dialectique interdit/transgression »³⁰⁴, en commençant par la notion de « chemin », premier mot concret du texte. Ce dernier n'est pas un simple sentier tout tracé, il est « abrupt et sauvage »³⁰⁵, c'est un chemin qu'il nous faut, en tant que lecteur, franchir : « aller, souvent avec effort, au-delà de quelque chose qui sépare », ou encore « passer au-delà des limites de quelque chose »³⁰⁶ - le terme implique la difficulté d'une action qui demande de passer outre une limite, un obstacle. C'est exactement ce que demande le texte au lecteur : trouver un chemin à travers une région interdite. Pensons à la métaphore du vol des grues, et plus encore, à « la contemplation auguste de la face maternelle »³⁰⁷, interdit par excellence, l'inceste. Ce « franchissement »³⁰⁸ nous conduit à nous aventurer dans la transgression, et à passer outre les limites de la culture, ou nos propres limites (pour reprendre la terminologie de Pleynet). « Un parcours interdit, que les oiseaux philosophiques (les "grues") n'osent pas affronter dans le ciel [...] si, du moins, leur mouvement de progression (plus loin, les "étourneaux") définit celui qui agite et inquiète la linéarité de la langue »³⁰⁹ : Philippe Sollers oppose deux attitudes – celle des grues, qui renoncent et prennent « un autre chemin philosophiquement plus sûr », et celle des étourneaux, qui essayent sans cesse de rejoindre en vol le centre de leur « tourbillon »³¹⁰. D'une part un vol linéaire, de l'autre un vol circulaire et agité. Le premier est celui qui recule devant le franchissement d'un territoire inconnu, contraint par son vol sage, linéaire. Pour franchir l'interdit, il est nécessaire d'adopter un mouvement « qui agite et inquiète la linéarité de la langue » - la langue, dans son rapport avec l'interdit, s'écarte de la ligne, soit de l'usage « normal » (plutôt normé) de la langue et de l'écriture. *Les Chants de Maldoror* invitent à se frayer « un passage à travers la répression de la

304 *Ibid*, p. 260.

305 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, début du Chant I.

306 Cnrtl.fr, définitions de « franchir », consulté le 02/12/2019.

307 Lautréamont, *Op. Cit.*, début du Chant I.

308 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 260.

309 *Ibid*, p. 260-261.

310 Lautréamont, *Op. Cit.*, début du Chant V.

langue, de la ligne, du "sens" (du "bien") », les renversant dans un nouveau procès.

La langue bouleversée dans son rapport nouveau à l'interdit avait été explorée par Marcelin Pleynet, d'un point de vue psychanalytique. Philippe Sollers ne s'embarrasse pas d'un tel bagage, il s'applique seulement à démontrer comment « la ligne » de la langue/du texte est contredite par une écriture « qui agite et inquiète ». « La ligne » du texte ou de la langue se définit, d'après Sollers, par ce qu'elle commande : « une temporalité, une successivité conventionnelle, respectant le tableau représentatif programmé par une raison qui respecte les dimensions d'un réalisme truqué »³¹¹. Autrement dit, une écriture qui respecte ce que sont la temporalité et la représentation d'après ce que nous définissons abstraitement comme la « réalité » (une réalité forcément « truquée », car il n'y a pas de perception uniforme du réel). Au sein des *Chants de Maldoror*, « la ligne n'est plus acceptée comme principe de régulation »³¹², c'est donc que la temporalité et la représentation sont détruites par les procédés de l'écriture, à commencer par l'ellipse : « J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant les premières années où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était méchant : fatalité extraordinaire ! »³¹³ De tels exemples abondent au sein du texte, la temporalité étant ici mise à mal, tronquée d'une portion d'elle-même. Nous pouvons citer nous-mêmes de nombreux autres procédés pour perturber « la ligne » du texte : incohérences dans la représentation (le « vers luisant » est « grand comme une maison »³¹⁴ ; le « cheveu » du Créateur est « un bâton blond, composé de cornets »³¹⁵, lequel bondit et parle), contradictions (« Comme il est bon, n'est-ce pas ; car il n'a aucun goût »³¹⁶), ou encore perturbations des pronoms, déjà évoquée - « il y aura, dans *mes* chants, une preuve imposante de puissance, pour mépriser ainsi les opinions reçues. *Il* chante pour lui seul, et non pour ses semblables »³¹⁷ (nous soulignons). Le texte a donc une « fonction de désorientation »³¹⁸, dont l'objectif est de révéler le caractère abstrait d'une réalité que l'on nous impose, facilement transgressée, ou plutôt de questionner ce que nous prenons pour acquis. Du fait des perturbations constantes du texte, il n'y a plus de représentation ou de temporalité fixe (de même qu'il n'y a plus d'énonciation ou d'énoncé). Le texte devient

311 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 262.

312 *Ibid.*

313 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant I, Strophe 3.

314 *Ibid.*, Chant I, Strophe 7.

315 *Ibid.*, Chant III, Strophe 5.

316 *Ibid.*, Chant I, Strophe 6.

317 *Ibid.*, Chant IV, Strophe 2.

318 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 262.

« une multiplicité sans confusion, un non-arrêt permanent »³¹⁹ - les sens se multiplient tant qu'il n'y a plus de contradiction possible ; qu'y a-t-il de vrai dans un texte où tout est transgressé ? Pour exemple la strophe de l'aboiement des chiens (Chant I Strophe 8), où l'énumération expose contre quoi se dirigent les aboiements : « contre les étoiles et les points cardinaux, la lune, les montagnes » et finalement... contre « les aboiements ». Chaque élément énuméré est « inscrit, effacé et reclassé dans un milieu qui apparaît comme libre de contradictions »³²⁰ - le sens est libre d'explorer toutes les représentations, toutes les temporalités, libéré des contraintes de « la ligne ». Philippe Sollers définit donc comment, au sein des *Chants*, le texte est une transgression totale. Lautréamont ne fait pas que réécrire la littérature, il procède à une écriture en rupture avec les représentations normées et nos plus profondes valeurs, à commencer par notre perception du temps et de la « réalité ».

Ce texte libéré de « la ligne » foisonnant, se défait de toute structure : pensons aux notions de désénonciation et de transfini. Pour Philippe Sollers, ces dernières s'observent dans le fonctionnement des *Chants*, dans le mouvement de son « système » : « Ce milieu de résistance à toute science linéaire a un "nom" (parmi tant d'autres) : l'océan »³²¹. L'image rend compte d'un « mouvement de production et de destruction, d'inscription et d'effacement, de dévoilement et de retirement »³²² - dans l'océan une vague apparaît, puis disparaît, pour être remplacée par une autre. De même, au sein du « texte "océanique" », les énoncés (textes) tirés de l'infini textuel se multiplient. Sans contradiction possible, tous disparaissent à peine apparus, sans conséquence, remplacés par d'autres. L'océan, c'est donc ce recommencement sans fin, cette forme libérée du linéaire.

Le texte qui fonde et déséquilibre l'arbitraire se signale, dans cet arbitraire, par l'arbitraire, donné comme nécessité, du choix de son commencement, de sa fin. Lorsqu'il *recommencera*, ce qu'il a été (sur la page d'avant) sera aussi éloigné et passé qu'une parole oubliée : il va, en fait, commencer de façon toujours plus radicale, « s'acheminer » vers une fin de plus en plus définitive, qui consistera à ne laisser qu'un résidu, un ensemble de traces « à lire » mais pour lui-même absolument supprimées, à avoir épuisé ce qu'il avait lui-même posé de lui-même – ici, dans cette langue, dès son premier mot.³²³

319 *Ibid.*

320 *Ibid.*, p. 263.

321 *Ibid.*

322 *Ibid.*

323 *Ibid.*

Tout texte se fonde sur l'arbitraire des signes et de la représentation ; or, au sein de notre texte, l'arbitraire est « déséquilibré » : il dirige l'évolution même du récit. Ainsi, le texte « se signale [...] par l'arbitraire [...] du choix de son commencement, de sa fin » - il n'y a pas de réel début ou de réelle fin, car le texte n'est qu'une accumulation de « vagues », d'énoncés. Pour Philippe Sollers, les *Chants* ne présentent aucune structure narrative : ils sont une accumulation hasardeuse de réécritures et de transgressions. Le début « phénoménologique » du texte (celui qu'on « voit » en début de roman ou de strophe) n'aura donc pas de réelle fonction de « commencement », de même que la dernière ligne ne signe pas une fin comme « conclusion » : début et fin sont arbitraires, ils ne sont que des vagues issues d'un mouvement de production–destruction quasi-infini. D'après l'auteur, le texte même explique ce fonctionnement :

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. Ils meurent, dès leur naissance, comme ces étincelles dont l'œil à de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé.³²⁴

Le texte revendique ses « effacements » successifs - accumulation des figures imaginaires (Léman, Lohengrin, Lambano), accumulation des fictions (chaque strophe en est une nouvelle), accumulation des énoncés ; qui chaque fois disparaissent pour « céder la place à d'autres substances »³²⁵. Il revendique, pour reprendre les termes de Pleynet, une « fiction arbitraire »³²⁶. Le texte « océan » n'est qu'un « ensemble de traces » : énoncés posés, confrontés, puis oubliés. Il se caractérise par sa production *infinie* (transfinie) et *arbitraire* (puisque assumé par aucun sujet de l'énonciation, dépourvu d'énoncé).

Quelles sont les conséquences d'un tel texte, outre ses transgressions vis-à-vis de la culture et de la représentation ? D'après Sollers, il « rend compte du "cœur humain" mieux que toute idéologie parlante de "l'homme" »³²⁷ - l'explication est simple : le texte accumule les énoncés (ou les « discours »), ainsi il n'exprime pas la pensée d'un seul homme. Lorsqu'un auteur écrit un discours, c'est *son* discours que l'on entend. Ici, puisque le texte multiplie les énoncés, il multiplie les discours sur l'Homme. Ce n'est plus une idéologie qui parle de l'Homme, mais toutes les idéologies. Ainsi, nous pouvons comprendre pourquoi Philippe Sollers écrit que le texte « lit l'homme dans la langue »³²⁸, puisque tout ce qu'il a

324 Lautréamont, *Op. Cit.*, début du Chant III.

325 *Ibid.*

326 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, Tel, 2013 [1967], p. 75.

327 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 263.

328 *Ibid.*, p. 258.

pensé est cité, confronté et déformé par Lautréamont. Plus encore, il en révèle « son identité contradictoire, non-divine »³²⁹ : la pratique dialectique du texte, par la confrontation des énoncés, permet de révéler ce qu'il y a de « contradictoire » chez l'Homme, ainsi que la non-vérité de tout discours (puisque chaque énoncé peut être invalidé par un autre).

Les textes, les fragments linguistiques, qui se présentent dans le champ de lecture transfini, sont immédiatement utilisés, déséquilibrés, réécrits et en propres termes violés par le procès en cours : roman réaliste, sources mythologiques, récits fantastiques, encyclopédie naturaliste, il s'agit chaque fois de marquer la pénétration d'un niveau textuel (innocent, expressif) par un autre niveau (producteur, au second degré, criminel) ; processus renversant, négatif, annulateur, qui double la représentation, la détruit [...].³³⁰

Sens, vérité, représentation ; tout ce qui fonde la parole pleine et entière du sujet est ici renversé. Dès lors, il est impossible de « diviniser » la langue, d'en faire une parole sacrée, car celle-ci est instable, constamment « utilisée, déséquilibrée, réécrite ». Cette volonté de diviniser la langue, Sollers la nomme « contre-écriture »³³¹ : elle souhaite revendiquer une écriture issue de nulle part si ce n'est de la volonté de l'auteur, de sa personne réelle, une écriture qui serait unie, « toute-puissante ». Or, nous le voyons bien, *Les Chants de Maldoror* s'opposent fondamentalement à cette conception : toutes les écritures apparaissent, aussi contradictoires soient-elles, et l'écrivain s'efface. Le texte ne dit rien, si ce n'est le procès des textes et de la langue, il s'attaque à toute idéologie et à toute valeur considérée comme fixe par le sujet en y laissant une profonde blessure :

Cette *blessure* consiste à détruire le sujet parlant dans sa superstition, sa peur et sa religion, en lui prouvant concrètement qu'elles ne sont jamais que des effets de sa réduction à la ligne représentative.³³²

Le procès du texte révèle au sujet que sa conception de la parole (« sa superstition » - sens, vérité) ne sont que le résultat de « la ligne », d'un « réalisme truqué »³³³, soit le fruit d'une idéologie close sur elle-même. Philippe Sollers développe donc la transgression exposée par Pleynet en lui donnant un fond théorique beaucoup plus dense et riche : Lautréamont

329 *Ibid*, p. 264.

330 *Ibid*, p. 268

331 *Ibid*, p. 264.

332 *Ibid*, p. 267.

333 *Ibid*, p. 262.

ne fait pas que remettre en question les valeurs « idéologiques » du lecteur – il révèle à l'être humain toute la contradiction qui l'habite.

La démonstration de Sollers reste encore très abstraite, puisqu'elle ne se construit sur aucun exemple précis des *Chants de Maldoror*. Alors que l'auteur explique que les attaques constantes de Maldoror envers « l'homme, la philosophie, dieu, la parole »³³⁴ expriment la volonté d'agression du texte contre le sujet parlant, l'auteur ne donne que des citations éparses tirées hors de leur contexte ; parfois même se contente-t-il d'allusions (nous reviendrons sur cette méthode). Nous prendrons donc la responsabilité d'explicitier le rapport des *Chants de Maldoror* avec la thèse de l'auteur en développant l'exemple du « pou » de la strophe 9 du deuxième chant (métaphore du philosophe).

Au pou comme au philosophe, on « donne la tête pour trône », car le second prétend détenir une vérité sur le monde, aussi lui voue-t-on « un culte vermoulu ». La strophe dénonce l'adoration aveugle pour les philosophes, alors que ceux-ci ne font que professer un discours parmi tant d'autres, et non une vérité. Nous nous permettons d'interpréter un extrait du passage pour justifier la théorie de Philippe Sollers :

J'arrachai un pou femelle aux cheveux de l'humanité. On m'a vu se coucher avec lui pendant trois nuits consécutives, et je le jetai dans la fosse. La fécondation humaine, qui aurait été nulle dans d'autres cas pareils, fut acceptée, cette fois, par la fatalité ; et, au bout de quelques jours, des milliers de monstres, grouillant dans un nœud compacte de matière, naqurent à la lumière. Ce nœud hideux devint, par le temps, de plus en plus immense, tout en acquérant la propriété liquide du mercure, et se ramifia en plusieurs branches, qui se nourrissent actuellement, en se dévorant elles-mêmes.³³⁵

Cet extrait témoigne du fonctionnement du texte « océan ». Ce dernier, incarné par Maldoror, génère une multiplication des « poux », soit des philosophes – c'est bien entendu la multiplication des discours et des énoncés provoqué par la désénonciation du texte (multiplication des philosophies, entre autre). De là, la masse compacte des énoncés acquiert « la propriété du liquide » : le texte devient océan, suite arbitraire de philosophies variées (« en plusieurs branches »). Le fait est que les créatures « se dévorent elles-mêmes » : le texte exprime le procès des énoncés sans cesse confrontés puis annulés par une méthode dialectique. Ainsi *Les Chants de Maldoror* multiplient les discours (les « effets de langue bavarde »³³⁶) pour établir toutes les postures du sujet dans ses

334 *Ibid*, p. 265.

335 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant II, Strophe 9.

336 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 254.

contradictions. Le texte « désidentifie le sujet parlant »³³⁷, il lui démontre que sa parole n'est ni vraie ni cohérente, « il en constitue la science ». « Si la terre était couverte de poux, comme des grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles »³³⁸ - ces douleurs ne sont que les « blessures » provoquées par le texte océanique, son attaque contre le sujet parlant.

La contradiction du texte océanique déchire un sujet qui s'affirmait comme une unité :

Le texte infini, de même qu'il désarticule et brise le système clos de la langue, traverse et pense le corps dans l'ensemble où la pensée ne peut pas se penser, dans un milieu contradictoire où les points de vue multipliés doivent prendre à la fois toutes les postures grammaticales et toutes les conditions « naturelles ». ³³⁹

Philippe Sollers expose alors, enfin, plusieurs arguments textuels pour justifier son propos. Ainsi, *Les Chants de Maldoror* essaieraient de formuler un sujet divisé : « c'est moi-même qui parle [...] c'est moi-même, à moins que je ne me trompe... c'est moi-même qui parle. »³⁴⁰ Les interrogations de l'énonciateur des *Chants* quant à sa propre identité sont très nombreuses (« n'y a-t-il pas longtemps que je ne me ressemble plus ! »³⁴¹) et nous ne pouvons toutes les citer sans sombrer dans le catalogue. Notons seulement que le doute sur l'identité propre de celui « qui parle » (le sujet parlant) est accentué par la multiplication des « postures grammaticales », comme l'écrit Sollers : le « je » se confond avec le « il », parfois avec le « tu » - phénomène déjà remarqué par Pleyne. Ajoutons la méconnaissance de l'énonciateur confronté à sa propre image (situation fréquente au sein du récit) et le rappel constant du lecteur comme altérité. Ce morcellement du sujet se double d'une confusion du corps, lequel « subit une animalisation, une minéralisation, une végétalisation »³⁴² - pour exemple l'extrait précédemment cité (« j'existe toujours comme le basalte ! ») ou la strophe du pourceau³⁴³ ; les exemples sont légion. Une étude complète pourrait être effectuée sur la métamorphose du corps et la fragmentation du sujet au sein des *Chants de Maldoror*. Le fait est que le texte exprime un sujet parlant (énonciateur, narrateur ou Maldoror) dont l'identité est trouble. Par là, le texte signifie l'effet de la

337 *Ibid*, p. 264.

338 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant II, Strophe 9.

339 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 269.

340 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant IV, Strophe 8.

341 *Ibid*, Chant IV, Strophe 1.

342 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 272.

343 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant IV, Strophe 6.

blesse infligée au sujet. Désormais, il est annihilé dans sa subjectivité, il ne s'arrête plus à ce qu'il dit ni aux notions de sens et de vérité. « Il pourra alors [...] entendre parler la langue d'elle-même, dans le réseau où elle se produit »³⁴⁴, comprendre que chaque discours n'est qu'un effet de langage perdu dans l'immensité de l'écriture.

Synthétisons ce que nous venons d'exposer sur plus de huit pages. Dès sa création, le texte des *Chants de Maldoror* réfléchit au concept de transgression. La métaphore des grues se poursuit dans celle des étourneaux et oppose deux attitudes face à la transgression : la fuite ou le vol « agité ». Ce dernier n'est autre que la représentation du langage perturbé par le passage du texte au travers de la ligne : destruction de la temporalité et de la représentation, incohérences - le texte a pour ambition de « désorienter » son lecteur (le sujet) afin de lui révéler le caractère arbitraire de la ligne (de ce qui dirige sa représentation normée). Le texte transgresse donc la culture littéraire du lecteur *et* ses valeurs les plus profondes, liées à sa représentation du réel. Cette fonction est poussée à son paroxysme dans le fonctionnement du texte « océan » où l'arbitraire est instauré comme principe organisateur du texte. Celui-ci devient une production infinie et arbitraire où l'idéologie du lecteur est dénoncée comme superficielle, à commencer par la représentation qu'il se fait de lui-même et de son langage – lui aussi se réduit « à la ligne », soit selon une idéologie abstraite, divinisée à tort par la « contre-écriture ». Le texte océan confronte l'ensemble des discours humains et lui apprend que la réalité est plurielle et contradictoire, qu'il n'y a pas de sens, de réalité ou de vérité. Le sujet, blessé par ces révélations, y retrouve son identité fragmentée et éparpillée.

Le raisonnement de Philippe Sollers pourrait s'arrêter ici ; mais il ne peut ignorer la première strophe du chant cinq. En effet, « le vol des étourneaux » serait un extrait clé afin de comprendre le fonctionnement des *Chants de Maldoror*. Celui-ci illustre un autre modèle du texte, non pas « océan » mais « tourbillon ». Lisons cet extrait selon son conseil, en remplaçant le mot « oiseau » par « phrase » et le mot « peloton » par « texte ».

Leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au-delà ; en sorte que cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des

344 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 273.

mouvements particuliers de circulation propre à chacune de ses parties, et dans lequel 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.³⁴⁵

Le centre du tourbillon, pour Philippe Sollers, est le « vide générateur »³⁴⁶ du texte, ou le procès qui anime la transgression : arbitraire, franchissement de la ligne, processus dialectique. Les lignes environnantes³⁴⁷, au contraire, sont ce qui s'oppose au vide générateur : c'est la « fiction occasionnelle »³⁴⁸, lorsque le texte « raconte quelque chose ». Le texte est constamment travaillé par deux forces. La première rapproche le texte du centre : c'est lorsqu'il devient « anormal », lorsque le texte s'écarte de sa fonction de récit, qu'il abandonne sa fiction, et qu'il se met à parler de lui-même, de sa production, de son procès. La seconde éloigne le texte du centre pour le pousser vers les « lignes environnantes » soit vers la fiction. Bien entendu, la première est nourrie par l'utilisation de « greffe[s] »³⁴⁹ : ce sont les emprunts, réécritures et citations constamment confrontés au sein du texte. Ainsi, Lautréamont formulerait lui-même le système théorique qui dirige son écriture, tiraillée entre la nécessité de fiction (le besoin de dire quelque chose) et sa volonté de transgression totale.

La figure du tourbillon a fait l'objet de nombreuses interprétations. Nous enrichiront celle de Philippe Sollers en signalant l'écrit de Peter Nesselroth. Ce dernier considère bien *Les Chants de Maldoror* comme une transgression contre la langue maternelle et le patrimoine culturel. Selon lui³⁵⁰, le tourbillon restitue le mouvement circulaire propre au plagiat, à la reprise, tandis que le centre du tourbillon n'est autre que la page.

La page, sur laquelle viennent se greffer au texte d'autres textes déjà écrits, est littéralement le centre du cercle. Le lecteur anticipe une composition dans laquelle une unité narrative suit une autre, du commencement à la fin et de laquelle tout ce qui n'est pas pertinent au sujet soit écarté, c'est-à-dire une composition linéaire, continue et exclusive. Une composition circulaire sera, au contraire, inclusive, puisqu'elle doit parler de tout à la fois, et, en conséquence, discontinue et elliptique. Il faut s'étonner que les commentateurs de Lautréamont n'aient pas vu le rapport, tout à fait logique, entre le plagiat et la circularité.³⁵¹

345 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant V, Strophe 1.

346 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 274.

347 Qui ne sont pas ici « la ligne » comme idéologie directrice de la représentation, mais les lignes de la fiction.

348 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 274.

349 *Ibid.*

350 Peter W. Nesselroth, « Lautréamont : le sens de la forme », *Littérature*, n°17, p. 73-84, 1975.

351 *Ibid.*, p. 78.

Autour de la page, qui suppose une structure linéaire (celle de la fiction), gravitent les références. Leurs intrusions brisent la continuité de la fiction, provoquent une logique narrative axée sur la répétition – c'est le mouvement circulaire des étourneaux. Nous observons que la théorie de Nesselroth s'oppose à celle de Sollers, mais pour dire la même chose. En effet, pour Sollers le centre du tourbillon représente la transgression, et la ligne la fiction. C'est l'inverse chez Nesselroth, le centre étant la fiction linéaire, et le vol la transgression. Pourtant, tous deux évoquent un procès qui s'oppose à une fiction linéaire. Le mouvement circulaire de Nesselroth s'accorde très bien à la théorie du texte océan de Sollers : les « vagues » du texte, arbitraires, marquées par la désénonciation, fluent et refluent. De même, les références et les plagiats s'accumulent sans logique narrative. Ainsi, la figure du tourbillon semble faire consensus chez plusieurs critiques : elle exprime la logique scripturale des *Chants de Maldoror*.

Philippe Sollers participe donc à l'établissement d'un système théorique capable d'expliquer le texte des *Chants de Maldoror* : il en développe les concepts (désénonciation, transfini, ligne, contre-écriture) et les figures capables de rendre compte de son mouvement - le tourbillon et l'océan. Sa thèse s'articule pleinement avec celle de Pleynet, puisqu'elle ne fait que la reprendre et l'approfondir afin de ne pas se limiter aux « effets » du texte. Ainsi, ce que Pleynet exprime quant au matérialisme et à la psychanalyse peut aisément être approché du raisonnement de Sollers (lui-même qualifiant l'énergie contradictoire du texte de « dialectique »³⁵²). L'auteur donc signe une théorie innovante du texte des *Chants de Maldoror*, puisqu'il est le premier à l'étudier comme système ou mécanisme. Si nous la regardons d'un œil bienveillant, elle nous permet d'expliquer ce qui a toujours dérangé les commentateurs de Lautréamont (son écriture perturbée, « anormale », contradictoire) : c'est que *Les Chants de Maldoror* ne respectent pas « la ligne », et qu'ils désorientent volontiers le lecteur afin que celui-ci se questionne en tant que sujet parlant.

Nous ne prétendons pas défaire la théorie de l'auteur, que nous jugeons plutôt cohérente. D'une part, nous la considérons comme « valide », au sens de Roland Barthes, d'autre part, nous n'avons fait que résumer ce qu'elle établit – pour la critiquer pertinemment, il nous faudrait l'étudier en profondeur. Néanmoins, nous nous interrogerons sur certains détails, à savoir : l'usage que l'auteur fait des citations, le manque d'accessibilité à son écriture, et le déni de la fiction du texte.

352 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 276.

L'écriture de Philippe Sollers est éminemment complexe. Elle cultive les longs développements, l'utilisation d'un vocabulaire spécifique et parfois élitiste, ainsi que l'insertion répétée de citations. Ces dernières, bien-entendu, sont indispensables au sein d'une étude consacrée à un texte. Elles permettent de démontrer que la théorie développée est celle du texte étudié, et n'est pas une théorie autre appliquée sans raison légitime. C'est ici que l'utilisation qu'en fait Philippe Sollers nous dérange. En voici un exemple :

L'infini textuel à chanter (mais qui « ne se laisse pas lire ») rend les pages où il se manifeste (la langue jouant comme résistance) « incandescentes » ; il pénètre les « recoins obscurs et les fibres des consciences » qui ne sauraient lui résister puisqu'elles se construisent sur lui, il désidentifie le sujet parlant par son identité contradictoire, non-divine, il en constitue la science (« Ce qui est du moins acquis à la science c'est que, depuis ce temps, l'homme à la figure de crapaud ne se reconnaît plus lui-même... ») par la mise en place des « réseaux subtiles de subtiles de sa perspicacité acharnée ». Il est aussi ce « glaive de diamant » qui dénude à la fois « l'homme » et ses « tirades philanthropiques » (« elles sont entassées comme des grains de sable dans ses livres dont je suis quelquefois, quand la raison m'abandonne, sur le point d'estimer le cocasse si comique mais ennuyant. Il l'avait prévu. Il ne suffit pas de sculpter la statue de la bonté sur le fronton des parchemins que contiennent les bibliothèques »).³⁵³

Ce qui nous frappe d'abord, c'est l'absence de rigueur méthodologique qui les caractérise. En effet, l'auteur n'indique pas la provenance des citations. À celui ou celle qui voudra approfondir le lien entre texte et théorie, il faudra chercher de longues minutes dans *Les Chants de Maldoror*. L'auteur juge-t-il les notes inutiles ? Le lecteur ne possède pas une connaissance parfaite du texte, sa lecture devrait donc être accompagnée de renvois à l'œuvre source. Cette impossibilité d'aller vérifier les citations employées, en plus d'un souci de confort, génère un second problème : pouvons-nous croire l'auteur sur parole ? Lorsque Philippe Sollers affirme que l'infini textuel pénètre « les recoins obscurs et les fibres des consciences », comment considérer cette affirmation ? Est-ce la théorie défendue par le texte à l'instant précis de la citation ? Puisqu'elle est hissée hors de son contexte, n'est-elle pas détournée et interprétée pour servir les dires de Philippe Sollers ? L'auteur est coupable de paraphrase, une pratique condamnée dans tout milieu intellectuel : il ne suffit pas de citer brièvement un morceau du texte étudié pour appuyer sa théorie. Aux dépens d'une certaine fluidité, il aurait été préférable d'exposer clairement la théorie pour la démontrer en citant le passage concerné du texte, en entier. Notons également que cet usage de la citation « détachée » ne clarifie pas le propos de l'auteur, au contraire :

353 *Ibid*, p. 264.

l'argumentation devient poétique. L'auteur favorise le style au dépend de la clarté - « l'infini textuel à chanter [...] rend les pages où il se manifeste [...] "incandescentes" », que comprendre par ce dernier adjectif ? Son caractère abstrait et poétique s'oppose au besoin de clarté théorique. Enfin, notons brièvement que l'accumulation des parenthèses alourdit inutilement la compréhension du texte. Comme Lautréamont, Philippe Sollers désoriente son lecteur.

Le manque de clarté de Philippe Sollers s'observe sur des points précis. Certaines argumentations ne sont que peu approfondies, et ne permettent donc pas l'élaboration d'une théorie stable. Ainsi l'auteur remarque que *Les Chants de Maldoror* sont marqués par l'homosexualité. « Ô pédérastes incompréhensibles... » - la strophe V du chant 5 traite de cette question, à laquelle le destinataire ne s'oppose pas (« ce n'est pas moi qui lancerai des injures à votre grande dégradation »), bien au contraire : il en vient à rêver que l'univers ne soit qu'un « céleste anus immense ». Si ce n'est cette strophe, le texte laisse deviner les relations plus qu'amicales de Maldoror avec ses figures de jeunes hommes angéliques. Pour Philippe Sollers, l'homosexualité est ici affirmée comme le désir de la « non-différence », le désir du même. Il est la marque du « sujet parlant », de la société qui affirme l'unité du sujet et de la société, d'où « l'obsession du phallus comme signifiant ultime »³⁵⁴. Cette interprétation manque d'argumentation : Philippe Sollers ne développe pas son propos. D'une part il ne se livre à aucune analyse de la strophe en question, d'autre part il emploie un vocabulaire psychanalytique sans le justifier. Nous pourrions nous même analyser « la strophe du pédéraste ». En effet, elle peut être interprétée comme ce désir du semblable, le souhait de l'unité – ainsi Maldoror affirme : « Il me faut des êtres qui me ressemblent ». Or, toujours selon Sollers, le texte s'oppose à l'unité du sujet et en restitue la contradiction - l'homosexualité ne peut donc pas fonctionner : Maldoror s'en prend aux « pédérastes » (« j'ai même assassiné (il n'y a pas longtemps !) un pédéraste »), il affirme « je bois à la gorge le sang de ceux qui se couchent à côté de moi » (nous soulignons le masculin). À la fin de la strophe, il en vient à appeler *et* menacer le lecteur : « serre-moi contre toi [...] méfiez-vous de moi », lui intime-t-il. Maldoror, malgré son désir pour l'unité et pour ce qui est semblable, refuse l'homosexualité : il est celui qui prône la différence et la contradiction, visible dans la destruction du même. Le « liquide séminal » de Maldoror est celui qui provoque la guerre entre les peuples – entre les discours, entre les sujets. En quelques lignes, nous argumentons dans le sens de Philippe Sollers. Cependant, nous pensons déceler une faille dans le raisonnement de l'auteur : Sollers confond

354 *Ibid*, p. 278.

pédérastie et homosexualité, or, ces deux termes n'ont rien à voir. Lautréamont semble se référer à la pédophilie (la pédérastie) bien plus qu'à l'homosexualité – « Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. *S'il n'a pas dépassé la puberté*, qu'il s'approche »³⁵⁵ (nous soulignons). Plus haut, il s'adresse aux « jeunes adolescents, ou plutôt jeunes filles » : le sexe biologique semble être moins important que l'âge des personnes (toujours « jeunes »). Dès lors, il convient de se demander si Lautréamont considère lui-même le « pédéraste » comme un « homosexuel », puisque les deux termes furent souvent confondus, et le sont encore aujourd'hui, à tort. Quoiqu'il en soit, nous voyons que la piste de l'homosexualité lancée par Sollers est propice à l'analyse, malgré le fait que l'auteur ne s'y aventure que peu. *Logiques* est un ouvrage intelligent et novateur marqué par une opacité certaine. Il est dommage que son auteur soit avare en démonstrations et privilégie une forme condensée aux dépens d'un ton plus accessible, plus pédagogique.

Notre dernière critique a déjà été émise à l'encontre de Marcelin Pleynet. Pour Sollers, la fiction des *Chants de Maldoror* est un obstacle. Elle n'est que la « ligne représentative » qui éloigne le texte de son procès. L'objectif de la lecture serait d'aller au-delà de cette fiction, de la dépasser pour aller vers « l'essence » du texte. Marcelin Pleynet et Philippe Sollers traitent tous les deux *Les Chants de Maldoror* comme un mécanisme de transgression sans jamais s'attarder sur ce qui se lit d'abord, avant toute chose : sa fiction, ce qu'il dit. Malgré la désénonciation de Sollers, il est impossible de nier son existence. Il ne nous est pas utile d'aller plus loin dans ce reproche, car il est fort simple : pourquoi négliger la lettre du texte ? Il nous semble qu'il n'est pas contradictoire de s'y attarder tout en s'intéressant au fonctionnement du texte par-delà cette même fiction.

c) Les Poésies et la science de l'écriture

Philippe Sollers n'oublie pas d'étudier les *Poésies*. Ces dernières reprennent les concepts fondamentaux évoqués précédemment : elles sont caractéristiques d'une écriture « désénonciative » et transfinie, où les greffes d'autres textes se superposent (allusions et sommations selon Kristeva³⁵⁶). De même, les *Poésies* commencent par s'attaquer au sujet parlant, à « l'homme linéaire », ce à différents degrés. Prêtons attention au sens premier du

355 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant V, Strophe 5.

356 Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n°29, p. 53-75, 1967, p. 64.

texte : les *Poésies I* dénoncent « les perturbations, les anxiétés, les dépravations [...] la culpabilité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux », soit tous ces sentiments dits « négatifs », « charniers immondes »³⁵⁷, qui peuplent la littérature. Le narrateur annonce vouloir remplacer cette « poésie personnelle »³⁵⁸ qui expose les troubles de l'Homme et du sujet. Il s'agit d'en finir avec le « sujet parlant » : les *Poésies I* prônent une littérature du bien, de la morale, détachée de tout sujet et de tout discours. C'est dans ce mouvement que le texte condamne toutes les figures mauvaises et passionnées, fictionnelles et réelles. D'une part « les Méphistophélès, les Werther, les Don Juan » ne sont que de bruyants « diables en carton »³⁵⁹, d'autre part les auteurs romantiques (ceux du « moi », du sujet) sont affublés de surnoms ridicules³⁶⁰. Sollers identifie ce rejet de l'écriture du « Je » comme un rejet des textes qui discutent (de « la poésie qui discute les vérités nécessaires »³⁶¹) - soit comme autant de discussions, de discours, aux dépens de l'infini textuel qui anime l'écriture. Elles accuseraient celui qui privilégie « la discussion qui ne se regarde jamais comme écrite », celui qui, « ignorant la scription, [il] tombe dans la dénégation, [il] "parle" »³⁶². Selon nous, Philippe Sollers applique trop vite sa conclusion des *Chants de Maldoror* aux *Poésies* : ces dernières, dans ce qu'elles « disent », ne vantent pas les mérites d'une écriture contradictoire, infinie, comme dans les *Chants*. Elles attaquent plutôt le sujet parlant, celui qui produit uniquement des discours, pour le remplacer par une écriture du bien, de la morale, « les vérités immuables et nécessaires »³⁶³, soit une écriture stable, fixe, qui s'en tient à un sens figé (« la poésie impersonnelle »³⁶⁴). Pour reprendre les termes de Sollers, les *Poésies I* commencent par privilégier l'écriture « divinisée », la « contre-écriture » par excellence. L'auteur n'est évidemment pas dupe : il observe également que, après une poésie « du mal », de la transgression, nous faisons face à une poésie « du bien » et de l'ordre. « C'est maintenant non-plus la représentation qui va se voir détruite, mais le concept »³⁶⁵ - un phénomène déjà observé par Marcelin Pleynet : le concept d'œuvre et de sens tombe dans l'abîme qui oppose les *Chants* et les *Poésies*.

Voilà notre conclusion à la lecture de « ce que dit » le texte ; or, son fonctionnement

357 Lautréamont, « Poésies I », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 262-263.

358 « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives », *ibid*, p. 271.

359 *Ibid*, p. 266.

360 Passage des « Grandes-Têtes-Molles », *ibid*, p. 271-273.

361 *Ibid*, p. 268.

362 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 287.

363 Lautréamont, *Op. Cit.*, p. 270.

364 *Ibid*, p. 271.

365 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 285.

est tout autre. Le texte introduit, dès les *Poésies I*, des citations et références à d'autres textes, procédé poussé à son paroxysme dans les *Poésies II*. Malgré sa volonté de vérité et d'unité, les citations et maximes se multiplient, toutes différentes et parfois contradictoires (l'écriture reste marquée par la désénonciation et le transfini). Certes, point de lyrisme, le sujet disparaît derrière une « langue citationnelle morte »³⁶⁶, mais le foisonnement des citations devient problématique : où se trouve l'unité vantée par le texte ? Ce n'est pas tout : ces citations sont celles de penseurs et moralistes – ceux qui prétendent émettre une vérité sur la réalité - ce sont là les discours des « poux » ou des philosophes. Pourtant, les *Poésies* réécrivent ces extraits : elles n'introduisent pas une poésie jugée impersonnelle, vraie, capable de décrire le bien, mais elles renversent celle qui se prétend comme telle. Le texte affirme instaurer une poésie des « vérités immuables », et pourtant, elle participe à leur réécriture.

Ce double phénomène s'explique ainsi : les *Poésies* substituent à « la lutte contre la ligne » un « ordre vide où loi et transgression sont affirmées et niées simultanément »³⁶⁷. Pour interrompre les « gémissements poétiques »³⁶⁸, elles instaurent une poésie des « vérités immuables » : ce sont les maximes des moralistes, omniprésentes dans le second volume. La maxime, par sa brièveté et son caractère sentencieux, représente le degré le plus condensé de « vérité » - « la maxime n'a pas besoin d'elle pour se prouver. [...] La maxime est une loi qui renferme un ensemble de raisonnements. Un raisonnement se complète à mesure qu'il approche de la maxime. »³⁶⁹ Par conséquent, le texte présente ce que Sollers nomme une « loi », soit « le sens représentatif »³⁷⁰, ou ce qui respecte la ligne : une vérité stable et unique sur le monde. Or, nous faisons face à des maximes réécrites – la loi promulguée par les *Poésies* est elle-même une transgression, puisqu'elle se permet la modification de ce qui se veut comme loi (la maxime). Illustrons notre propos par un exemple simple de la première page des *Poésies II* : « Les grandes pensées viennent de la raison ! » n'est autre qu'une réécriture des *Réflexions et maximes* de Vauvenargues (« Les grandes pensées viennent du cœur. ») L'édition de la Pléiade établie par Jean-Luc Steinmetz en 2009 présente des notes extrêmement riches afin d'éclairer chaque modification apportée par Ducasse. Le processus de « correction »³⁷¹, comme le présente

366 *Ibid*, p. 285.

367 *Ibid*.

368 Lautréamont, *Op. Cit.*, p. 261.

369 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 282.

370 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 285.

371 *Ibid*.

Sollers, produit un statut indéfini sur ce qui est vrai/faux, ce qui est bon/mauvais (nous reprenons le vocabulaire dualiste des *Poésies*). Quelle est l'identité de la maxime réécrite ? Puisqu'elle est réécrite, est-elle fausse ? Les *Poésies* répondent elles-mêmes à cette question :

Si on corrigeait les sophismes dans le sens des vérités correspondantes à ces sophismes, ce n'est que la correction qui serait vraie ; tandis que la pièce ainsi remaniée, aurait le droit de ne plus s'intituler fausse. Le reste serait hors du vrai, avec trace de faux, par conséquent nul, et considéré, forcément, comme non avvenu.³⁷²

Un sophisme corrigé est hors du vrai, ni bon, ni mauvais, il n'est plus que valable. Philippe Sollers explicite cette citation : « la correction, qui n'est pas une vérité mais une pratique, est vraie (c'est l'acte textuel) ; la pièce "corrigée" est non-fausse (une vérité parmi tant d'autres) »³⁷³ - elle est donc valable. L'écriture présente donc une affirmation-négation : il ne supprime pas une phrase pour la remplacer, il la réécrit – la pièce corrigée reste valable. Ainsi le texte signe un processus de transgression qui n'est pas « désordonné ou platement "révolté" », il n'oppose pas simplement du nouveau face à l'ancien, il n'affirme pas un sens aux dépens d'un autre : le texte révolutionnaire est « toujours nouveau, délivré de la négation, étant la négation elle-même dans son procès de production et d'effacement sans commencement ni fin, machinal, cosmique, immortel, en écart »³⁷⁴ - les *Poésies* sont un processus de correction permanent, négation poussée à son paroxysme (la négation étant l'acte « d'enlever ») : il n'est que l'acte du remplacement, toute nouvelle pièce appelant elle aussi à être corrigée.

Pourquoi un tel procédé ? En réécrivant toutes les citations qu'il mobilise, le texte devient « un processus de correction instantané de tous les livres »³⁷⁵. Ce processus aurait pour objectif de « guérir les "rêves de persistance" produits par les textes linéaires lus, appris, injectés »³⁷⁶, c'est-à-dire de remettre en question le statut tout puissant de la littérature et du texte écrit par un « je ». Lorsque nous lisons un livre, nous sommes poussés à croire ce qui est écrit, à y donner foi – ce que Sollers appelle la « religion livresque »³⁷⁷. Les *Poésies* s'y opposent : l'acte de « correction » permet de bousculer ces

372 Lautréamont, « Poésies I », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 272.

373 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 289.

374 *Ibid*, p. 288.

375 *Ibid*, p. 289.

376 *Ibid*.

377 *Ibid*, p. 290.

réflexes. C'est pourquoi l'acte de réécriture ne fait pas qu'opposer un sens nouveau à un ancien, « l'appareil ne renvoie jamais à un sens, à un savoir, à une vérité, à une réalité absolue – mais à une pratique dialectique formelle et dynamique »³⁷⁸ ; il nous apprend à ne pas se laisser piéger par ce qui est dit, mais à le questionner. Les *Poésies* deviennent donc « la contradiction en acte et la connaissance – la science – de cette contradiction »³⁷⁹, ce que l'auteur renomme comme « la science de l'énoncé des rapports, la science de l'énoncé de l'énonciation des rapports »³⁸⁰. Par « rapport » comprenons ce qui organise l'infinité des textes de l'écriture. Les *Poésies*, par la réécriture, produisent un rapport entre discours (la maxime en étant un, sa réécriture un autre) – soit la « science de l'énoncé des rapports ». Elles réfléchissent également à la façon d'énoncer les rapports entre discours/textes (« science de l'énoncé de l'énonciation des rapports »). Le texte, ici « débarrassé de toute subordination à la vérité »³⁸¹ (on ne lui demande pas de « dire quelque chose » de vrai) établit un travail de réflexion sur ce qu'est le texte : quelle valeur, quel sens peut-on lui donner ? La maxime réécrite semble être la forme par excellence pour réfléchir à cette question. Elle donne son sens premier (la maxime originale) et son sens nouveau (la maxime réécrite), elle contient sa propre contradiction. Les *Poésies* vantent le mérite de la réécriture comme un moyen de réfléchir aux valeurs d'un texte ou d'un discours – réécrire, c'est procéder à un raisonnement dialectique condensé (déjà commencé par la confrontation des discours dans les *Chants*) . À partir de là, un texte ne vaut plus pour une représentation ou un sens arbitraire, « mais pour une marque générale dont il est la citation, comme un chiffre vaut pour un nombre »³⁸² - le texte n'a de sens qu'au regard d'un ensemble d'autres textes, qu'au regard de ses rapports avec l'ensemble des textes produits. Dans le cas de la maxime réécrite, elle n'a de sens qu'en lien avec la maxime originale et les réécritures qui pourraient lui être apportées.

Ce processus permet une lecture complète des textes historiques (soit de « la littérature ») : grâce à lui, le lecteur considère les liens qui unissent les textes et leurs contraires ; il les comprend en terme de rapports, et non pas pour ce qu'ils disent (leur sens). « Quelques philosophes sont plus intelligents que quelques poètes. Spinoza, Malbranche, Aristote, Platon, ne sont pas Hégésippe Moreau, Malfilatre, Gilbert, André Chénier »³⁸³. Ici, les *Poésies* mettent en rapport Platon et André Chénier, de même que

378 *Ibid.*

379 *Ibid.*, p. 291.

380 *Ibid.*, p. 292.

381 *Ibid.*

382 *Ibid.*, p. 295.

383 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 285.

Descartes se retrouve confronté à Racine - « Rien n'est plus naturel que de lire le Discours de la méthode après avoir lu Bérénice »³⁸⁴.

L'effet d'unification textuelle – qui saisit dans son champ les rapports entre science, philosophie, religion, politique, économie, technique, droit, art – est en somme rendue possible par la découverte du non-phonétique, la persistance dissimulée de leur liaison, le décalage entre écriture notée et écriture dans l'espace (pratique) [...].³⁸⁵

Les rapports produits entre les textes permet la découverte du lien (de la « liaison ») entre tous les textes, de dépasser leur simple sens (« l'écriture notée ») pour les assimiler dans le tout de l'écriture (« l'espace »). L'écriture transfinie rend ainsi compte de l'infini de l'écriture, elle révèle les liens et oppositions entre les textes sans se figer sur une énonciation (un discours, un « je »). « Elle considère le monde du savoir comme un texte indéfini mais fini où tout peut être su par cadrage »³⁸⁶ : tout ce qui a été dit sur le monde (soit « le monde du savoir ») n'est qu'un seul texte composé de tous les textes écrits (il est donc « fini ») pourtant appelé à être réécrit, transformé, confronté (en cela, il est « indéfini »). Une telle méthode permet de créer des rapports, de délimiter les liens entre textes, et donc de cadrer le savoir. Pour Sollers, le savoir se « pluralise »³⁸⁷ - à l'origine unique (le « sens » du texte linéaire), il est ouvert par la rupture de la ligne et s'étend sur l'ensemble des rapports, dans l'infini de l'écriture, en s'énonçant par corrections et citations.

L'auteur n'oublie pas de lier ce procédé aux *Chants de Maldoror*. Désormais, puisque tout texte est appelé à être réécrit et considéré en terme de rapports, ils ne peuvent y échapper - « à ce moment, Ducasse peut lire un passage des *Chants* de Lautréamont, c'est-à-dire le développer (le réécrire) »³⁸⁸. Il ne s'agit pas seulement de l'acte de la réécriture (nous avons déjà vu comment les *Poésies* réécrivent des passages des *Chants*) mais aussi d'une méthode de lecture.

Il est ainsi possible de voir *les Chants de Maldoror* accomplir, du premier chant au sixième, une permutation complète qui, après les avoir fait lire dans leur succession récitative, les établit, comme un hexagramme, dans leur profondeur « rétroactive » de telle façon que les lire, c'est, en définitive, lire leurs intervalles, leurs vides. [...] Savoir ce que « dit » le texte, [...] c'est en fait pratiquer

384 *Ibid*, p. 280.

385 Philippe Sollers, *Op. Cit.*, p. 296.

386 *Ibid*, p. 298.

387 *Ibid*, p. 299.

388 *Ibid*, p. 294.

Suite aux *Poésies*, les *Chants* ne se lisent plus de manière « linéaire » - il s'agit désormais de comprendre ce qui les lie au tout de l'écriture. D'abord entre eux (« dans leur profondeur rétroactive ») - revenir en arrière dans sa lecture, confronter ce qui vient avec ce qui est venu – mais surtout « dans leurs intervalles » : ce que le texte ne dit pas mais laisse deviner comme rapport, ce qu'il contredit et ce qui le contredit. Sollers reprend ce que nous venons de répéter quelques pages auparavant et que nous répéterons encore, pour insister sur ce point capital : comprendre le texte n'est plus savoir ce qu'il « dit », mais quelle est sa place dans l'espace de l'écriture, en lien avec les autres textes. « La désénonciation du texte transfini fait communiquer directement l'écriture et l'histoire »³⁹⁰ - puisque personne ne s'exprime, puisque le texte n'est qu'un tout citationnel et changeant (par la réécriture), les textes mobilisés (cités) par le texte sont considérés en lien avec le tout de la littérature, de ce qui a été écrit et « dit » : « l'histoire ».

Malgré un manque de clarté toujours signifiant et une utilisation des citations encore douteuse, Philippe Sollers élabore une théorie de l'écriture approfondissant la simple notion de réécriture. Il est vrai que l'écriture de Lautréamont-Ducasse participe à une nouvelle réflexion du texte littéraire et de sa pratique ; l'auteur en développe ses pratiques dialectiques (confrontations et modifications des textes), son fonctionnement et ses effets. Nous ne dirons pas que son étude des *Poésies* ignore la fiction du texte, car il n'y en a simplement pas. Néanmoins, Philippe Sollers n'élabore-t-il pas une théorie inutilement sibylline ? Le développement est long et lourd pour en venir au fait que l'écriture de Ducasse propose de se détacher du sens primaire du texte écrit pour le plonger dans le tout de la littérature et, ainsi, lui donner sens en raison de ses liens avec les autres textes.

Bien entendu, la réflexion de Sollers va plus loin : il s'agit d'une nouvelle vision de l'écriture, toujours instable, toujours à modifier, *etc.* Cette dernière n'est-elle pas programmée par l'écriture même de notre critique ? Souvenons-nous de ce que nous avons dit à propos de la critique d'auteur. Philippe Sollers expose justement sa vision du texte, au début de son ouvrage, dans « Logique de la fiction »³⁹¹. Ainsi expose-t-il son idée d'un texte où le lecteur ne parviendrait pas à trouver « les manies attendues de l'écrivain »³⁹² - ses thèmes, ses « tics », autrement dit, le « je » de l'auteur – ni « une fiction qui se

389 *Ibid*, p. 299-300.

390 *Ibid*, p. 300.

391 *Ibid*, p. 15-43.

392 *Ibid*, p. 15.

donnerait pour réalité » (une fiction qui respecte la représentation communément admise, « la ligne »). Cette conception, dès son commencement, se rapproche donc étrangement du texte de Lautréamont selon Philippe Sollers : texte de désénonciation (sans auteur) où la fiction ne respecte plus la ligne et la représentation. Continuons afin de voir si le rapprochement n'est que fortuit :

Au lieu d'entrer, dans sa lecture, dans une matière différente de lui, réfractée, interprétée, déformée, ordonnée par quelqu'un d'autre ; au lieu de se trouver devant un objet existant et déterminé, voici au contraire qu'il est renvoyé à sa situation personnelle.³⁹³

Habituellement, l'Homme « ne sait au fond ce qu'il peut penser : la fiction est là pour lui apprendre »³⁹⁴ - il donne foi au récit. Or, dans le texte fantasmé par Sollers, l'auteur n'est pas là pour guider son lecteur, au contraire, le lecteur est renvoyé à lui-même. N'est-ce pas la fonction des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*, selon Pleynet et Sollers ? Le texte renvoie le lecteur à ses propres limites, il le confronte à la transgression de la « contre-écriture », il lui apprend à questionner sa lecture du texte – Lautréamont-Ducasse renvoie le sujet à lui-même. « Le roman de notre existence doit donc, si nous en calculons vraiment les données, redéfinir pour nous l'opposition superficielle savoir/non-savoir »³⁹⁵ - là encore, nous retrouvons la théorie des *Poésies* : le procès instauré par le texte dépasse l'opposition vrai/faux, il se débarrasse de la contradiction pour ne laisser que le changement et le rapport. Nous pourrions étudier en détail la « Logique de la fiction » de Sollers, le constat serait le même : ce que l'auteur dit à propos de la fiction, ce qu'il établit comme sa vision du texte, il le dit également à propos des *Chants* et des *Poésies*. La question est la suivante : l'auteur a-t-il développé une théorie du texte depuis ses lectures (notamment de Lautréamont) ? Ou bien a-t-il élaboré une théorie en premier lieu, pour ensuite l'appliquer à ses lectures ? Nous ignorons le cheminement théorique de Sollers, mais nous ne pouvons que rester méfiants sur fondement de son étude.

393 *Ibid*, p. 16.

394 *Ibid*, p. 18.

395 *Ibid*, p. 31.

Marcelin Pleynet et Philippe Sollers sont à compter parmi les initiateurs d'une nouvelle réception. Leurs travaux commencent par accuser les critiques plus anciennes sur Lautréamont, notamment leur manque de rigueur : le texte n'est pas assez lu pour ce qu'il est, les commentateurs s'oublient dans un fantasme de l'écrivain ou n'approfondissent pas le fonctionnement du texte. Marcelin Pleynet propose une première interprétation en se débarrassant de la question des sources et de la biographie. Il met ainsi en valeur deux caractéristiques essentielles : le refus de la biographie, et l'utilisation de formes et topos littéraires. De là, il interprète les écrits de Lautréamont-Ducasse comme une immense transgression culturelle et idéologique ayant pour but de confronter le lecteur à ses limites (elles aussi idéologiques et/ou culturelles). Son étude permet la mise en évidence des mécanismes à l'origine de ce bouleversement : réécritures, contradictions, *etc.* Pour autant, Philippe Sollers juge son étude insuffisante : elle n'approcherait pas suffisamment le fonctionnement du texte et ne ferait que se focaliser sur ses effets. Dès lors, il définit lui-même les deux aspects fondamentaux du texte chez Lautréamont : la désénonciation et son statut transfini. Ainsi, il développe la transgression évoquée par Pleynet – le texte brise « la ligne », soit la représentation et le sens admis par l'idéologie dominante, le sujet avec lui. À partir de cet espace brisé, le texte nourrit un processus dialectique fondé sur le modèle de l'océan et du tourbillon. L'auteur définit ainsi le fonctionnement même du texte, ses mouvements, ses lois. Sa réflexion s'approfondit dans les *Poésies*, où le procès dialectique s'affranchit du concept (du « vrai », du « faux ») pour construire un espace de confrontation *de tous les textes*, et une réflexion sur leurs rapports.

Malgré une argumentation quelque peu obscure ne pouvant pas être détachée du mouvement de la Nouvelle Critique, Marcelin Pleynet et Philippe Sollers conduisent une autre réception de Lautréamont. Dès lors, ses textes reviennent au devant de la scène littéraire, dépoussiérés par une nouvelle méthode.

Julia Kristeva est le dernier membre de la « troïka » constituée par Pleynet, Sollers et elle-même. Son étude de Lautréamont est à isoler de ses confrères : si Sollers marche dans les pas de Pleynet, l'autrice signe une approche tout à fait différente, construite sur l'usage de la psychanalyse freudienne.

Chapitre II

Julia Kristeva et le « langage poétique » de Lautréamont

*La Révolution du langage poétique*³⁹⁶ de Julia Kristeva fonde une théorie du texte s'appuyant essentiellement sur la psychanalyse freudienne (« nous aurons constamment recours à des notions et à des conceptions empruntées à la théorie psychanalytique de Freud et à ses divers développements modernes »³⁹⁷). Son objectif premier est d'accéder à « l'engendrement de la signifiante »³⁹⁸, à l'œuvre dans les textes poétiques :

Ce que nous désignons par signifiante est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes : le sujet et ses institutions.³⁹⁹

Accéder à l'engendrement de la signifiante, c'est donc comprendre le fonctionnement d'un langage spécifique (le texte) travaillé par un ensemble de pulsions, lesquelles ne sont pas qu'en relation avec le langage, mais aussi avec les « institutions ». Dès lors, il s'agit d'aborder une dynamique triple entre le sujet (origine du langage), le langage lui-même et la société (travaillés, eux, par les pulsions du sujet). Le sujet, chez Julia Kristeva, n'est donc pas le sujet de Pleynet ou Sollers : le terme désigne l'individu travaillé par ses pulsions de vie et de mort. Alors que chez Pleynet, le texte était à l'origine de la déconstruction du sujet (lecteur), chez Kristeva, le sujet (auteur) perturbe le fonctionnement du texte par l'intrusion de la pulsion.

La première partie de l'ouvrage, « Préliminaires Théoriques »⁴⁰⁰, a pour but d'expliquer les concepts nécessaires à la compréhension de cet engendrement de la signifiante, afin d'étudier son fonctionnement concret au sein des textes poétiques. De fait, forcés d'aborder les mêmes concepts que Julia Kristeva, nous avons l'obligation de nous aventurer dans leur explication. La première partie de ce chapitre a la modeste ambition de clarifier les deux cents pages de « Préliminaires Théoriques » de Julia Kristeva. Bien heureusement, elles ne nous intéressent pas toutes : nous ne ferons qu'évoquer les chapitres les plus essentiels à notre compréhension pour la suite de l'ouvrage. Pour des raisons évidentes, nous supposons que le lecteur possède quelques rudiments de psychanalyse freudienne⁴⁰¹ - ils lui seront nécessaires afin de d'aborder les pages qui suivront.

396 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, col. Points, 1974.

397 *Ibid*, p. 12. À noter que Kristeva ne prétend pas s'en tenir à « une fidélité à l'orthodoxie de telle ou telle école » - elle ne fait que sélectionner des « aspects théoriques » afin de s'en servir dans son analyse.

398 *Ibid*, p. 11.

399 *Ibid*, p. 15.

400 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, « Préliminaires Théoriques », p. 10-204.

401 Pour une toute première approche de la théorie freudienne et de ses enjeux, voir les *Cinq leçons sur la psychanalyse* et *Introduction à la psychanalyse*, Sigmund Freud, Paris, Éditions Payot & Rivages, col. Petite biblio Payot classiques, 2015.

1) « Préliminaires théoriques » : pour comprendre le vocabulaire technique

a) La construction de la signification chez le sujet psychanalytique

Le concept central de Julia Kristeva est celui de « sémiotique »⁴⁰². Sa définition, au sein de *La Révolution du langage poétique*, diffère de celle aujourd'hui admise comme « science des signes et de la signification ». Pour l'autrice, le sémiotique désigne cette tendance à chercher dans la relation signifiant/signifié une motivation présente dans la doctrine freudienne de l'Inconscient : « la formalité langagière est alors connectée à une "extériorité" d'ordre psychosomatique »⁴⁰³ - le langage serait lié aux agitations psychiques de son énonciateur. « Le sémiotique » désignera donc, dans notre étude, l'influence des pulsions du sujet sur son langage. Pour Kristeva, le terme permet de reprendre l'acception grecque de σημεῖον, signifiant « marque distinctive, trace, indice »⁴⁰⁴ :

Il s'agit de ce que la psychanalyse freudienne indique en postulant le frayage et la disposition structurante des pulsions, mais aussi des processus dits primaires qui déplacent et condensent des énergies de même que leurs inscriptions. Des quantités discrètes d'énergie parcourent le corps de ce qui sera plus tard un sujet, et, dans la voie de son devenir, elles se disposent selon les contraintes imposées à ce corps – toujours déjà sémiotisant – par la structure familiale et sociale. Charges "énergétiques" en même temps que marques "psychiques", les pulsions articulent ainsi ce que nous appelons une *chora* : une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglementée.⁴⁰⁵

Ce paragraphe synthétise comment le sujet psychanalytique se construit : comme un réseau structuré d'énergies. Avant que le sujet ne soit un sujet « raisonnant » (c'est-à-dire pendant son enfance, soit au stade pré-verbal) son corps est parcouru par diverses énergies. Leurs mouvements (« frayages ») sont les « processus primaires », des décharges libres dont le but est la satisfaction du plaisir⁴⁰⁶. S'y opposent les contraintes « imposées [...] par la structure familiale et sociale » (divers interdits au plaisir, différence des sexes, *etc.*) : les décharges d'énergie, freinées, se figent et se « disposent » en ce que nous appelons des

402 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 22.

403 *Ibid*, p. 19.

404 *Ibid*, p. 22.

405 *Ibid*, p. 23.

406 Ces derniers s'opposent aux processus dits secondaires : limités par le principe de réalité, ils cherchent leur satisfaction par des voies détournées (exemple de la « sublimation »). Les processus primaires sont inconscients, tandis que les secondaires se situent à la limite de la conscience.

« stases ». Ces divers mouvements et arrêts d'énergies forment chez le sujet « une *chora* », terme nous permettant de désigner cet ensemble de pulsions en mouvements et en arrêts. « La théorie du sujet proposée par la théorie de l'inconscient nous permettra de lire dans cet espace rythmé, sans thèse, sans position, le procès de constitution de la signifiante »⁴⁰⁷ - la *chora*, « sans thèse » (c'est-à-dire toujours en mouvement, car animée par les processus primaires) est à la source de la signifiante (du fonctionnement des pulsions dans le langage).

Le terme de pulsion désignera des charges contre des stases, elles-mêmes constituées par la répétition de ces charges. [...] Lieu d'engendrement du sujet, la *chora* sémiotique est pour lui le lieu de sa négation, où son unité cède devant le procès des charges et des stases la produisant. Nous appellerons ce processus d'engendrement sémiotique une négativité en la distinguant de la négation comme acte du sujet jugeant.⁴⁰⁸

La *chora* a donc ce statut double de structuration (« lieu d'engendrement du sujet ») puisque les « stases » organisent les énergies, et de destruction, puisque l'« unité cède devant le procès des charges ». L'assaut des pulsions déséquilibre la structuration du sujet : ce déséquilibre, que nous appelons donc « négativité », influencera le rapport du sujet au monde au sein du langage. Car, en effet, les mouvements de la *chora* sont « préalables et nécessaires à l'acquisition du langage avec lequel ils ne se confondent pas »⁴⁰⁹.

Pour mieux comprendre l'intrusion de la « négativité », nous devons expliquer comment le langage et la signification naissent chez le sujet. Pour Julia Kristeva, le « domaine de la signification [...] est toujours celui d'une proposition ou d'un jugement ; c'est-à-dire un domaine de positions »⁴¹⁰. De quelle « position » s'agit-il ? De celle « d'un objet ou d'un dénotatum »⁴¹¹ : la signification serait donc liée à la position d'un objet dans un acte de « dénotation ». « La dénotation serait la possibilité qu'a le sujet de se séparer d'un écosystème avec lequel il fusionnait, pour pouvoir, en raison de cette séparation, le désigner »⁴¹² : le sujet, lors de son enfance, n'est pas immédiatement capable de se séparer du monde extérieur. Lorsque ce dernier y arrive, il peut dès lors « désigner » les objets qui l'entourent. La « position » du sujet n'est autre que sa position par rapport à un objet. Cette

407 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 25.

408 *Ibid*, p. 27-28.

409 *Ibid*, p. 28.

410 *Ibid*, p. 41.

411 *Ibid*, p. 50.

412 *Ibid*, p. 51.

phase, qui voit en même temps la naissance de l'énonciation (du langage) se nomme « le thétiqne »⁴¹³. Récapitulons : le sujet n'est pas encore capable de se différencier du monde extérieur, puis, le thétiqne surgit - le voilà capable de séparer son corps des autres objets, de « se séparer » du reste des objets, pouvant alors les désigner et les poser. De là seulement, la signification peut naître : elle n'est autre que la dénotation d'un objet (le fait de le poser comme « autre ») et son énonciation (le fait de le désigner par le langage). Cette capacité à distinguer le réel grâce au thétiqne se nomme « le symboliqne ».

Le langage est donc l'adjuvant principal du thétiqne (de la coupure sujet/objets) : chaque élément (sujet, verbe, complément) porte une signification déterminée. Autrement dit, la syntaxe permet au sujet de diviser et comprendre le réel de manière structurée. On suppose alors, selon notre conception habituelle du langage, que le sujet n'est qu'un « support » (il en est la condition), tandis que son intériorité (à commencer par sa *chora*) est absente. De fait, nous pensons maîtriser rationnellement notre langage.

Mais lorsqu'il resurgit [le sujet], lorsque la *chora* sémiotique perturbe la position thétiqne en redistribuant l'ordre signifiant, on constate que, du même geste, sont perturbés l'objet dénoté et la relation syntaxique. L'objet dénoté se multiplie en une série d'objets connotés produits par la transposition de la *chora* sémiotique ; tandis que la division syntaxique [...] s'en trouve perturbée.⁴¹⁴

Les pulsions de la *chora* interviennent alors. En modifiant l'organisation « énergétique » du sujet, son rapport au monde s'en retrouve modifié. Cette modification survient dans le langage en perturbant la dénotation, et donc, la relation syntaxique. De plus, l'objet devient « connoté » : c'est-à-dire que les affects du sujet, ses pulsions de vie et de mort investissent l'objet. Dès lors, le signifiant est dirigé par la pulsion (c'est le sens « dissimulé » que nous cherchons derrière le signifiant dans l'écriture artistique). Dans ce processus « qu'on observe notamment dans les textes poétiques »⁴¹⁵, la perte de « position » (le sujet perd sa situation stable vis-à-vis du réel) provoque une « infinitisation »⁴¹⁶ de la phrase : puisque le signifiant se double d'une connotation et que la syntaxe se brise, le sens se multiplie – le paragramme de Kristeva serait la modélisation de ces perturbations⁴¹⁷.

413 *Ibid*, p. 51.

414 *Ibid*, p. 55-56.

415 *Ibid*, p. 56.

416 *Ibid*.

417 Voir les pages 21-24, dans lesquelles nous exposons brièvement le concept de paragramme.

b) Le retour du pulsionnel au sein du texte poétique

Pourquoi le sémiotique s'observe-t-il davantage dans les textes littéraires ? C'est que le travail d'écriture suppose la création d'objets non pas « vrais » mais « vraisemblables » : l'objet évoqué par l'écriture est posé comme séparé du sujet tout en étant produit *par* le sujet (l'objet n'en est pas tout à fait séparé, puisqu'il n'appartient pas au réel). Dès lors, « la *chora* sémiotique n'y est pas supprimée mais relevée au statut de signifiant [...] : c'est ainsi que nous entendons l'objet mimétique connoté »⁴¹⁸ - le sens devient complètement dirigé par la *chora* du sujet, par ses pulsions. Tout objet n'est plus que « le résultat de l'économie pulsionnelle de l'énonciation »⁴¹⁹. Nous en arrivons donc au statut dual du texte poétique, lequel maintient la position thétique (afin de pouvoir désigner, signifier) tout en introduisant « dans sa position le flot des pulsions sémiotiques »⁴²⁰. Voilà ce que nous désignons par « procès de la signifiante » : ce conflit constant entre le thétique et l'assaut des pulsions, entre le sémiotique et le symbolique.

Pour l'instant, le concept de « négativité » (soit le déséquilibre au sein de la *chora*, produit par la charge des pulsions) ne nous permet pas de comprendre clairement ce qu'il désigne. Pour Julia Kristeva, le terme de « *rejet* »⁴²¹ est plus adapté. En effet, ce dernier renvoie à l'opération pré-verbale du « fort-da ». Ce dernier désigne un jeu observé par Freud chez son petit-fils ; muni d'une bobine attachée à une ficelle, l'enfant s'amuse à lancer l'objet pour le ramener tout en prononçant, alternativement, « *fort - da* », soit « loin - là ». Pour Kristeva, le jeu de l'enfant reproduit une « opération biologique de base – celle de la scission, de la séparation, de la division »⁴²², caractéristique de l'opération sémiotique.

Kristeva effectue alors trois observations : tout d'abord, le rejet s'apparente à une *blessure*. En effet, celui-ci est une façon d'instaurer l'ordre symbolique : l'enfant repousse l'objet et le place comme « absent », dans un ailleurs, avant d'énoncer cette séparation (« fort »). Selon Freud⁴²³, la division s'oppose au « moi du plaisir, [...] celui de l'unification »⁴²⁴. En instaurant une extériorité, le rejet blesse le sujet. À partir de là naît le besoin pulsionnel d'affronter cette même extériorité - « il va à l'encontre du principe de

418 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 57.

419 *Ibid.*

420 *Ibid.*, p. 60.

421 *Ibid.*, p. 109.

422 *Ibid.*, p. 113.

423 « Selon l'article de Freud sur le Verneinung [...] », *ibid.*, p. 135.

424 *Ibid.*

plaisir unifiant et installe l'extériorité la plus radicale : la lutte avec celle-ci figurera le topos récipiendaire, la *chora* mobile du sujet en procès. »⁴²⁵ Le rejet exprime donc « l'éclatement de l'unité »⁴²⁶, phénomène qui se manifestera au sein des textes poétiques à travers, par exemple, la multiplication des instances locutoires (des pronoms, entre autres).

La deuxième observation de Kristeva est plus importante encore, et s'oppose cette fois-ci à Freud. En effet, ce dernier distingue totalement le symbolique du « moi » du plaisir (le moi unifiant).

Ce qui semble exclu de cette interprétation, c'est le plaisir sous-jacent à la fonction symbolique du repoussement, un plaisir que cette fonction refoule mais qui peut revenir en elle et qui, joint au plaisir oral, peut perturber voir disloquer la fonction symbolique. [...] Il peut corrompre le symbolique par le retour de la pulsion en lui, et en faire un dispositif sémiotique [...].⁴²⁷

Le rejet comporte une partie de plaisir. Du fait de la blessure propre au symbolique, la pulsion répond à l'agression : elle se glisse dans le rejet afin de perturber l'ordre symbolique – de là s'observe la syntaxe désarticulée et les objets connotés.

Enfin, Kristeva souligne le caractère *répétitif* du rejet : le jouet de l'enfant s'éloigne, puis revient. De même, le rejet oscille entre l'instauration symbolique et le retour à l'unité pulsionnelle. Le rejet est donc un procès continu entre le pulsionnel et le thétique, sans jamais qu'aucun des deux ne l'emporte sur l'autre. Ainsi, le rejet du « fort-da » caractérise le fonctionnement sémiotique de la *chora* : « ce *rejet*, cette dépense, est le moment fort de l'éclatement de l'unité, mais il est en même temps impensable en dehors d'elle. Il suppose l'unité thétique comme condition et horizon, toujours à dépasser et à excéder. »⁴²⁸ À l'origine du langage poétique se trouve le rejet, lequel suppose le thétique *et* la corruption du symbolique par la pulsion.

Cette pulsion, à l'origine du rejet, est « la pulsion anale »⁴²⁹. Nous en ferons seulement un bref rappel : la pulsion anale est caractéristique de la phase anale, dans le développement de l'enfant, entre dix-huit mois et trois ans (avant l'œdipe). Physiquement, elle se traduit par des poussées énergétiques au niveau du sphincter, procurant du plaisir lorsque les substances ayant appartenu au corps sont rejetées. Le plaisir se mêle au

425 *Ibid.*

426 *Ibid.*, p. 134.

427 *Ibid.*, p. 136.

428 *Ibid.*, p. 134.

429 *Ibid.*, p. 136.

sentiment de perte, du fait du rejet de l'objet hors du corps. La phase anale se caractérise donc par l'expérience de la séparation, qui, comme le rejet, est un plaisir et une souffrance. De cette dernière résulte l'agressivité pulsionnelle. Pour Freud, l'agressivité cesse avec la phase œdipienne et l'identification à l'un des parents : l'extérieur est définitivement posé, l'enfant ne ressent plus la séparation comme une agression – l'objet détaché devient réel, symbolique ; la pulsion devient refoulée par la constitution du surmoi.

Il arrive néanmoins que la pulsion anale soit si forte que l'identification œdipienne soit impossible. Cela arriverait notamment chez les cas de « schizophrénie infantile »⁴³⁰ - le corps se défend contre l'agression en bousculant l'ordre symbolique et la formation du surmoi ; la pulsion anale vient bousculer l'acquisition du langage (répétitions de mots, de syntagmes, *etc.*). « Chez l'adulte, ce retour de l'analité non sublimée, non symbolisée, casse la linéarité de la chaîne des signifiants, la paragrammatise »⁴³¹ - mais comment le rejet peut-il subsister chez un individu ne présentant aucun symptôme schizophrénique ? Selon Julia Kristeva, « deux modalités semblent permettre la survie du rejet, pour autant qu'elles harmonisent l'éclatement, l'affirmation, le positif sans le supprimer »⁴³² : d'une part, « l'oralisation », laquelle se manifeste dans une « retrouvaille » avec le corps maternel comme corps « vocalique » - selon Kristeva, la cavité orale (premier contact avec le corps maternel) devient ensuite l'outil du « non » ; l'oralité fusionnante et la négativité se mêlent. L'autre modalité serait « les retrouvailles des corps frères » unis dans le meurtre du Père (du symbolique) afin d'instaurer un nouvel ordre révolutionnaire (« un signifié, mais autre, critique, combattant, révolutionnaire »⁴³³).

Si le rejet comporte le moment de l' "excorporation" [...] cette décharge motrice, ce spasme corporel s'investissent[...] dans le langage, pour réintroduire et déployer en lui la mécanique même selon laquelle se produit la séparation entre choses et mots ; donc pour déployer, disloquer et réajuster le registre *vocal* (les textes de Mallarmé ou *les Chants de Maldoror* de Lautréamont) et *logique* (*Poésies* de Ducasse).⁴³⁴

Ces deux modalités s'observeraient donc chez Lautréamont-Ducasse : oralité des *Chants de Maldoror* et révolte logique des *Poésies*.

C'est ici que nous émettrons notre première critique. Jusqu'ici, Julia Kristeva avait développé une théorie apparemment solide, pour peu que l'on adhère à la psychanalyse

430 *Ibid*, p. 138.

431 *Ibid*, p. 139.

432 *Ibid*.

433 *Ibid*.

434 *Ibid*, p. 142.

freudienne. Pourtant, alors qu'elle évoque la survivance du rejet, son propos devient flou. En effet, Kristeva continue de développer sa théorie sans expliciter l'application des précédents constats chez Ducasse. Comment s'observe, au sein du texte, cette identification au corps maternel, cette « oralisation » ?

Les scansion des phrases des *Chants de Maldoror* (au piano, dit-on) [...] ou d'une autre façon la mère océanique et soumise, quoique amante abusive du pendu, chez Lautréamont, font partie du premier versant. [...] c'est comme une oralisation qu'on peut interpréter la mélodie, l'harmonie, le rythme, les sons "doux" et "agréables", la musicalité poétique [...].⁴³⁵

Il est vrai que la place de la mère est essentielle au sein des *Chants* : constamment présente, elle est à la fois une figure d'identification fusionnelle (l'océan⁴³⁶, substitut de « la mer/la mère » par métonymie, au sein de laquelle Maldoror s'unit à « la femelle de requin »⁴³⁷) et de rejet (mère du pendu⁴³⁸) - l'autrice développe cet aspect dans la suite de l'ouvrage. Qu'en est-il de l'« oralisation » ? Julia Kristeva ne développe pas l'économie propre à ce phénomène pulsionnel, ne faisant qu'évoquer « la mélodie, l'harmonie », et finalement, « la musicalité poétique ». Ces termes extrêmement vagues ne nous permettent pas de comprendre en quoi *Les Chants de Maldoror* témoignent spécifiquement, plus que n'importe quel autre texte, d'une « oralisation ». Si un poème témoigne de « sons "doux" », devrions-nous en conclure qu'il manifeste une retrouvaille avec le corps maternel ? « L'oralisation » des *Chants de Maldoror* est laissée de côté par l'autrice, et ne sera pas reprise par la suite. Venons-en aux *Poésies* : nous ne contredirons pas Kristeva sur leur « dislocation » et « réajustement » du registre logique – la théorie de Sollers l'explique suffisamment. Néanmoins, que faire de l'identification aux corps fraternels ? Si la mère s'observe dans les *Chants*, les frères n'apparaissent guère dans les *Poésies*. Peut-être que cet aspect n'est pas nécessaire au sein du texte, et que le renversement logique suffit pour témoigner du phénomène de rejet. Nous aurions toutefois apprécié que l'autrice développe ces concepts.

Nous avons expliqué pourquoi le sémiotique investit particulièrement le langage des textes littéraires. Nous avons exposé le mécanisme de « rejet » qui le gouverne, ainsi que la pulsion qui en est la source. Désormais, demandons-nous comment le langage se

435 *Ibid*, p. 140.

436 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant I, Strophe 9.

437 *Ibid*, Chant II, Strophe 13.

438 *Ibid*, Chant IV, Strophe 3.

transforme sous l'influence du sémiotique. La négation est un premier indice du rejet : nous n'entendons pas la « négation » au sens normé, laquelle sert à structurer le langage. La négation dont nous parlons voit sa « normativité perturbée »⁴³⁹ : les négations s'accroissent, se doublent, sans que cela ne puisse être justifié par un besoin syntaxique. Julia Kristeva observe que ce processus est courant dans *Les Chants de Maldoror* (« celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue »⁴⁴⁰) et les *Poésies* (« Même quand l'univers le défendrait [l'homme], il ne serait pas plus déshonoré que ce qui ne le préserve pas »⁴⁴¹). « Nous constatons qu'à travers cet "abus" des négations, la fonction même de nier se trouve mise en doute, comme fonction logique, pour ne dégager qu'une négativité propre à la fonction sémiotique [...] »⁴⁴² : la suite des négations semble superficielle, d'où le terme d'« abus » - dans l'exemple précédent, pourquoi ne pas écrire « il ne serait pas moins grand que ce qui le tue » ? Les négations ne servent plus à ordonner le réel (au contraire, elles le complexifient), mais signalent un sujet en lutte, entre thèse et rejet, afin de conserver sa position vis-à-vis du réel. Kristeva évoque le cas extrême où, le rejet l'emportant temporairement, la négation tend même à disparaître : pensons aux incohérences logiques des *Chants de Maldoror*.

Kristeva n'oublie pas les figures rhétoriques développées par la psychanalyse. Celle qui l'intéresse notamment est la *condensation* : alors que la pulsion s'infiltré dans le langage, elle se glisse dans le signifié. Le signifiant, dès lors, ne vaut plus pour *une seule* signification (comme c'est normalement le cas dans la communication) – le sens se multiplie, le texte se « paragrammatise ». Ainsi, un mot prend sens du fait de sa ressemblance, de sa « mise en rapport »⁴⁴³ avec d'autres mots. À ce propos, l'autrice cite Mallarmé :

Le revirement dans la signification peut devenir absolu au point, cependant, d'intéresser à l'égal d'une analogie véritable : c'est ainsi que HEAVY semble se débarrasser tout à coup du sens de lourdeur qu'il marque, pour fournir HEAVEN, le ciel, haut et subtil, considéré en tant que séjour spirituel.⁴⁴⁴

La ressemblance phonique et sémantique des mots provoque leur contamination mutuelle,

439 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 114.

440 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant I, Strophe 4.

441 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 278.

442 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 348.

443 *Ibid*, p. 237.

444 Stéphane Mallarmé, *Les Mots anglais*, cité par Julia Kristeva, *ibid*, p. 236-237.

le sens se déploie et dépasse la simple signification admise dans le langage normé symbolique. Par la condensation, « la position de tout objet dénoté »⁴⁴⁵ se dissout au profit de relations graphiques, phonétiques ou sémantiques entre les mots.

Nous passerons sur les quelques procédés que Julia Kristeva évoque sans les détailler (nous pensons notamment aux modifications phonétiques induites par les pulsions orales et anales, pour lesquelles l'autrice ne donne pas d'exemple concret). Retenons simplement que, pour Julia Kristeva, la *chora* du sujet introduit le rejet au sein du langage poétique. Cette intrusion répétitive, conduite par la pulsion anale, déconstruit la position du sujet : le thétique attaqué, le langage perd sa capacité à structurer le réel, et se retrouve investi par la pulsion même. Cette attaque s'observe au-travers de plusieurs procédés, tels que la condensation et les négations excessives ; procédés que nous pourrions observer dans son étude de Lautréamont.

c) Freud, encore et toujours

« Quelle place pour la psychanalyse en France ? »⁴⁴⁶, « Aux États-Unis, la psychanalyse cherche un second souffle »⁴⁴⁷, « Freud et Lacan sont des charlatans »⁴⁴⁸ - tous ces titres d'articles, datant d'il y a quelques mois à peine, témoignent de la méfiance qui, aujourd'hui, entoure la psychanalyse freudienne. De fait, son autorité est chaque année plus contestée. Dans ce contexte, nous devons porter un regard critique sur le fondement de *La Révolution du langage poétique*. Julia Kristeva revendique elle-même son utilisation de la psychanalyse freudienne (« nous aurons constamment recours à des notions et à des conceptions de la psychanalyse freudienne »⁴⁴⁹) ; plus encore, tout son raisonnement est marqué par le nom de Freud, allant jusqu'à considérer la pratique poétique de Lautréamont et Mallarmé comme « pré-freudienne »⁴⁵⁰. Si en 1974 la psychanalyse⁴⁵¹ connaissait un succès théorique auprès de la Nouvelle Critique, qu'en est-il aujourd'hui ?

445 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 237.

446 Yann Verdo, « Quelle place pour la psychanalyse en France ? », *Les Echos*, 20/09/2019.

447 Alexis Buisson, « Aux États-Unis, la psychanalyse cherche un second souffle », *La Croix*, 14/09/2019.

448 Entretien de Jacques Van Rillaer par Thomas Mahler, « Freud et Lacan sont des charlatans », *Le Point*, 08/12/2019.

449 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 12.

450 *Ibid*, p. 81.

451 Pour des raisons de brièveté, nous emploierons le terme de « psychanalyse » afin de désigner la théorie et la pratique freudienne. Ce chapitre ne vise qu'à critiquer cette théorie précise, et non pas les évolutions qu'elle vécu ensuite.

Avant d'adopter le point de vue des détracteurs de la psychanalyse, défendons la méthode de Julia Kristeva : alors qu'une théorie nouvelle apparaît pour nous apprendre que nous sommes travaillés par des forces qui nous échappent, pourquoi ne pas s'interroger sur le travail de l'écriture ? Pourquoi négliger un outil nous permettant d'expliquer le langage ? En effet, la psychanalyse s'impose comme un éclairage nouveau, structuré par ses propres concepts :

La série des productions imaginaires au milieu desquelles le désir fait jouer ses structures n'est pas riche à l'infini, puisque ses thèmes se limitent aux organisations archaïques (orale, anale, phallique et leurs substituts) et à la triangulation en même temps simple et compliquée de l'Œdipe.⁴⁵²

La psychanalyse offre donc une grille de lecture limitée, permettant d'interpréter tout texte littéraire selon les mêmes « organisations ». Nous ne pouvons pas nier que la plupart des lectures psychanalytiques ont pour défaut d'expliquer l'auteur plus que l'œuvre (ou de lire l'auteur par l'œuvre) - ce que nous appelons « psychobiographie » ou « psychocritique » ; mais nous ne pouvons que critiquer l'usage que font ces textes de la psychanalyse, plutôt que la psychanalyse même. Julia Kristeva nous expose qu'il est possible d'étudier une œuvre selon une méthode psychanalytique sans tomber dans la biographie et l'étude des névroses d'un auteur : loin de vouloir expliquer ce qui, dans la vie d'un écrivain, est à l'origine de tel texte, elle théorise comment les pulsions communes à l'ensemble de l'humanité peuvent interférer dans le langage. Le mouvement diffère donc de la psychocritique ; l'autrice cherche à expliquer le texte, et non pas son auteur.

L'une des critiques les plus ardentes envers la psychanalyse est que celle-ci n'est pas une « science », du fait qu'elle ne soit pas réfutable (critère de scientificité établi par Popper). À cet argument, nous avancerons la réponse de Roger Perron, dans son article « La psychanalyse est-elle réfutable ? » :

Évidemment, la psychanalyse n'est pas une science à l'aune du critère de démarcation de Popper. Mais cela n'exclut pas qu'il puisse s'agir d'une « science », en un tout autre sens du terme : celui de corps de connaissances relatives à des réalités extérieures à l'esprit connaissant, des connaissances organisées par une théorie qui s'efforce d'être aussi ample et cohérente que possible, le progrès de cette connaissance se définissant lui-même par un constant va-et-vient entre l'observation et la reformulation théorique. La psychanalyse correspond évidemment à cette définition.⁴⁵³

452 Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., col. Que sais-je ?, 1978, p. 16.

453 Roger Perron, « La psychanalyse est-elle réfutable ? », *Revue Française de Psychanalyse*, n°78, 2008, p. 1099 à 1111. Disponible en ligne.

Puisque la psychanalyse se veut être une théorie basée sur l'observation, s'organisant selon des concepts clés et cohérents, constamment retravaillée en fonction de l'expérience, pourquoi ne pas l'utiliser pour l'analyse textuelle ?

Or, la psychanalyse est loin d'être irréprochable : ses observations, ses concepts et ses résultats font débat au sein du milieu scientifique. Il nous suffit, comme nous l'avons exposé plus haut, d'entrer sur internet les mots-clés de « Freud » et « psychanalyse » pour s'apercevoir que les actualités évoquent régulièrement un climat de méfiance globale. Si la France est encore une fervente défenseuse de Freud, le reste du monde émet plus de doutes. Ces derniers furent notamment synthétisés dans *Le Livre noir de la psychanalyse*⁴⁵⁴, dirigé par Catherine Meyers, ouvrage collectif regroupant plus de trente collaborateurs et collaboratrices du monde scientifique. Les premières lignes commencent par nous apprendre que la théorie freudienne n'est plus enseignée dans l'Europe du Nord et les pays anglo-saxons, tandis que le « Myers »⁴⁵⁵ (ouvrage de référence en psychologie outre-atlantique) ne lui consacre que onze pages sur sept cent quarante. Pourquoi ce recul de la psychanalyse freudienne ?

Les premières résistances proviennent des résultats de la pratique. En effet, il a fallu attendre longtemps pour que les dossiers médicaux des analyses de Freud soient ouverts, et avec eux, l'identité réelle des patients. Désormais, nous pouvons en faire un bilan : « il n'est guère convaincant. »⁴⁵⁶ Les analyses de « l'homme aux loups » et d' « Anna O. » furent toutes deux des échecs. Bien entendu, ces résultats n'invalident pas les théories de Freud, mais participent à en ébranler les fondements : Freud avançait que la psychanalyse était « la seule forme de psychothérapie capable d'offrir des guérisons réelles et permanentes », or, « depuis les années 1930, la recherche montre de façon répétée que les patients en analyse ne guérissent pas mieux que ceux qui suivent des centaines d'autres formes de psychothérapies »⁴⁵⁷. La théorie freudienne souffre donc d'une forme de « malhonnêteté », Freud affirmant, à voix haute et dans ses écrits, l'obtention de résultats, tandis qu'il n'en était rien. Lacan affirma lui-même que la pratique psychanalytique était « une escroquerie »⁴⁵⁸ ; cherchons à comprendre cette citation, étoffée par le séminaire du 15 mars 1977 à Paris : « la psychanalyse est peut-être une escroquerie, mais ce n'est pas

454 Catherine Meyers, *Le Livre noir de la psychanalyse*, « Vivre, penser et aller mieux sans Freud », Les Arènes, 2005.

455 David G. Myers, *Psychologie*, Cachan, Lavoisier, col. Traités, 2016 [1986].

456 Mikkel Borch-Jacobsen, « Le médecin imaginaire », *Le Livre noir de la psychanalyse*, p. 72.

457 Frank J. Sulloway, « Qui a peur de l'homme aux loups ? », *ibid*, p. 84.

458 Jacques Lacan, extrait d'une conférence prononcée à Bruxelles le 26 Février 1977 dans *Le Nouvel Observateur*, n°880, Septembre 1981, cité par *Le Livre noir de la psychanalyse*, p. 88.

n'importe laquelle – c'est une escroquerie qui tombe juste par rapport à ce qu'est le signifiant, soit quelque chose de bien spécial, qui a des effets de sens. »⁴⁵⁹ Nous ne livrerons là que notre interprétation : si pour Lacan la psychanalyse « est peut-être une escroquerie », cela est sans doute dû à sa pratique, qui, en effet, présente des résultats forts variables teintés de malhonnêteté intellectuelle (notamment chez Freud). Néanmoins, cette escroquerie « tombe juste » : elle dit quelque chose d'important sur le sujet, et en développe une théorie qui, dans ses concepts, reste viable. Il y aurait donc un écart important entre la théorie psychanalytique et sa pratique. Bien-entendu, *Le Livre noir de la psychanalyse*, après avoir attaqué la pratique, n'épargne pas la théorie.

La psychanalyse a toujours été attaquée pour son aspect essentiellement sexuel. Sa focalisation sur les « pulsions de vie » n'est pas sans zones d'ombre, à commencer par l'interprétation de Freud vis-à-vis des femmes. Pour Freud, toute libido est masculine – les femmes seraient essentiellement des hommes qui, n'ayant pas de pénis, seraient marquées par ce manque. Leur libido manquerait de contrôle, leur sublimation serait moins forte que celle des hommes ; leur vie psychologique serait dominée par « le désir du pénis », dont elles sont privées. Nous le voyons, la psychanalyse freudienne présente un problème majeur : « les thèses originales de Freud ne sont pas basées sur des faits cliniques mais sur une vision stéréotypée des femmes »⁴⁶⁰. En effet, aucune étude n'a permis de développer une sublimation féminine inférieure à celle de l'homme, ni un manque de contrôle quant à la libido. La conséquence de cette vision stéréotypée (nous dirons : sexiste) est que Freud ignore totalement l'existence d'un plaisir féminin. Tout plaisir tournerait autour du pénis – la psychanalyse instaure un véritable « primat du phallus », adaptant la réalité à sa théorie (il n'est pas besoin de s'y connaître en psychologie pour savoir qu'il existe un plaisir féminin détaché du pénis). Tous ces manques nous présentent une théorie lésée par des préjugés personnels – et si toute la théorie freudienne était elle aussi minée de préjugés ? Venons-en à la théorie centrale de Freud : l'œdipe, noyau de la névrose. Plusieurs psychanalystes doutent de l'efficacité d'un tel modèle - en 1985, un article du *Journal of the American Psychoanalytic Association* relève que son rôle en tant que principe de base « limitait [maintenant] ce qu'il était permis de découvrir à l'aide de la méthode clinique et de la psychanalyse »⁴⁶¹ : en effet, le schéma œdipien conditionnerait le psychanalyste et le

459 Jacques Lacan, cité dans « L'escroquerie psychanalytique », *Ornicar ? Bulletin périodique du champ freudien*, n°17, 1979, p. 8.

460 Malcom Macmillan, « Défis à la méthodologie de la psychanalyse », *Le Livre noir de la Psychanalyse*, p. 375.

461 A.H. Modell et M.H.Sacks, « The Oedipus complex : A réévaluation », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, n°33, 1985, p. 201-216, cité dans *Le Livre noir de la psychanalyse*, p. 376.

patient à orienter l'interprétation dans sa direction. La théorie de l'œdipe possède un pouvoir de suggestion problématique, dirigeant l'analyse aux dépens d'interprétations peut-être plus fidèles à la réalité. Jacques Van Rillaer⁴⁶² remarque justement que le complexe est, de toute manière, toujours vérifié : si un garçon aime sa mère et déteste son père, c'est un complexe d'œdipe ; si le cas inverse se produit, c'est un refoulement des tendances œdipiennes. Cet exemple, quoique simpliste, représente le fait que l'analyste peut toujours trouver sa voie vers l'œdipe.

Nous n'insisterons pas sur le rôle des neurosciences ou des thérapies cognitivo-comportementales, lesquelles permettent de traiter les symptômes des troubles selon des critères autres que la psychanalyse, tout en présentant des résultats plus fructueux. Retenons que les problèmes pratiques et théoriques exposés plus hauts nous obligent à questionner les fondements de *La Révolution du langage poétique*. En effet, toute la théorie de Kristeva se fonde sur la survivance du rejet chez le sujet, laquelle se structure en fonction de la mère lors du complexe œdipien. Plus tard, elle mobilisera le primat du phallus afin de justifier la poésie de Lautréamont. Tous ces éléments théoriques sont fragiles. Pour les besoins de l'analyse, nous les tiendrons comme vrais, mais nous devons garder à l'esprit que rien ne nous permet de les croire aveuglément.

Avant de continuer pour considérer les écrits de Lautréamont, nous devons évoquer d'ultimes précautions méthodologiques. Rappelons que, lorsque Kristeva évoque l'œuvre de Lautréamont-Ducasse comme « pré-freudienne », cela relève d'une interprétation. Certes, l'auteur présente un sujet en conflit, mais aucun concept psychanalytique ne nous permet de rattacher les *Chants* ou les *Poésies* à la psychanalyse. Pierre Bayard souligne qu'il y a, dans l'œuvre littéraire, « une possibilité de fabriquer des savoirs, une réserve signifiante abondante, sans doute inépuisable »⁴⁶³. La nature de l'œuvre littéraire, inverse à celle de l'œuvre théorique, ouvre l'interprétation à de multiples champs. L'auteur définit la « pré-théorie » (le fait de retrouver un début de psychanalyse, par exemple, chez Lautréamont) comme une suite d'interprétations dirigées par l'époque des critiques :

La pré-théorie, dans notre perspective, n'est pas un corps de savoir constitué, mais un jeu de formes mouvantes qui ne se mobilisent que par le biais d'une série d'interprétations. Non que ces interprétations soient fausses [...], mais elles effectuent des choix – historiquement datés – et

462 Jacques Van Rillaer, « Les mécanismes de défense freudiens », *Le Livre noir de la psychanalyse*, p. 413-441.

463 Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 1994, p. 224.

laissent donc de côté des pans entiers des œuvres.⁴⁶⁴

La lecture de Julia Kristeva est inévitablement influencée par sa propre théorie et son adhérence aux concepts psychanalytiques – de là s'opère un choix dans sa lecture de Lautréamont. Ne faisons pas de relativisme : nous ne disons pas que sa lecture, étant le fruit de certaines convictions, n'a pas de valeur. L'œuvre littéraire est multiple, et chaque lecture en apporte une approche nouvelle, et certaines sont plus légitimes que d'autres. À ce titre, l'approche de Kristeva nous paraît solide, puisqu'elle prend le temps de développer ses concepts et de les rattacher au langage et à des exemples précis du texte. Nous demandons juste au lecteur de garder en mémoire que la lecture de Kristeva se fait selon une méthode particulière, et opère donc par choix ; et de ce fait, nous devons constamment remettre en question sa légitimité :

La véritable différence ne se passe pas entre les mauvais et les bons déchiffreurs, elle se passe entre ceux qui *utilisent le texte* dans l'intérêt de la théorie et ceux qui *utilisent la théorie* dans l'intérêt du texte.⁴⁶⁵

Julia Kristeva élabore donc une théorie aux implications multiples, réflexion sur la psychanalyse, la linguistique et la littérature. Les énergies humaines seraient disposées selon des mouvements et des arrêts au sein d'une *chora*, laquelle, dans la pratique de l'écriture, introduit la pulsion dans le langage. La pulsion en question est la pulsion anale, laquelle provoque un phénomène de rejet : la thèse/le symbolique est à la fois posé et attaqué par la pulsion, le sujet est l'objet d'une division et d'un plaisir, ceci de manière répétitive. Au sein de ce procès, le langage voit ses phonèmes, sa syntaxe et sa signification perturbés. Après avoir considéré puis questionné ces fondements psychanalytiques, il est temps d'approcher leurs applications au sein des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*.

464 *Ibid*, p. 225.

465 Jean-Bellemin Noël, *Op. Cit.*, p. 109.

2) Le sémiotique dans *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*

a) Les Chants puis les Poésies : une pratique du sujet divisé ?

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie. Chaque chose reste à sa place. La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements politiques, à la manière dont on gouverne un peuple [...]. Elle ne parle pas des luttes que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions. Elle découvre des lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelle, [...] la psychologie de l'humanité.⁴⁶⁶

Cette citation est essentielle aux yeux de Julia Kristeva. En effet, elle exprimerait le projet de Lautréamont-Ducasse : explorer le sujet et les pulsions qui le parcourent. Le but de la poésie serait d'exposer « les rapports » entre « les premiers principes et les vérités secondaires » - « termes qui nous semblent pouvoir être entendus au sens de ce que nous avons désigné comme "processus sémiotiques" et "processus symboliques" (thétiques, susceptibles de vérité) »⁴⁶⁷. Les *Chants* et les *Poésies* exprimeraient donc le rapport entre sémiotique et symbolique, une affirmation *a priori* osée. Il n'est toutefois pas impossible que Lautréamont ait eu le sentiment de forces *intérieures* à l'Homme et *antérieures* à ses actions/sa représentation du monde ; en d'autres termes, l'existence de « lois »⁴⁶⁸ capables d'expliquer les phénomènes humains (« la politique théorique », et surtout, « la psychologie de l'humanité »). De fait, lorsque Ducasse écrit que la poésie évoque « les luttes que l'homme engage [...] avec lui-même », il est aisé d'interpréter « les luttes » comme le procès pulsionnel qui agite l'être humain. Ainsi l'auteur ferait le lien entre le symbolique (le politique, le rationnel, le réel) et le sémiotique (les « passions » humaines). Bien entendu, Ducasse pourrait tout aussi bien expliquer que la poésie doit faire le lien entre les « passions » humaines, au sens le plus simple (sentiments, émotions) et « les vérités secondaires de la vie », soit « les événements politiques », *etc.* L'auteur ne ferait qu'une simple hiérarchie, plaçant les phénomènes socio-politiques sous les émotions humaines, faisant de ces dernières l'origine de toute action, et cherchant alors à les rationaliser. Cette dernière hypothèse, bien que plus simple et peut-être plus vraisemblable,

466 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 280.

467 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 189.

468 « Le phénomène passe. Je cherche des lois. », Lautréamont, « Poésies II », *Op. Cit.*, p. 285.

est certainement moins riche que la première.

Admettons, comme le veut Julia Kristeva, que « la "poésie" visée par Lautréamont est cette pratique hétérogène dont nous avons parlé plus haut : position du sujet unaire et exploration à travers cette unité du fonctionnement sémiotique qui le parcourt »⁴⁶⁹, ce que nous avons sobrement nommé « une pratique du sujet divisé » - le texte établit le symbolique, la loi, et étudie comment s'y aventure la pulsion. Ce premier mouvement d'affirmation de « la loi » s'observe dans les *Poésies* lorsqu'elles vantent la raison (« principe de la vérité »⁴⁷⁰), la conscience (« lorsque j'écris ma pensée, elle ne m'échappe pas »⁴⁷¹), c'est-à-dire l'unité du sujet. Pour autant, elles n'en font pas une vérité : « tout le jeu des renversements logiques des moralistes est là pour infirmer un tel soupçon, pour indiquer l'ironie du geste et le procès de négativité qui travaille le texte »⁴⁷² - le renversement indique que la loi est déséquilibrée, mise en doute. À ce moment du développement, Julia Kristeva reprend ce que Philippe Sollers a développé à propos des *Poésies* : le texte se débarrasse de la notion de « vrai » par le renversement. Ce qui est vrai devient l'acte de réécriture, soit la mise en rapport avec le texte premier.

Le vrai n'est pas l'affirmation fixée, il n'est que le trajet de la correction [...]. Le vrai n'est pas la position absolue d'un ego transcendantal, mais ce qui s'enregistre dans un rapport à l'autre : la vérité est donc une altération, une position mais altérée, un imaginaire [...].⁴⁷³

Ce qui est « vrai », c'est donc l'altération de la position, soit le glissement pulsionnel dans le symbolique, *le sémiotique*. Telle est « la vérité pratique » que vise la poésie de Lautréamont-Ducasse.

Cette « pratique », qui vise donc à comprendre le sujet comme unité divisée par le procès se doit donc de présenter la « totalité hétérogène »⁴⁷⁴ qui le constitue (sémiotique et symbolique). Nous l'avons vu au sein des *Poésies* mêmes, mais Kristeva s'intéresse davantage à « l'unité scindée mais indivisible des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* »⁴⁷⁵. Les *Chants* « mettent le sujet en procès »⁴⁷⁶ : tournés du côté de la narration et du rythme poétique, ils seraient le témoin du sémiotique. L'autrice évoque leur « narration

469 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 190.

470 Lautréamont, « *Poésies II* », *Op. Cit.*, p. 287.

471 *Ibid.*, p. 279.

472 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 191.

473 *Ibid.*

474 *Ibid.*, p. 192.

475 *Ibid.*

476 *Ibid.*

hallucinatoire »⁴⁷⁷, et bien qu'elle ne développe pas son idée, nous pouvons nous figurer en quoi l'écriture des *Chants* relève du pulsionnel : multiplication et abolition de la négation, fragmentation du discours, ellipses, condensations, etc. À l'inverse, les *Poésies* représenteraient le thétique, certes travaillé, mais tout de même posé selon un langage plus « raisonné ». L'autrice considère avant tout le mouvement qui unit les deux œuvres :

C'est donc en déchiffrant *l'unité* de cette contradiction des textes et des noms, qu'on saisit qu'ils sont des *moments* dans l'expérience pratique du sujet. Le passage de Lautréamont à Ducasse, de la narration à la loi, de la domination sémiotique à la domination symbolique, désigne en effet la scission qui, dans le procès du sujet, est la condition de la pratique signifiante.⁴⁷⁸

Le passage d'une œuvre à l'autre nous permet de comprendre une dynamique temporelle, à l'œuvre au sein du sujet, soit le moment de la division. Pour Kristeva il s'agit d'une *condition* à la pratique signifiante : le sujet abandonne le texte pulsionnel (les *Chants*) pour poser la loi (les *Poésies*) et y formuler le procès pulsionnel. Ce passage serait intimement lié au changement du nom, de Lautréamont à Ducasse.

Marcelin Pleyne affirmait que le passage de Lautréamont à Ducasse permettait à l'auteur « d'avoir un autre référent que l'héritage paternel », et donc de devenir « le fils de ses œuvres »⁴⁷⁹. Julia Kristeva s'oppose catégoriquement à cette conclusion : loin d'être un refus de « l'héritage » paternel, l'apparition du nom « Ducasse » après le pseudonyme marquerait un retour du nom du père. Le réel, le thétique, apparaît à la suite du pseudonyme imaginaire et sémiotique. Par conséquent, « les *Chants* se donnent à lire comme des transgressions n'ayant jamais aboli la loi qu'elles traversent »⁴⁸⁰ : le passage du pseudonyme au nom ne signe pas la supériorité du pulsionnel. À l'inverse, Julia Kristeva s'accorde bien plus avec la thanatographie de Philippe Sollers. En effet, les *Chants* introduisent la mort du sujet de l'énoncé et de l'énonciation⁴⁸¹ (forme de négativité pour Kristeva), tandis que le nom réel des *Poésies* instaure le sujet comme la raison – mais puisque le sujet a auparavant été « vidé » par la thanatographie, il n'existe que « comme absent »⁴⁸². Il conserve la possibilité d'énoncer (d'avoir un langage structuré, thétique), mais la négativité des *Chants* l'a effacé. Ainsi, les deux textes s'unissent en « un livre

477 *Ibid.*

478 *Ibid.*

479 Marcelin Pleyne, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, col. Tel, 2013 [1967], p. 167.

480 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 193.

481 Voir p. 58 du présent mémoire.

482 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 193.

éclaté »⁴⁸³, procès du sujet, constamment déchiré entre négativité (*Chants*) et positivité (*Poésies*). Dans ce procès, les textes provoquent « la mise à mort de la position subjectale »⁴⁸⁴ : le sujet (Lautréamont/Ducasse) n'a plus de position stable (vis-à-vis du réel, du langage). De là le processus de renversement au sein des *Poésies*, et la réécriture de sa propre écriture (réécriture des *Chants*), n'affirmant plus de vérité, si ce n'est dans l'altération.

Dernier élément de réflexion sur cette « pratique du sujet », le rire serait le symptôme de cette contradiction ; plus précisément, il serait le résultat de l'« aboutissement dialectique de l'idée, revenue sur elle-même pour se contester mais seulement après avoir affirmé son autorité »⁴⁸⁵ - c'est exactement l'opération des *Poésies* et des *Chants*, lesquels finissent par affirmer l'autorité du thétique pour revenir sur lui et le transformer. Le rire serait donc le témoin d'un sujet en conflit, « symptôme de la rupture »⁴⁸⁶. Un tel rire possède deux aspects essentiels : il est la marque de l'agression, et il est désagréable pour son sujet. Puisqu'il introduit la pulsion, il agresse le symbolique ; puisqu'il témoigne d'une contradiction interne, il est pénible pour le sujet - « la contradiction fait rire lorsqu'au moins un de ses termes se trouve en dehors de celui qui rit ; or, rien n'est drôle [...] lorsque le sujet lui-même est le théâtre de la contradiction »⁴⁸⁷.

Ainsi, le rire est une attaque envers le symbolique, lequel est représenté, au sein des *Chants* par le Créateur (il est cet « autre » ordonné, régulateur, et par-là opposé à la pulsion). Maldoror use notamment de l'ironie afin de renverser son rival : « maniant des ironies terribles [...] pour m'attaquer à toi, jusqu'à la fin de mon existence. »⁴⁸⁸ Kristeva aurait tout aussi bien pu mentionner la fin de l'ouvrage - lorsque le Créateur envoie le crabe tourteau afin d'obtenir la reddition de Maldoror, celui-ci lui répond par le rire :

Quand notre héros entendit cette harangue, empreinte d'un sel si profondément comique, il 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.⁴⁸⁹

Maldoror rit, face au Créateur, il avance la contradiction. Ce rire est d'autant plus étonnant

483 *Ibid.*

484 *Ibid.*

485 *Ibid.*

486 *Ibid.*, p. 195.

487 *Ibid.*, p. 196.

488 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant II, Strophe 3.

489 *Ibid.*, Chant VI, Strophe 6.

que Maldoror se dit incapable de rire dans les chants précédents : « j'ai voulu rire, comme les autres ; mais cela, étrange imitation, était impossible » (I,5) ; « Je ne connais pas ce qu'est le rire » (V,3). Kristeva interprète ce refus comme une résistance du sujet, lequel ne veut pas souffrir de la contradiction - le premier chant associe même le rire à une souffrance physique, puisqu'à la cinquième strophe, Maldoror se tranche les joues pour « faire comme les autres ». En effet, le rire est constamment vu, au sein des *Chants*, comme une dégradation : « rire comme un coq » (IV,2) ; rire « ainsi que font les brebis » (VI,6) ; il est un phénomène à éviter⁴⁹⁰. Par ailleurs, nous remarquons même que le rire est régulièrement associé à la folie : la folle du troisième chant (deuxième strophe) « lance des éclats de rire comme une hyène », tandis que Maldoror associe « le rire, le mal, l'orgueil, la folie » dans la deuxième strophe du quatrième chant. Néanmoins, malgré toutes ces réticences, malgré son impossibilité à rire, Maldoror s'esclaffe dans le dernier chant – la pulsion était trop forte, le sémiotique l'emporte.

Nous acceptons volontiers la théorie de la transgression culturelle proposée par Marcelin Pleynet. Nous donnons crédit au développement de Sollers quant à sa « science de l'écriture » (théorie du « rapport » dans les *Poésies*). Qu'en est-il de la thèse de Julia Kristeva ? Nous peinons à croire que Lautréamont formule un dialogue entre sémiotique et symbolique. La théorie de la transgression semble beaucoup plus évidente. Comme l'exprime Sylvain-Christian David, Lautréamont « se contente d'essayer tous les manteaux littéraires conservés au vestiaire de l'espèce, pour les jeter, les uns après les autres »⁴⁹¹ : les *Chants* et les *Poésies* témoignent d'une même méthode pour des objets différents. Ainsi, les *Chants* détruisent les lieux communs de la poésie puis du roman, les *Poésies I* le discours critique et les *Poésies II* la philosophie moraliste. L'objectif est de « décaper chacun des genres de leurs tics propres »⁴⁹². L'auteur va jusqu'à annoncer qu'il n'y a pas d'opposition entre les deux œuvres, mais « une unité profonde », puisque la méthode reste la même. « Il n'y a pas de progression logique d'une strophe à l'autre, d'un style à l'autre, mais oubli perpétuel de ce qui a été énoncé, de ce qui a été annoncé »⁴⁹³ - l'auteur reprend donc la thèse de la désénonciation de Sollers : il n'y a pas de logique, mais une machine répétitive de destruction et de production, « tourbillon » ou « océan ». Bien entendu, les rapprochements que nous faisons ne sont pas le fruit de S.C. David (lequel se montre très

490 Le seul rire toléré est le « rire mélancolique » (IV,2), lequel est en lui-même une contradiction.

491 Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, col. Mots, 1992, p. 219.

492 *Ibid.*, p. 237.

493 *Ibid.*

virulent à l'égard de la Nouvelle Critique) ; néanmoins, il nous semble que les thèses de David et Sollers ne sont pas incompatibles. La synthèse de leurs travaux permet de tracer une théorie dense et vraisemblable à l'égard des textes de Lautréamont-Ducasse : une machine littéraire, une critique à l'égard de la littérature et des discours produits par l'Homme, un processus de gauchissement aléatoire, une réflexion sur le statut de l'écriture. Nous choisissons donc une interprétation très différente de celle de Kristeva, mais nous sommes très certainement influencés par notre connaissance limitée de la psychanalyse et le scepticisme qui en découle. Nous admettons que le raisonnement de Julia Kristeva, au sein de son développement logique, puisse être solide. Son analyse du rire se prête, par ailleurs, plutôt bien à sa théorie. Nous n'avons pas d'analyse assez nourrie pour contredire l'autrice sur ce point – un passage nous semble même le légitimer une nouvelle fois : dans la seconde strophe du chant IV, Maldoror reproche à la poésie d'avoir « fait fausse route », elle aurait décrit l'Homme « tel qu'il devrait être ».

Moi, je veux montrer mes qualités ; mais, je ne suis pas assez hypocrite pour cacher mes vices ! Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice, et serviront d'exemple à la stupéfaction humaine : chacun s'y reconnaîtra, non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est.⁴⁹⁴

La poésie de Lautréamont, au contraire, présente l'être humain « tel qu'il est » : entre le « rire », le « mal », l'« orgueil », la « folie » ; mais aussi la « sensibilité », et l'« amour de la justice ». Ces éléments s'opposent. Ils ne sont pas là pour décrire une humanité homogène, mais *contradictoire*. Nous avons opéré comme l'autrice, à partir du texte. Julia Kristeva a l'avantage d'exploiter *le sens premier* du texte pour nourrir son argumentation, là où Pleynet et Sollers négligeaient la fiction. Nous ignorons si la théorie de Kristeva est juste, mais elle est cohérente et nourrie par de nombreuses citations. Quoiqu'il en soit, si Lautréamont ne décrit pas réellement le processus sémiotique, il est plus que probable qu'il ait senti et exprimé un conflit inhérent à la vie humaine : l'opposition entre la réalité ordonnée, extérieure, et les conflits intérieurs propres à l'être humain.

494 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant IV, Strophe 2.

b) Les Chants de Maldoror : division du sujet, division du corps

Les Chants de Maldoror seraient l'expression même de la négativité, du travail pulsionnel à l'œuvre dans le langage. Pour l'autrice, la négativité des *Chants* s'observe d'abord dans l'expression d'un sujet divisé, dont le langage mais aussi le corps perdent leur unité.

La narration des *Chants* formule une constante division du sujet de l'énonciation : « je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose [...] et je me trouve beau ! »⁴⁹⁵ La notion de dualité, appliquée au sujet poétique, se retrouve à de multiples endroits au travers du concept de « binarité » : « inclinez la binarité de vos rotules »⁴⁹⁶, « une de tes mains arrêta la binarité de mes bras »⁴⁹⁷, « binarité des poteaux de la guillotine »⁴⁹⁸, etc. La toute dernière strophe du cinquième chant représente également la division d'un être unique : dans l'araignée apparaissent les deux adolescents. Bien entendu, la binarité est plus explicite encore dans le couple « sujet de l'énonciation » - « Maldoror », lesquels s'intervertissent pendant tout le texte, d'autant plus que Maldoror lui-même est décrit comme double : « avec quelle satisfaction de n'être pas tout à fait ignorant sur les secrets de son double organisme, et quelle avidité d'en savoir davantage, je le contemplais dans sa métamorphose durable ! »⁴⁹⁹ (nous soulignons). Pour Julia Kristeva, Lautréamont essaye de formuler le conflit du sujet, travaillé par ses pulsions.

Cette constante division rend l'identité du sujet incertaine : « c'est moi-même qui parle [...] c'est moi-même, à moins que je ne me trompe... c'est moi-même qui parle »⁵⁰⁰. Le texte restitue ainsi un mouvement d'hésitation que le sujet essaye de vaincre en insistant sur le « c'est moi-même » ; rien y fait, ce dernier retourne constamment à « la méconnaissance de [sa] propre image »⁵⁰¹. Ainsi, malgré sa lutte, son langage signe la fin d'une identité stable (témoin de la destruction des « stases » dans la *chora* du sujet). Ainsi, le pronom personnel « je », reflet de l'identité du locuteur, devient « il », pronom « hors dialogue » qui « ne désigne aucun énonciateur de l'acte discursif »⁵⁰² : « Il y aura dans mes chants une preuve imposante de puissance [...] Il chante pour lui seul, et non pour ses

495 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant VI, Chapitre 4.

496 *Ibid*, Chant V, Strophe 6.

497 *Ibid*, Chant V, Strophe 7.

498 *Ibid*, Chant V, Strophe 3.

499 *Ibid*, Chant V, Strophe 2.

500 *Ibid*, Chant IV, Strophe 8.

501 *Ibid*, Chant IV, fin de la strophe 5.

502 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 320.

semblables. [...] Il ne craint rien, si ce n'est lui-même ! »⁵⁰³ Le changement de pronom provoque la disparition du sujet dans l'acte du langage (comme échange entre un « je » et un « tu »). L'identité au sein des *Chants de Maldoror* est donc désignée, dans la lettre du texte, comme problématique. Maldoror n'interpelle-t-il pas l'océan en le désignant comme le « symbole de l'identité »⁵⁰⁴ ? Si Maldoror le juge comme étant « égal à lui-même », ne variant jamais, Sollers nous en a fourni une autre lecture : l'océan est une création et destruction continue, ses vagues naissent et meurent sans arrêt ; cette vision est loin de s'accorder avec un idéal de stabilité. Kristeva rejoint en partie cette interprétation : l'océan représente « une dynamique ondulatoire » - l'identité est en mouvement, elle « ondule », elle se déplace constamment.

L'identité divisée se confronte néanmoins au symbolique, soit au réel structuré par le langage, lequel exige une identité fixe (sans cela, la communication cesse). Julia Kristeva identifie la figure du « père » comme une représentation de la loi symbolique, à laquelle « le fils » (le sujet) entend échapper :

Tu seras étonné de le voir si docile aux conseils de la paternité, et tu le récompenseras par un sourire. Mais, quand il apprendra qu'il n'est pas observé, jette les yeux sur lui, et tu le verras cracher sa bave sur la vertu [...].⁵⁰⁵

Le symbolique (le père) étant hostile à la pulsion, le sujet (ici, l'enfant) craint son pouvoir : c'est la peur de la castration⁵⁰⁶. Ce conflit est ainsi représenté dans certains passages où le corps se voit mutilé, voire aboli – signe que le symbolique refuse la pulsion du sujet, lui refuse son plaisir, le « castre ». Ainsi la strophe cinq du quatrième chant place le sujet de l'énonciation face à l'apparition d'un fantôme scalpé (« Qui t'a donc scalpé ? »). Le scalpe, pour Kristeva, est le déplacement de la castration, destruction du corps. La mutilation atteint son extrême dans la disparition même du corps, absent du passage : « tu caches ton corps quelque part, et je ne puis le rencontrer », s'exclame le sujet. Ce corps absent et pourtant mutilé n'est que le reflet du sujet : le fantôme lui renvoie les mêmes gestes et, finalement, se révèle n'être que son reflet dans une glace.

Si le symbolique menace le corps par sa destruction/disparition, ce dernier reste

503 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant IV, Strophe 2.

504 *Ibid*, Chant I, Strophe 9.

505 *Ibid*, Chant IV, Strophe 4.

506 Selon Freud, le pénis est au centre du désir chez l'enfant. Rapidement se développe la crainte de la castration : l'enfant redoute que le père lui « retire » son pénis en s'opposant à son plaisir.

présent, objet de multiples douleurs : « les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. »⁵⁰⁷ Les douleurs que le sujet éprouve sont le résultat du « rejet attaquant »⁵⁰⁸, lequel, rappelons-le, s'il est une pulsion et un plaisir, est aussi une blessure pour le sujet (du fait de la division, du symbolique qu'il instaure). Dès lors, le corps est maintenu tandis que l'identité du sujet est instable : il est alors l'objet d'« une série de "dégradations" et de "métamorphoses" », laquelle « constitue le procès du sujet ainsi libéré de son unité locutrice »⁵⁰⁹. Le corps est à la fois dégradé - Maldoror se tranche les joues (I,5), est trois fois guillotiné (II,16), est dévoré par les animaux (IV,4) – et objet de métamorphose – en poulpe (II,15), en aigle (III,3), ou encore en pourceau (IV,6). Le corps ne disparaît pas sous la castration du père (l'oppression symbolique), il est maintenu par le statut dual du rejet. De ce fait, il devient aussi instable que l'identité du sujet - le corps divisé et métamorphosé est le symptôme d'une identité divisée.

Pourtant, la division n'abolit pas le fonctionnement du texte et du langage : la communication reste effective, le symbolique est maintenu (sinon, le texte ne serait pas « compréhensible », car il ne respecterait pas le langage normé, communicationnel).

Dans la mesure où la fiction retrouve le lieu relativement fixe d'une énonciation, elle mime, à partir de lui, cette économie de division et de poudroisement de l'unité, en trouvant un actant pour chacun des éléments de cette pluralisation.⁵¹⁰

Afin de donner sens à la division, le texte attribue « un actant » aux éléments résultants de la division. Le texte dissimule donc la fragmentation du sujet derrière la multiplication des objets et des personnages, ainsi que la violence qui en découle derrière les scènes de heurts, de guerres, *etc.* Pour Kristeva, le début du quatrième chant en est un exemple parfait : suite au morcellement du corps (« quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau ») le texte donne naissance aux « innombrables guêpes », « au choc incessant des glaçons », au matelot « coupé en deux par la bise » - fourmillement d'éléments divisés ou multiples qui sont autant d'incarnations de la pulsion, que la fiction « continue à articuler »⁵¹¹. Nous n'assistons plus à une division du corps, mais à une

507 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant II, Strophe 2.

508 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 322.

509 *Ibid.*

510 *Ibid.*

511 *Ibid.*, p. 323.

division *des corps* : pour freiner la négativité destructrice du sémiotique, le langage (toujours symbolique) isole la division dans la multiplication des actants, des entités, des corps.

Nous n'avons pas grand chose à ajouter à la théorie de Julia Kristeva. Comme l'avaient déjà observé Pleynet, et surtout Sollers, *Les Chants de Maldoror* expriment un sujet divisé. Julia Kristeva effectue une analyse rapide et efficace de nombreux passages du texte pour appuyer son propos. *Les Chants de Maldoror* présenteraient donc le conflit identitaire « mis à nu », l'exprimant clairement par la fiction. Nous pourrions douter de certains points psychanalytiques, notamment quant à la crainte de la castration. Nous admettons que le corps du sujet de l'énonciation est meurtri, scalpé, foudroyé par le Créateur (« il a envoyé la foudre de manière à couper précisément mon visage en deux »⁵¹²), lequel s'oppose à un Maldoror tourné vers la révolte et le plaisir. Nous pourrions simplement dire que le Créateur s'oppose à la liberté, au plaisir du sujet, et serait le reflet d'une réalité contraignante (sociale, morale, etc.). Or, ce que nous venons d'affirmer se formule en psychanalyse selon le concept de castration. Julia Kristeva ne fait qu'employer des outils et concepts différents pour exprimer un même phénomène, ne trahissant en aucun cas l'économie du texte (l'affrontement Créateur-Maldoror). Il est donc difficile de contredire la théorie de la « castration », ce dernier concept n'étant pas tant lié à la privation du phallus, mais à la privation du plaisir, ou de la liberté de jouir.

c) Expliquer le jeu des pronoms : conflit des instances, procès du sujet

Le sémiotique s'observe de manière évidente, au sein des *Chants*, par l'intermédiaire des pronoms. N'oublions pas que le langage, en pratique, se donne comme locution : « comme une économie articulée par des instances que marquent les pronoms »⁵¹³. Les « instances » sont des actualisations⁵¹⁴ en paroles du langage par un locuteur : les pronoms « actualisent » le langage, ils l'ancrent dans le réel – la personne qui dit « je » désigne l'instance du discours qui dit « je » à ce moment donné, à laquelle s'opposera le « tu », celui à qui « je » s'adresse⁵¹⁵. La communication se fonde sur ces deux

512 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant II, Strophe 2.

513 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 315.

514 C'est-à-dire que le langage n'est plus uniquement un système de signes, mais est assumé par un individu.

515 Pour une synthèse de ce concept développé par Benveniste, voir Akatane Suenaga, « Benveniste et Saussure : l'instance du discours et la théorie du signe », *Linx*, n°9, 1997, p. 123-128 (disponible en ligne).

instances (« je » et « tu »), auxquelles peuvent s'en opposer une troisième, le « il », extérieur à l'échange verbal. En cela, le langage comme discours est une économie (un échange) dirigé par les pronoms. Pour Julia Kristeva, les pronoms marquent des « lieux ponctuels dans un procès, stases d'un flux, présences momentanées dans l'usage normatif du langage »⁵¹⁶ : la pulsion cesse de s'opposer au langage normé (symbolique) pour se maintenir dans une relation stable avec autrui. Voilà le fonctionnement premier du langage comme locution.

Si une telle stratégie assure la fonction socio-symbolique du langage, on peut se demander ce qu'il advient quand les instances défont leurs positions : lorsque le procès du sujet emporte son instance surplombant l'allocation, et introduit les effets de la dialectique je/tu/il dans chacune de ces stases pronominales [...].⁵¹⁷

Et si le procès du sujet était tel que les instances en étaient perturbées ? Et si l'opposition entre « je » et « tu » apparaissait au sein même du « je », si bien que « dans "je" s'énonce la division qui le constitue »⁵¹⁸ ? Nous venons d'exposer comment, dans *Les Chants de Maldoror*, le sujet exprime sa division, mais nous n'avons que peu exposé le rôle des instances, premières « structures identifiantes »⁵¹⁹. Si, pour parler des pronoms, le « je » doute de son existence et devient « il » (non-existence), il ne s'y arrête pas : les instances sont marquées par « des permutations et des superpositions »⁵²⁰ - le sujet se divise et occupe alors toutes les positions. En rejetant l'identité et les pronoms qui le structurent dans le langage, « le procès signifiant est exploré selon toutes ses possibilités de se structurer en tant qu'acte d'énonciation »⁵²¹ ; le sujet cherche désormais à se structurer selon toutes les positions locutoires. Ces multiplications et divisions en disent long sur le procès du sujet.

Julia Kristeva commence par s'intéresser au « tu »⁵²², visible dès le début du texte dans la personne du lecteur : « lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! » (I,2). Pourtant, ce premier « tu » est d'abord un « il » (premier chant) - « Lautréamont emploie pour désigner son lecteur, successivement

516 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 315.

517 *Ibid*, p. 316.

518 *Ibid*.

519 *Ibid*, p. 317.

520 *Ibid*.

521 *Ibid*.

522 *Ibid*, « Qui est "tu" ? », p. 324-329.

et sans justification, la deuxième et la troisième personne »⁵²³. L'alternance peut même s'effectuer au sein d'un même extrait : « que le lecteur ne se fâche pas contre moi [...]. Tu soutiens que mes idées sont au moins singulières. » (V,1) Kristeva ne s'attarde pas sur cette alternance, si ce n'est pour dire que le « tu » est « dissout »⁵²⁴ par le « je » (basculant entre « tu » et « il ») - nous pouvons dire que le procès du sujet perturbe la relation linguistique en provoquant l'élimination de l'énonciataire. La perturbation est telle que, plus tard, l'opposition entre le sujet de l'énonciation et son lecteur s'efface ; « dans un mouvement de tension, "je" et "tu" se joignent »⁵²⁵ :

Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal ; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu'il est inutile d'insister ; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction.⁵²⁶

Malgré leur volonté de « fusion », il leur est impossible de se rejoindre : la page, l'écriture, est ce qui empêche « je » et « tu » de s'unir. Par conséquent, le texte permettrait le maintien de l'opposition entre les instances, et donc leur lutte. La pulsion ne parvient pas totalement à éliminer le symbolique, représenté par le « tu » du texte (puisqu'il représente « l'autre »)⁵²⁷. Par l'écriture, « l'autre » ne peut pas disparaître en « il », et s'inscrit donc dans le procès identitaire du sujet. Il devient alors « tout ce qui, dans "je", présentifie l'opposition, cristallise la négativité »⁵²⁸. Nous interprétons cette négativité, au sein du texte, comme deux attitudes visant à provoquer la disparition de l'autre : sa destruction, ou sa fusion avec le « je ». Le « tu » est objet d'amour ou de haine. Ainsi, Julia Kristeva présente une liste des figures du « tu » au sein des *Chants de Maldoror* : « l'homme », auquel Maldoror fait la guerre (« Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme » - II,4), mais qu'il défend face au Créateur (« Et bien, je me présente pour défendre l'homme, cette fois » - II,15) ; l'enfant, corrompu (II,7) et assassiné (I,11 - III,2), quoique objet de pitié (II,4) ; la jeune fille détestée à l'idée qu'elle soit une prostituée (II,5) et la prostituée aimée parce qu'elle est malheureuse (« Je te préfères à lui ; parce que j'ai pitié des malheureux. [...] Je t'aimerai toujours ! » - I,7) ; *etc.* L'exemple le plus parlant reste celui du jeune homme, à la fois aimé (Mario à la première strophe du chant III, le

523 *Ibid*, p. 324.

524 *Ibid*.

525 *Ibid*, p. 325.

526 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant V, Strophe 5.

527 Le « tu » représente plus clairement le symbolique sous la forme du Créateur.

528 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 325.

jeune homme sauvé de la Seine à la quatorzième strophe du chant II) et assassiné (Falmer⁵²⁹, Elsseneur et Réginald⁵³⁰, ou encore Mervyn⁵³¹). Le « tu » est donc un élément central dans l'économie du sujet en procès : il est « l'autre » que la pulsion souhaite détruire, reflet du symbolique. Malgré le doute du sujet sur sa propre identité, « l'autre » ne peut pas disparaître : ainsi s'explique la relation duale de Maldoror vis-à-vis des personnages avec lesquels il interagit, lesquels sont autant de « tu », avec lequel « je » cherche à fusionner, ou à s'opposer pour le détruire.

« La différence entre "je" et "tu" s'avère être coextensive à la différence sexuelle, et toute perturbation de la polarité allocutoire entraîne ou suit des interférences entre les deux sexes »⁵³² : la relation d'opposition entre « je » et « tu » serait liée au sexe du « tu » - ce dernier devient alors « l'autre sexe ». Puisque la différence s'accroît (nous savons à quel point la sexualité est essentielle pour la psychanalyse freudienne), l'agressivité gagne en intensité. Sur ce point, nous ne comprenons guère le raisonnement de Julia Kristeva. Son premier argument repose sur le dédicataire privilégié de Ducasse, Dazet. Pour l'autrice, Dazet est un « pôle de transfert »⁵³³ à la mère de Ducasse, notamment car son nom « ressemble phoniquement et graphiquement à celui de la mère de Ducasse, Jacqueline-Célestine Davezac »⁵³⁴. Par conséquent, le remplacement de Dazet par des animaux, dans la seconde version du chant, serait le témoin d'une agressivité qui s'adresserait à la mère. Nous pensons que ce raisonnement manipule une réalité historique (celle des noms qui se ressemblent) pour y glisser une relation à la mère qui, par ailleurs, n'exista même pas pour l'auteur (celle-ci étant décédée le jour de l'accouchement). L'autrice profite d'une corrélation hasardeuse pour lui donner des effets psychiques inconscients ; cela nous dérange. Néanmoins, il est fort possible que l'autre féminin ait une relation privilégiée avec « je » dans l'économie du texte ; poursuivons alors. Julia Kristeva écrit que « l'autre féminin » apparaît clairement lorsque le « tu » féminin est « mis à mort en tant qu'allocuteur »⁵³⁵ (soit privé de son instance de « tu » pour devenir « elle »). Pour exemple la cinquième strophe du deuxième chant, que nous analysons avec l'autrice : la jeune fille est d'abord louée pour sa virginité – le sujet de l'énonciation s'adresse à elle par un « tu » (« depuis ce jour, [...] tu n'as plus revu, dans la rue étroite [...] »). Or, quand il doute de sa virginité, et en fait donc un être sexualisé, la haine l'emporte et la situe « comme les autres

529 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant IV, Strophe 8.

530 *Ibid*, Chant V, Strophe 7.

531 *Ibid*, fin du Chant VI.

532 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 326.

533 *Ibid*, p. 327.

534 *Ibid*.

535 *Ibid*.

femmes » (« Jeune fille, tu n'es pas un ange, et tu deviendras, en somme, comme les autres femmes »). En résulte le désir de sa mise à mort :

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.⁵³⁶

Pour Julia Kristeva, cette description traduit « la ronde interminable entre "je" et "l'autre" »⁵³⁷, leur conflit, lequel ne peut s'arrêter qu'en mettant à mort l'autre sexe. Nous sommes enclins à penser que cette interprétation n'est pas incorrecte, mais qu'elle glisse la sexualité là où celle-ci n'est pas nécessaire : certes les figures féminines sont des figures d'opposition et d'affrontement, mais les figures masculines le sont autant, si ce n'est plus. L'autrice signale même, après son analyse de l'extrait, que le « elle » glisse vers le « il » dans la seconde strophe (où Maldoror s'adresse à un jeune garçon), pour conclure que « "tu" marque tout arrêt du procès, en bien ou en mal, le bien ou le mal, en homme ou en femme, l'homme ou la femme, quelque pôle d'opposition que ce soit, à condition d'être un pôle susceptible d'opposition »⁵³⁸. Ainsi, l'autrice écrit elle-même que la différence sexuelle n'est pas si importante, dévalorisant sa conclusion antérieure. Nous prendrons donc nos distances avec la lecture « sexuelle » du « tu » pour s'accorder avec le fait qu'il est un arrêt dans le procès, moment au sein duquel le sujet cherche à l'annihiler. Pour Kristeva, Lautréamont construit le texte « comme une exploration de cette relation ["je"-"tu"] », ce qui veut dire son maintien et son rejet »⁵³⁹ : le texte formule la dynamique pulsionnelle qui anime le « tu » dans l'économie du sujet bouleversé par le procès, entre maintien et désir de destruction ; analyse métonymique du conflit entre sémiotique et symbolique.

Le second pronom analysé par Kristeva est bien entendu le « il » :

Le meurtre réciproque de "tu" et de "je" déclenche la prédominance du processus imaginaire, substitut de la locution, où se déploie la troisième personne. Presque tous les "tu"-s deviennent des "ils".⁵⁴⁰

C'est-à-dire que le « je » et le « tu » étant abolis (l'un par la division du sujet, l'autre par

536 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant II, Strophe 5.

537 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 327.

538 *Ibid*, p. 328.

539 *Ibid*.

540 *Ibid*, p. 330.

l'agression que le sujet porte sur lui), le dialogue devient impossible. Dès lors, la fiction prend le relais en déployant des « ils », lesquels sont hors échange locutoire. Ainsi, tous les « tu » sont aussi des « il »-s : le Créateur, Maldoror, le lecteur, l'enfant, *etc.* Cette conclusion prend sens lorsque l'on considère la permutation hasardeuse du « tu » et du « il » : « il croit que creuser une fosse est un travail sérieux ! Tu crois que creuser une fosse est un travail sérieux ! »⁵⁴¹ Pour Kristeva, le passage du « tu » au « il » marque la transition de l'allocution vers l'anti-locution (l'autre sort de l'échange verbal). Pour autant, le texte ne fixe pas le « il », puisque ce dernier se mélange constamment avec le « je » et le « tu » ; il se multiplie alors en plusieurs « il »-s, ou personnages, capables de recommencer la permutation.

Ces multiplications auraient pour but de contester l'autorité du Créateur (du symbolique), puisque « l'autre » est constamment divisé : le symbolique n'est pas en position de maîtrise. Ainsi Lautréamont accuse le Créateur de ses « métamorphoses multiples » avant de s'exclamer : « Il a voulu prendre les rênes du commandement, mais il ne sait pas régner ! »⁵⁴² Ainsi, les identités multiples du Créateur-Symbolique lui font perdre son autorité, de même qu'il perd son statut dans la locution (devenant « il » après le « tu »). L'autrice nous explique que la contestation de cette autorité « donne lieu à une fiction étoilée, réseau de greffes, totalité ouverte »⁵⁴³ : multiplication des personnages qui s'introduisent dans la fiction, et qui, comme nous l'avons dit plus haut, « connotent le dédoublement ou le morcellement »⁵⁴⁴ du corps comme du sujet. Ainsi, *Les Chants de Maldoror* exprimeraient une contestation du symbolique par la perturbation de ses instances pronominales.

La fonction d'une fiction comme celle de Lautréamont est précisément de transformer cette économie [des instances] et d'introduire chez le lecteur la possibilité d'une dialectisation – négativation et multiplication – de sa propre "instance", et en conséquence de toute instance.⁵⁴⁵

Lautréamont formulerait une possibilité de révolte contre le symbolique par la formulation du procès du sujet, permettant au lecteur de dialectiser son « instance » (la nier et la multiplier, comme dans le texte) pour contester toute instance – toute position, toute maîtrise.

541 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant I, Strophe 12.

542 *Ibid*, Chant V, Strophe 4.

543 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 331-332.

544 *Ibid*, p. 332.

545 *Ibid*, p. 334.

Nous sommes toujours sceptiques quant à la théorie des pronoms de Julia Kristeva, non pour son approche linguistique, mais pour l'aspect « aléatoire » de certains raisonnements psychanalytiques. L'un d'eux concerne à nouveau Dazet vis-à-vis duquel nous avons déjà contesté la théorie du « déplacement maternel ». Alors que Julia Kristeva réfléchit au « tu » assassiné par le sujet, devenant « il » hors dialogue, celle-ci mentionne l'appartenance de Dazet aux dédicataires des écrits de Lautréamont : « cette position le situe à la frontière entre "tu" et "il", entre le transfert et le texte, entre l'agressivité, la mise à mort et la production du nouveau. »⁵⁴⁶ Dazet serait le « tu » de la première version du Chant I et le « il » des dédicataires, il serait donc le reflet d'une mise à mort de « l'autre », remplacé par des figures animales dépréciatives, jeté « hors du texte ». Cette interprétation se heurte à une autre plus simple, ce qui ne la rend pas moins juste : Ducasse a placé Dazet comme dédicataire en raison de leur relation passée ; il en fit un personnage au sein des *Chants*, puis, ne voulant pas « laisser de mémoire », le retira du texte. Dire que ce processus s'effectue de manière inconsciente (Kristeva parle de « transfert »), et donc placer Dazet comme une figure de « l'autre » détruit, c'est assumer une théorie ne reposant sur rien, si ce n'est sur des processus psychanalytiques (cf. l'agressivité envers la mère) qui relèvent d'un hors-texte (d'interprétations biographiques). Kristeva analyse le texte au prisme d'une théorie possédant ses concepts et ses grilles de lectures ; parfois le texte s'y accorde, certains extraits permettant d'articuler la logique narrative à la théorie, mais dans certains cas l'autrice semble forcer l'interprétation pour rejoindre ses conclusions pré-établies. Tout n'est peut-être pas le témoin d'un conflit entre sémiotique et symbolique.

L'autrice formule néanmoins une théorie des instances pronominales cohérente, car elle use de nombreux exemples textuels. En outre, son développement permet de donner sens aux « égarements » des pronoms personnels au sein des *Chants de Maldoror*, sans se limiter à la conclusion d'une « contestation de la norme langagière » ou « de la ligne ». Enfin, elle permet de nous donner une nouvelle piste d'analyses pour nos futures lectures – l'économie du texte peut s'articuler sur le jeu du procès des instances, du conflit entre sémiotique et symbolique. Ainsi, pour Julia Kristeva, le meurtre de Mervyn, comme les autres passages évoquant l'ellipse ou la rotation, expriment le travail des instances :

La fiction poétique éprouve la tendance à l'ex-centrement par rapport à l'instance discursive, mais ne perd jamais cette instance, même si son maintien est obtenu au prix de chutes, de permutations et d'éloignements risqués.⁵⁴⁷

546 *Ibid*, p. 332.

547 *Ibid*, p. 335.

La division du sujet tend à effacer le « je », le « tu » est mis en péril par ce dernier, et leurs disparitions mutuelles résultent en la multiplication des personnages, « ils » hors locution. Pour autant, le rôle des instances ne disparaît pas : malgré les incohérences, les « permutations », le texte reste compréhensible selon le langage normé (symbolique). Ainsi, le tourbillon des oiseaux prend un sens nouveau : « leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au-delà »⁵⁴⁸ - le texte tend, comme fiction, à adopter le langage symbolique, tandis que « la rapidité du vol » des instances, de leurs mouvements et/ou du mouvement du procès, tend à l'en éloigner.

d) Maldoror et le Créateur – sémiotique et symbolique

Julia Kristeva a développé le procès du sujet par l'étude de la succession *Chants/Poésies*, la place du corps au sein des *Chants de Maldoror*, mais aussi la transformation des instances pronominales. Elle ne s'arrête cependant pas là, désirant poursuivre sa réflexion au sein de « la structure narrative » des *Chants* :

Nous avons analysé sa division [du sujet de l'énonciation] au niveau des instances du discours ; nous pouvons aborder maintenant l'étayage de cette division par la structure narrative de base qui organise les thèmes fictionnels des *Chants*, c'est-à-dire par la dichotomie Tout-Puissant/Maldoror.⁵⁴⁹

Julia Kristeva comble le manque que nous avons reproché à Marcelin Pleynet et Philippe Sollers : elle s'intéresse à la fiction et ses « thèmes », à ce que dit le texte en surface. Ainsi, l'affrontement entre Maldoror et le Créateur, au centre du récit, servirait à la division du sujet.

La dichotomie entre Maldoror et le Créateur reprend un schéma classique, présent de la littérature chrétienne aux textes romantiques. Le Créateur, au sein de ce schéma, représente toujours « l'instance unaire, totalisante et autoritaire », là où son opposé n'est qu'« une partie s'étant prise pour le tout »⁵⁵⁰. Évidemment, répétons-le, nous devons voir le

548 Lautréamont, *Op. Cit.*, Chant V, Strophe 1.

549 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 572.

550 *Ibid*, p. 573.

Créateur comme le symbolique, soit la contrainte, et son opposé comme la négativité (la charge des pulsions lors du procès) : le sujet en procès rejette l'autre, la Loi, afin de s'affirmer seul avec ses pulsions. Évidemment, ce dernier est connoté par la littérature chrétienne et romantique comme « mal », car il s'oppose à « une idéologie qui privilégie le moment unitaire aux dépens du procès »⁵⁵¹. Or, chez Lautréamont, nous observons le phénomène inverse : le procès est valorisé au détriment de l'unité et de l'autorité. Ainsi, le conflit et la division s'introduisent au sein de chaque actant, et ce même chez le Créateur, terrible et insensé : « Est-il insensé, le Créateur ; cependant le plus fort, dont la colère est terrible ! » (I,13).

Le Créateur est d'abord une figure horrible, que Julia Kristeva identifie comme père castrateur (« Le Tout-Puissant m'apparut revêtu de ses instruments de torture, dans toute l'auréole resplendissante de son horreur » - III,1). Figure d'autorité, il opprime le sujet et condamne sa jouissance en le privant, indirectement, de son pénis : pensons au scalpe et aux attaques diverses. Ainsi, en freinant le plaisir (et donc la pulsion) du sujet, il en garantit l'unité. Ce statut provoque, évidemment, l'attaque du sujet : « barrage du procès en même temps que garantie toute extérieure de son unité, la position du Créateur sera objet d'attaque »⁵⁵². Nous n'avons pas besoin de relever les nombreuses occurrences au sein desquelles le sujet de l'énonciation, dans la bouche de Maldoror, déclare son hostilité envers lui. Cette dernière est présente même au sein des *Poésies*, où la positivité s'instaure en minant le symbolique (« Je ne permets à personne, pas même à Elohim, de douter de ma sincérité »⁵⁵³ ; « Il est ridicule d'adresser la parole à Elohim [...] la prière est un acte faux »⁵⁵⁴). Les attaques contre le Créateur ne sont pas sans effets - « objet d'attaque, le Créateur devient grotesque : comme si la négativité qui l'agresse, le pénètre et le rendait caduc. »⁵⁵⁵ Les diverses contestations envers le Créateur dans sa position de maîtrise le rendent ridicule, en faisant un « céleste bandit » (V,3) capable de « moment de bouffonnerie excellente, que certainement ne dépassent pas les grandes lois générales du grotesque » (IV,6). La fiction des *Chants de Maldoror* dégrade la figure d'autorité du Créateur, le troisième chant étant de loin le plus frappant : la quatrième strophe le présente « horriblement soûl », si bien que l'homme, le voyant, « fienta, pendant trois jours, sur son visage ». Cette débauche n'est rien comparée à celle de la strophe suivante, où le Créateur

551 *Ibid.*

552 *Ibid.*, p. 574.

553 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 279.

554 *Ibid.*, p. 281.

555 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 575.

couche avec une prostituée et assassine un jeune homme, se rendant inférieur aux yeux de Satan, étonné de voir son rival « s'abaisser jusqu'à baiser la robe de la débauche humaine ». Par le meurtre du jeune homme, le Créateur pourrait même s'assimiler, dans cette strophe, à la figure de Maldoror : les « griffes » du Créateur qui écorchent la victime font directement écho aux méfaits de Maldoror dans le premier chant : « on doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant [...], d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle » (strophe 6) ; « Mère, vois ces griffes ; je me méfie de lui » (strophe 11). Le Créateur rejoint la figure du procès, de la pulsion ; le symbolique se défait. L'attaque est si forte qu'à la fin de la strophe, le Créateur finit par avouer lui-même sa faiblesse, se disant : « par un côté [...] inférieur aux hommes ».

La dévalorisation du symbolique comme autorité au sein du récit narratif des *Chants* s'accompagnerait d'une « perspicacité pré-freudienne étonnante »⁵⁵⁶. En effet, Lautréamont dévoilerait les « fétiches de base » dissimulés derrière le Créateur, et donc derrière le symbolisme. Développons ce concept que nous n'avons pas encore rencontré : le « fétiche » est un objet sur lequel le sujet « déplace » ses pulsions sexuelles (« il constitue, selon la doctrine freudienne, un collage des investissements prégénitaux du sujet »⁵⁵⁷) - la pulsion investit un objet réel. L'excrément est le tout premier fétiche lors du développement du sujet : lors du stade anal, l'excrément est un objet considéré comme une partie du soi, lié de près au plaisir de la pulsion de rejet. Le plaisir sexuel est associé à l'objet tant que celui-ci n'est pas séparé du corps par les injonctions de la mère ou du père. La psychanalyse interprète l'argent comme un autre objet sur lequel les pulsions sexuelles viennent se greffer, directement lié au fétiche de l'excrément.

Le passage progressif vers le stade anal [...] permet à l'enfant d'accroître sa capacité d'agir sur le monde. Ici, la relation avec l'objet s'appréhende en termes de soumission et de domination. L'enfant peut trouver des compromis dans un commerce relationnel où les matières fécales, sa possession la plus précieuse, qu'il considère comme faisant partie de lui, sont données en échange des soins et de la protection de sa mère. Les angoisses liées à ce stade sont représentées sous la forme d'un danger d'être vidé, d'être asservi, exploité. En même temps que l'enfant progresse dans sa perception de la différence entre soi et l'autre il forme le désir de maîtriser cet autre qui lui semble tout-puissant. C'est la période du « non », de la constipation ; le refus de donner ce que la mère semble désirer ardemment est un moyen d'agir sur elle, de la frustrer, comme l'inverse est un moyen de la combler... Déplacés sur le symbole argent, les désirs formés à ce stade s'expriment en termes

556 *Ibid.*

557 *Ibid.*, p. 362.

Les relations entre le sujet et le monde extérieur au stade anal se déplacent donc, plus tard, sur l'argent et les relations commerciales. Nous pouvons supposer que ceci est également valable pour d'autres stades du développement infantile. Quoiqu'il en soit, Lautréamont révélerait les fétiches du Créateur, et donc les investissements pulsionnels qui se cachent derrière l'organisation symbolique. En effet, son trône est « formé d'excréments humains et d'or » ; le Créateur repose sur les fétiches « de base » de l'être humain. Pour Julia Kristeva, cette phrase « démystifie »⁵⁵⁹ le Créateur, et donc le symbolique, en révélant les pulsions qu'il dissimule. Lautréamont formulerait une connaissance du symbolique comme hétérogénéité, agité par des pulsions refoulées par le fétiche. Certes, si l'on adopte une lecture psychanalytique, il est difficile d'ignorer le caractère de « fétiche » de l'or et des excréments, néanmoins, Lautréamont avait-il réellement conscience de ce processus d'investissement⁵⁶⁰ ? Le trône ne pourrait être qu'un objet antithétique, constitué de ce qui est considéré socialement comme le plus noble et précieux (l'or), mais aussi de ce qu'il y a de plus bas et repoussant (l'excrément). Ainsi, l'auteur peut dénoncer le caractère hétérogène du symbolique, ou même de la réalité, sans passer nécessairement par une réflexion sur le fétiche. Par ailleurs, si les excréments sont mobilisés plus tard dans le texte, jamais Lautréamont n'insiste sur l'or. Considérer cette unique phrase comme une dénonciation des fétiches du symbolique, c'est faire un possible excès d'interprétation.

Maldoror représente la négativité qui s'oppose au Créateur, le moteur du procès. De même que le procès est infini (nous avons vu pourquoi le symbolique ne peut pas être détruit totalement et revient toujours, comme le rejet), sa lutte avec le Créateur ne peut cesser : « nous vivons, tous les deux, comme deux monarques voisins, qui connaissent leurs forces respectives, *ne peuvent se vaincre l'un l'autre* »⁵⁶¹ (nous soulignons). Tous les antagonistes de Maldoror, face auxquels il triomphe, ne sont que des envoyés du Créateur, ainsi, leur opposition ne cesse jamais. Julia Kristeva considère leurs affrontements comme autant « d'épreuve[s] de la position phallique »⁵⁶², cette dernière étant la position de plaisir et de puissance liée au plaisir du phallus. Ainsi, chaque combat dénoterait « le coït » ou

558 Ilana Reiss-Schimmel, « La fonction symbolique de l'argent », *Dialogue*, n°181, 2008, p. 7-14.

559 « Démystification de cet Objet Extérieur fétichisé », Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 575.

560 Pour Kristeva, Lautréamont formule le procès du sujet – l'écriture ne l'exprime pas malgré elle. C'est un travail conscient, et non inconscient.

561 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant II, Strophe 15.

562 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 578.

« la recherche d'une jouissance orgasmique »⁵⁶³. Julia Kristeva n'analyse aucun extrait afin d'appuyer cette thèse, et nous ne nous risquons pas à une prétendue analyse psychanalytique, ne possédant pas les outils nécessaires. Nous remarquons, il est vrai, les sèmes de pénétration qui parcourent le combat de la strophe trois du troisième chant, mais nous ne nous aventurerons pas sur le champ des « glissements métonymiques-métaphoriques »⁵⁶⁴. Quoiqu'il en soit, le caractère sexuel des scènes signifierait la volonté du sujet de s'unir avec l'instance symbolique, tout en représentant son meurtre – nous rejoignons la conclusion faite après l'analyse du pronom « tu ».

Le Créateur représente donc le symbolique, autoritaire et unifiant, face auquel se dresse Maldoror, la négativité. La fiction des *Chants de Maldoror* expose la faiblesse du Créateur face aux attaques de son ennemi, de même que le symbolique perd son pouvoir lorsqu'il se fissure dans la division du procès ; elle en révèle le caractère hétérogène et peut-être même son fondement pulsionnel (fétichiste). Son conflit avec Maldoror restitue le procès et les assauts pulsionnels contre le symbolique.

e) Les *Poésies*, un processus d'appropriation sémiotique ?

Comment les *Poésies* participent-elles, en dehors de leur dialogue avec les *Chants*, à la « pratique du sujet divisé » ? Julia Kristeva évoquait déjà comment le texte de Ducasse pose la Loi symbolique pour y glisser la pulsion par le renversement, prônant l'altération comme seule vérité possible (sur le monde, le sujet, le langage). Nous nous devons d'explicitier comment, au sein du langage des *Poésies*, s'opère ce processus.

Les *Poésies I* mobilisent le discours romantique, le roman noir et le roman-feuilleton ; « les noms des écrivains sont évoqués et leurs thèmes critiqués, sans être repris textuellement. »⁵⁶⁵ Chaque nom renvoie à « un univers discursif »⁵⁶⁶, soit un ensemble de textes et de discours prégnants à l'époque de rédaction des *Poésies* : la poésie romantique, le roman noir et le roman-feuilletons constituaient les trois formes de littérature les plus « consommées » lors du Second Empire. Ducasse mobilise ce que Kristeva nomme des

563 *Ibid*, p. 579.

564 *Ibid*.

565 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 341.

566 *Ibid*.

« programmes » ou « comportements »⁵⁶⁷ du sujet de l'époque – un ensemble de discours imposant une vision du monde (« c'est dire que tout texte est d'emblée sous la juridiction des autres discours qui lui imposent un univers »⁵⁶⁸). Ce que le texte pose en amont des *Poésies*, c'est un univers de pensées en dehors du sujet, reflétant dès lors une dimension symbolique. Ces discours constituent donc un poids pour le texte « nouveau », assumé par le procès. Il s'agit dès lors de « se les approprier pour les confirmer ou pour les rejeter, en tout cas pour les posséder »⁵⁶⁹. Dans les *Poésies I*, l'appropriation s'effectue sous la forme d'une critique négative de la position locutoire des romantiques : Ducasse juge leurs discours par la négation, en rejetant le « désespoir » ou « la mélancolie » pour affirmer, au contraire, la morale et la raison. Les *Poésies I* contestent donc des discours symboliques pour en affirmer un autre, celui des moralistes.

Les *Poésies II* ne se limitent pas au jugement négatif, mais usent d'une « appropriation nouvelle »⁵⁷⁰ - c'est bien entendu la réécriture des moralistes. Ainsi, Ducasse s'approprie le discours qu'il opposait aux romantiques dans les *Poésies I*.

En s'appropriant ce discours rationaliste, il cherche à le négativiser autrement que de façon romantique ; il lui répond en ses propres termes, en suivant sa juridiction, en acceptant le contrat logique.⁵⁷¹

Ainsi, en reprenant « le langage moraliste », l'appropriation devient *linguistique*, et non plus métalinguistique. Le texte ne nie pas le symbolique pour s'y réfugier, comme dans les *Poésies I* : il introduit le sémiotique au sein du langage. En effet, dans le discours prétendument logique s'opèrent des glissements syntaxiques et logiques, effets de la pulsion, lesquels « signalent l'abandon de la position de maîtrise du discours en tant qu'acte d'allocution »⁵⁷² - la position langagière (et symbolique) est pulvérisée par l'intrusion des processus primaires.

Comment les glissements s'opèrent-ils dans le langage ? Pour les analyser, Julia Kristeva développe une étude précise des transformations textuelles opérées dans les *Poésies II*⁵⁷³. Résumons simplement qu'elles se divisent en deux catégories, les

567 *Ibid*, p. 342.

568 *Ibid*, p. 339.

569 *Ibid*, p. 338.

570 *Ibid*, p. 343.

571 *Ibid*.

572 *Ibid*.

573 *Ibid*, voire graphique p. 345.

« transformations d'opposition à effet négatif » (négations, permutations) et les « transformations d'opposition à effets indéfinis »⁵⁷⁴ (ces dernières regroupant notamment les omissions, scansion et déplacements). Julia Kristeva observe alors que « l'appropriation dont il s'agit ne se situe pas simplement au niveau sémantique des énoncés, mais également au niveau de leur économie d'énonciation »⁵⁷⁵ : ce n'est pas tant la signification qui se voit transformée, mais le sens, du fait d'une économie langagière différente.

Pascal : « l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue [...] »

Ducasse : « il ne serait pas plus déshonoré que ce qui ne le préserve pas »⁵⁷⁶

Dans cet exemple, la signification reste la même, « mais l'économie sémiotique est différente »⁵⁷⁷ - par l'accumulation de négation, elle s'approprie le discours d'origine⁵⁷⁸. Les exemples les plus frappants de l'action du sémiotique s'observent dans les transformations « indéfinies », où l'altération n'est plus simplement dans la négation :

Pascal : « dépositaire du vrai, amas d'incertitude, gloire et rébus de l'univers. »

Ducasse : « C'est le dépositaire du vrai, l'amas de certitude, la gloire, non le rebut de l'univers. »⁵⁷⁹

Nous observons que la transformation est de l'ordre du déplacement morphophonétique, de « rébus » à « rebut ». Le déplacement est une figure type du sémiotique, introduisant la condensation : entre le rébus et le rebut, le sens se dédouble. La position fixe du langage « moralisant » est donc perturbée par sa parodie (retournement) mais aussi par la multiplication de sens qui en résulte. La position du discours moraliste, maître de sens et de vérité, est donc renversée ; cela est d'autant plus vrai lorsque les transformations usent d'omissions :

Pascal : « L'homme n'est qu'un roseau le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant : Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser ; une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer [...] »

574 *Ibid*, p. 344.

575 *Ibid*, p. 347.

576 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 278.

577 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 347.

578 Nous avons expliqué en quoi l'accumulation des négations serait symptomatique du sémiotique, p. 92 du présent mémoire.

579 Lautréamont, « Poésies II », *Op. Cit.*, p. 279.

Ducasse : « L'homme est un chêne. La nature n'en compte pas de plus robuste. Il ne faut pas que l'univers s'arme pour le défendre. Une goutte d'eau ne suffit pas à sa préservation. »⁵⁸⁰

Pour Julia Kristeva, la suppression de certains éléments de la phrase originale conduit à la création d'une rythmicité : « les phrases courtes [...] produisent un rythme accéléré qui entraîne le lecteur, de sorte que leur signification passe au second plan »⁵⁸¹. Ainsi, dans notre exemple, la phrase unique de Pascal est morcelée en quatre phrases très brèves. Les assertions tombent rapidement, la lecture s'accélère aux dépens de ce qui est dit. Le langage symbolique, parfaitement représenté par le discours moraliste, perd pied. Alors qu'il se doit d'être un langage tourné vers la communication, la clarté et la raison, il est trahi par la pulsion : le sens se multiplie voire s'efface derrière la création d'un rythme, de poésie. Les transformations à effets indéfinis relèvent donc « du procès de rejet multipliant la position du langage et du sujet, la pragmatissant, le rythmant et risquant de l'emporter »⁵⁸².

Les *Poésies* témoigneraient donc d'un texte ne se pliant à aucun discours symbolique, contestant leur position en y glissant la pulsion, en multipliant leur sens. Plus encore, puisque le processus de correction appelle à corriger les *Poésies* mêmes (comme elles corrigent les *Chants*), le procès lui-même est infini – aucune position ne saurait rester indemne. Là se trouverait la signification de l'avis à la fin des *Poésies* : « Cette souscription permanente n'a pas de prix. Chaque souscripteur se fixe à lui-même sa souscription. Il ne donne, du reste, que ce qu'il veut. »⁵⁸³ Cet avis signifierait l'infinité du procès signifiant, toujours recommencé (« pas de prix » – ouverte, infinie), et le fait que « sa signification dépendra de chaque lecteur »⁵⁸⁴, chacun d'entre eux apportant son désir, ses pulsions, et pluralisant l'interprétation⁵⁸⁵.

La théorie de Kristeva possède un avantage conséquent par rapport à celles de Marcelin Pleynet et Philippe Sollers : elle donne sens aux réécritures des *Poésies*. Pour Pleynet et Sollers, les transformations servent à contester les valeurs culturelles du lecteur (Pleyne) et à introduire une théorie littéraire construite sur la relation (Sollers) ; pour autant, elles ne sont pas étudiées de près. Encore une fois, Kristeva a l'avantage de

580 *Ibid*, p. 278.

581 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 356.

582 *Ibid*, p. 344.

583 Lautréamont, « Poésies II », *Op. Cit.*, p. 298.

584 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 357.

585 On retrouve là une théorie similaire à celle exposée par Barthes (cf. « La Mort de l'auteur ») mais d'un point de vue psychanalytique : c'est le désir de chaque lecteur qui actualise le sens.

s'approcher de l'écriture de manière concrète : elle analyse et classe les différentes transformations, expose leurs effets, et en explique les causes. Pour autant, elle n'est pas contradictoire avec les théories de ses confrères : si la sémiotique conteste les discours symboliques, il remet donc en cause les valeurs culturelles du sujet (et plus encore, ce qui construit sa vision du monde). De fait, si nous pouvons encore douter de la base théorique de Kristeva, l'autrice présente les analyses les plus concrètes et fournies de la « troïka ».

Les textes de Lautréamont-Ducasse viseraient donc à établir une compréhension du sujet en procès, soit à formuler sa division entre sémiotique et symbolique. Ainsi, *Les Chants de Maldoror* exprimeraient, au travers de sa fiction, un sujet divisé : le corps est objet de fragmentation et de multiplication, tandis que les pronoms défont. Le « je », reflet de l'identité, se mêle aux autres instances tandis que le « tu » devient le reflet d'un symbolique à abattre. Le « il », quant à lui, se multiplie au sein des innombrables personnages, dissimulant la division du sujet et la mise en péril du symbolique. Tous ces éléments sont exprimés par le biais de la fiction, notamment par l'intermédiaire de ses personnages, Maldoror et le Créateur : leur conflit symbolise le procès interne au sujet. En outre, la fiction maintient la possibilité du langage, et avec elle, le symbolique. *Les Poésies*, quant à elles, formulent l'intrusion de la sémiotique au sein du langage symbolique. Elles exposent la contestation et l'appropriation des discours normés, perturbés par la pulsion : le sens stable, la position, sont déstabilisés par les changements linguistiques qui multiplient le sens, voire l'effacent derrière la musicalité poétique. *Les Poésies* revendiquent donc un procès infini du langage et des discours, toujours à contester et recommencer.

3) Lautréamont-Ducasse, ou le sujet dans la société

Julia Kristeva ne dissocie pas son analyse d'une dimension sociale, bien que celle-ci soit subordonnée à la théorie psychanalytique. En cela, elle diffère encore avec Marcelin Pleynet et Philippe Sollers : pour ces derniers, l'absence de biographie/la thanatographie se conjugue à l'absence de considération biographique et historique. Julia Kristeva ne fait pas de biographie, mais ne nie pas l'influence du contexte historique et social sur l'écriture de Ducasse. Ainsi, elle conjugue psychanalyse et matérialisme historique : l'économie pulsionnelle du texte s'articule avec les conflits sociaux contemporains de l'auteur.

Le développement social de la théorie de Kristeva nous est moins nécessaire pour comprendre son étude de Lautréamont que peut l'être sa théorie psychanalytique. Par conséquent, nous serons plus synthétiques sur cet aspect de son raisonnement.

a) Langage poétique et contexte socio-historique : le risque du fantasme

Commençons par établir que *tout fait social est symbolique*.

De Mauss à Lévi-Strauss, l'anthropologie sociale ne cesse de confirmer cette équivalence du symbolique et du social lorsqu'elle considère comme des langages les différents moyens de régulation que se donne le corps social.⁵⁸⁶

Le corps social est symbolique du fait de sa capacité à « réguler » les échanges sociaux (*cf.* l'échange des femmes)⁵⁸⁷ mais aussi les représentations (rôle des mythes ou de la magie). La société se présente comme un système de symboles offrant une grille de lecture et une distance dans l'approche du réel. Ainsi la poésie s'oppose non seulement au symbolique comme « autre » imposé par le développement du sujet (instauration du théorique), mais aussi au symbolique comme fait social : langage normé, mythes et discours institutionnalisés (valorisation de l'unité, du sens et de la raison, *etc.*). Le langage poétique est alors un moyen de glisser la pulsion dans l'ordre socio-symbolique : le sujet en procès rejette le réel structuré qu'on lui impose.

Le langage poétique est donc en conflit avec l'ordre social, pourtant, il en est aussi

586 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 70.

587 Notion anthropologique développée par Lévi-Strauss, dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.

le reflet. En effet, si la négativité du procès rejette les normes de son époque (linguistiques ou idéologiques), il le représente également « par sa disposition linguistique et idéologique »⁵⁸⁸. C'est-à-dire que le texte doit maintenir le symbolique pour y glisser la pulsion, comme nous l'avons expliqué : pour mettre en doute l'autorité symbolique, il doit d'abord la restituer – les *Poésies* adoptent ainsi le discours moraliste contemporain avant de le retourner. Le langage poétique permet donc une dépense pulsionnelle tout en respectant les normes de son présent, avec lesquelles il est en lutte : « les institutions et les idéologies sociales en tant que systèmes de communication (et solidaires en ceci du langage) sont le support qui permet et figure le procès de la signifiante en un texte. »⁵⁸⁹ Les normes sociales (et donc linguistiques) constituent le « lieu-support »⁵⁹⁰ symbolique du procès, car c'est en leur sein qu'il peut naître pour les contester. Dès lors, il est indispensable de considérer la période historique d'une œuvre afin de saisir toute l'étendue du procès de la signifiante.

« Le procès de la signifiante trouve sa résolution radicale lors des révolutions et des périodes historiques de grands troubles où se brise la continuité de l'ordre établi dans tous les domaines qu'il s'est donné »⁵⁹¹. C'est notamment le cas de la période marquée par le passage du Second Empire (1852-1870) à la Troisième République (1870-1940), dont la transition s'effectue l'année du décès d'Isidore Ducasse, le 24 novembre 1870. Les nombreuses difficultés, réformes et scandales du Second Empire, suivis de la guerre et défaite contre la Prusse, marquent la faiblesse de la France à cette époque, « faiblesse de toute autorité y compris celle de l'État »⁵⁹². Cette faiblesse provoquerait l'agression du sémiotique – la stabilité sociale fissurée favorise la division du sujet, qui ne trouve aucun secours dans le monde qui l'entoure. Ainsi, le XIX^e siècle voit se multiplier les « expériences poétiques » : symbolistes, wagnériens, parnassiens, *etc.* ; bien que tous ces textes ramènent le procès du sujet « à l'expérience subjective »⁵⁹³. En d'autres termes, les textes poétiques du XIX^e siècle figent la division du sujet au sein d'un texte respectant les normes de son époque, empreint d'un élitisme et d'un ésotérisme bourgeois (ici s'observe le « lieu-support »). Lautréamont-Ducasse constituerait une exception, formulant non seulement la division du sujet, mais étendant le procès au symbolique, et donc, au social.

Isidore Ducasse grandit dans ce contexte de troubles. Il fait l'expérience de la

588 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 364.

589 *Ibid.*

590 *Ibid.*, p. 365.

591 *Ibid.*, p. 361.

592 *Ibid.*, p. 372.

593 *Ibid.*, p. 186.

guerre et la dissolution de l'ordre social : il assiste au début de la guerre contre la Prusse le 19 Juillet 1870, aux émeutes de Paris et à la fin du Second Empire, pour finalement décéder lors du siège de Paris, du 17 septembre 1870 au 26 janvier 1871. Dès lors, Julia Kristeva juge que l'expérience historique de Ducasse s'est inscrite dans son écriture poétique. En soi, l'idée n'est pas absurde : il nous semble évident que le cadre social et historique d'un auteur influence sa façon d'écrire. Marcelin Pleynet soulignait aussi cet aspect : « s'il n'est pas question d'aller chercher, dans l'œuvre de Lautréamont, un écho même lointain des boucheries qui ensanglantent l'Europe, il serait toutefois insensé d'ignorer dans quel contexte [elle] est né[e] [...] »⁵⁹⁴.

Néanmoins, de nombreux arguments de l'autrice nous dérangent. Ainsi, Julia Kristeva commence par évoquer l'expérience première que Ducasse fit de la guerre, en Amérique du Sud :

La guerre avait déjà marqué son enfance, une guerre entre l'Uruguay et l'Argentine [...], pendant que la révolte gagne le pays avant la peste. Cette première guerre éveille chez Lautréamont une désapprobation générale de l'injustice qu'il va explicitement reprocher à son père. Mais le poète en retient probablement beaucoup de choses implicitement, si l'on pense aux bouleversements incessants d'une vie et d'un discours qu'aucune fixité ne retient, sauf à les relancer vers d'autres heurts.⁵⁹⁵

Nous sommes d'avis que les troubles sociaux en France, notamment à Paris, eurent un rôle à jouer dans le projet de Lautréamont-Ducasse, mais nous sommes plus mitigés quant à la guerre en Uruguay. Tout d'abord, la guerre susnommée s'est déroulée de 1839 à 1851. Ducasse étant né en 1846, il fut un contemporain de cette guerre jusqu'à ses six ans. Nous nous demandons comment cette guerre a pu « éveiller » un quelconque sentiment chez Lautréamont : celui-ci n'a probablement pas été confronté à cette guerre, trop jeune pour l'approcher, et sans doute abrité en périphérie du conflit par son père ambassadeur. Julia Kristeva ajoute que l'auteur reprochera à son père sa « désapprobation générale de l'injustice » : l'autrice ne cite aucune source, et aucune trace ne nous permet de valider ses dires – que cela soit dans *Les Chants de Maldoror*, les *Poésies* ou les correspondances de Ducasse, l'auteur ne s'adresse jamais « explicitement » à son père. Julia Kristeva semble donc effectuer une conclusion sur des arguments infondés. De plus, l'autrice évoque « les bouleversements incessants » de la vie de l'auteur comme conséquence de ce traumatisme :

594 Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p. 31. Il est dommage que l'auteur se contente d'un rappel historique et ne lie pas le contexte d'époque à l'écriture de l'œuvre.

595 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 411.

le lien entre une expérience de la guerre, qui n'a probablement jamais été vécue, et une « vie mouvementée » est superficielle. Les « bouleversements » de la vie de l'auteur s'expliquent suffisamment par des causes simples : il est envoyé au lycée de Tarbes par son père, qu'il quitte ensuite pour se rendre à Paris, très probablement dans l'ambition d'écrire et de se faire publier. Le manque d'informations nous force également à émettre des suppositions, mais contrairement à l'autrice, nous n'en faisons pas les arguments d'une théorie. Quoiqu'il en soit, Julia Kristeva cherche à développer le portrait d'un auteur ayant vécu « en rupture des normes admises »⁵⁹⁶ : elle cite sa famille « déséquilibrée par la différence d'âge entre les parents », la mort de la mère le jour de la naissance de Ducasse, les relations homosexuelles « assez plausibles sinon formellement confirmées dans le texte des *Chants* »⁵⁹⁷. Nous ne comprenons que peu en quoi ces arguments nous serviraient à comprendre la division d'un sujet antérieure à l'écriture. De fait, il nous paraît inutile de parler de sa famille : Ducasse n'en parle pas et nous n'avons pas d'information sur son enfance, donc toute théorie familiale ne peut être que *fantasme*. Quant aux théories sur l'orientation sexuelle de l'auteur, il faut être méfiant pour les mêmes raisons. Quoiqu'il en soit, nous considérons ces réflexions comme relevant de la biographie, et, par conséquent, nous les jugeons inadéquates du fait du manque d'informations sur la vie de l'auteur. Pour Kristeva, ces éléments révèlent « une sorte d'anarchisme éthique »⁵⁹⁸, lequel serait capable de fissurer déjà l'unité du sujet, puisque en contradiction avec la société. Certes, une vie « en rupture » avec les normes sociales peut favoriser une écriture elle-même en rupture, mais les arguments de Kristeva ne peuvent pas être solides, ne reposant sur aucune source, ni aucun autre argument qu'une « différence » par rapport à la norme.

De ce fait, nous pensons que le désordre social vécu par Ducasse avant la guerre contre la Prusse et pendant le conflit lui-même sont plus légitimes pour justifier l'écriture poétique de Lautréamont comme une exploration du sujet en procès. « L'histoire ne passe qu'en filigrane, fissurant l'unité du sujet, modelant son discours contre le discours dominant, mais ne s'y inscrivant pas dans la signification »⁵⁹⁹ - si le contexte socio-historique ne paraît pas explicitement dans la fiction, il participe à la division du sujet et définit « l'autre » voué à être en conflit avec la pulsion.

596 *Ibid*, p. 412.

597 *Ibid*.

598 *Ibid*.

599 *Ibid*.

b) Les Poésies en réponse à une société en crise

Julia Kristeva s'écarte des considérations biographiques lorsqu'elle aborde les *Chants* et les *Poésies*, plus précisément, le passage de l'un à l'autre.

Les raisons biographiques de ce changement n'existent pas [...]. Le seul fond objectif sur lequel ce changement d'écriture s'opère est en somme l'histoire socio-politique de la France. [...] Ce sont la dissolution de l'État capitaliste [...], l'écroulement de toute unité, qui *représentent* ou, si l'on veut *objectivent* le rejet dissolvant l'unité subjective qui est à l'œuvre dans les *Chants*.⁶⁰⁰

Les bouleversements socio-historiques contemporains à Ducasse « *objectivent* » (donnent corps dans le réel) au rejet, cause de la division du sujet que manifestent *Les Chants de Maldoror*. Pour l'autrice, un tel désordre (au sein du sujet comme de la société) provoque une réaction inverse : le sujet cherche à freiner la négativité, à empêcher la naissance du chaos. C'est pourquoi les *Poésies* font suite aux *Chants* : face au sémiotique et/ou au désordre social, elles imposent un nouvel ordre.

Dans la guerre, il est devenu Ducasse luttant avec la destruction du signifiant – de la loi – de la société. [...] Il ne peut plus chanter à la romantique, négativement, désespérément : le réel est devenu la confirmation, la représentation, l'objectivation d'un tel chant. Il faut produire un *dispositif signifiant nouveau* et qui devance la crise sociale.⁶⁰¹

Les *Poésies* sont ici pour répondre à la crise, pour empêcher la destruction de « la Loi » (sociale et sémiotique) – discours moraliste, valeurs de raison, d'ordre, *etc.* Pour autant, elles ne se font pas les hérauts de la Loi, elles ne suppriment pas totalement le conflit : Ducasse formule un dispositif signifiant (pour palier à la destruction de tout dispositif), tout en l'ironisant par la réécriture - « Lautréamont proclame la poésie de la positivité, de la loi imposée mais ironisable donc transformable »⁶⁰² : le nouveau passe par la transformation et non la destruction. Les *Poésies* seraient un message destiné à valoriser non pas la négativité, mais le « positif miné »⁶⁰³, soit un ordre non plus oppressif, mais destiné à être modifié ; elles instaurent « un dispositif signifiant nouveau à fonction sociale-polémique »⁶⁰⁴.

600 *Ibid*, p. 412-413.

601 *Ibid*, p. 413.

602 *Ibid*.

603 *Ibid*.

604 *Ibid*, p. 467.

En ce sens, le texte de Ducasse serait « révolutionnaire »⁶⁰⁵. Il formule la lutte interne au sujet sans provoquer la chute du symbolique : « l'idéal de la poésie changera. [...] Le genre que j'entreprends est aussi différent du genre des moralistes, qui ne font que constater le mal, sans indiquer le remède [...]. Il n'y a pas le sentiment des luttes »⁶⁰⁶. Le cadre moraliste des *Poésies* sert justement à donner un cadre de *raison* et *d'ordre* à la formulation du sujet divisé : le texte en produit la connaissance, et non pas l'expression simple.

La violence de même que la "positivité" de Lautréamont sont à la fois plus sociales : elles parlent aux sujets en désir immédiat de jouir, de savoir et de construire, et plus utopiques : leur réalisation est impossible à l'intérieur du cadre social présent. Cette négativité affirmative ne peut pas s'abriter sous la Troisième République ni sous aucun toit : elle est coextensive aux ruptures de la chaîne sociale, et, comme elles, incapable de durer.⁶⁰⁷

Les textes de Lautréamont répondent à un besoin social, celui de dégager la pulsion dans sa contradiction avec le symbolique, et de comprendre le statut contradictoire du sujet. Il est fondamentalement incompatible avec l'ordre socio-symbolique, puisque opposé à lui, c'est en cela que l'œuvre de Ducasse est profondément liée à son contexte de désordre social.

Il est intéressant de lier la démarche littéraire de Lautréamont-Ducasse à son contexte socio-historique ; l'auteur n'a pas pu l'ignorer, et certains passages du texte laissent passer une allusion au présent historique (« Quand je pense à vous, ma poitrine s'agite, retentissante comme l'écroulement d'un empire en décadence »⁶⁰⁸). Les troubles du Second Empire à la venue de la Troisième République peuvent, en effet, favoriser une écriture de la rupture – nous savons que l'écriture, en temps troublés, peut se faire l'expression de la rupture et de la destruction, lorsqu'elle ne prend pas le parti inverse, celui de l'espoir ou de la littérature engagée. De fait, les passages des *Poésies* se prêtent à cette interprétation, passant de la destruction des *Chants* à un espoir nouveau : Ducasse dit vouloir une poésie nouvelle, loin des plaintes romantiques, s'appuyant alors sur les moralistes, tout en les dépassant. « Malgré la vue de nos grandeurs, qui nous tient à la gorge, nous avons un instinct qui nous corrige, que nous ne pouvons réprimer, qui nous élève ! »⁶⁰⁹ - la correction

605 *Ibid*, p. 418.

606 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 287.

607 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 419.

608 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant VI, Chapitre 3.

609 Lautréamont, « Poésies II », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p.

est une élévation, visant à modifier l'ordre. Si le texte des *Poésies* juge qu' « il faut un point fixe pour juger »⁶¹⁰, et que ce dernier est dans la morale, elle encourage à sa modification, et donc à son élévation. Julia Kristeva articule sa pensée psychanalytique (glissement du sémiotique dans la Loi) à une théorie socio-historique, donnant sens à la lettre du texte, là où Pleynet et Sollers ne s'attachaient qu'au phénomène du retournement. Évidemment, rien ne nous permet d'assurer l'intention de Ducasse, mais encore une fois, la théorie de Julia Kristeva est cohérente.

c) *Les Chants de Maldoror* et la dissolution du cercle familial

La fin du Second Empire n'est pas une période de chaos absolu, laissant libre cours au désordre social et sémiotique. Bien que l'État soit fragile, il abrite d'autres « états » capables de structurer la société et de limiter le procès. Ce sont des milieux socialement stables où s'observe un pouvoir structurant. Le langage poétique n'est pas indifférent à ces états, qui, « quoique feints, impriment leur marque au procès : il ne se présente que chargé du fardeau de ces abris »⁶¹¹ - en outre, le procès du langage poétique présente la marque de ces clôtures sociales et symboliques.

L'abri le plus essentiel n'est autre que la famille. Au sein de la cellule familiale, le pouvoir étatique fait place au pouvoir de la figure paternelle. En effet, dans les sociétés occidentales patriarcales, le père détient toute autorité, tandis que la femme est présentée comme « une occasion d'établir des liens entre les hommes »⁶¹². Cette place, donnée à la femme, occulte le rôle de la reproduction qui lui est propre. En outre, « le droit paternel représente la face sociale, c'est-à-dire celle qui concerne les rapports de production, de la fonction génitale censurée et/ou attribuée exclusivement à la mère »⁶¹³ : le pouvoir paternel s'affirme comme autorité sociale - il gouverne les rapports de production économique, les rapports politiques *etc.* - tandis que la mère est considérée comme génitrice, liée à la sexualité, et donc occultée. Cette dichotomie structure *Les Chants de Maldoror* : le père (et Créateur) est autoritaire, violent, il est le pouvoir structurant. La mère constitue son opposé : tournée vers la sexualité, et donc vers la pulsion, elle obtient l'admiration du sujet. La faiblesse du pouvoir étatique en 1870 est liée à une faiblesse du pouvoir paternel,

290.

610 *Ibid.*

611 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 442.

612 *Ibid.*, p. 456.

613 *Ibid.*, p. 457.

appuyée, selon Kristeva, par des lois dissolvant la cellule familiale (institution du divorce en 1884). Le père, fragilisé, se retrouve contesté – Maldoror en est le premier adversaire.

Les Chants de Maldoror témoignerait donc de cette « dissolution familiale »⁶¹⁴.

Insurgé contre le père en même temps que contre le Créateur, le sujet rompt la chaîne de la filiation : sans nom paternel, il se met sous l'emprise d'un autre signifiant – celui du "chant" qu'entonne Maldoror. Tout le Chant premier expose cet éclatement de la famille et la contradiction entre la fonction paternelle et la fonction, disons, « prosodique ».⁶¹⁵

La naissance du pseudonyme pourrait donc être le signe d'une contestation face à l'autorité paternelle, au profit du langage poétique (le « chant », marqué par la pulsion). La remise en question du père s'observe notamment dans la onzième strophe du premier chant, analysée par Julia Kristeva. Dans cette strophe, le père apparaît d'abord comme le garant du pouvoir spirituel, assurant la sécurité de la famille dans sa relation à Dieu. Au début du texte, il loue Dieu pour avoir exaucé son souhait d'enfant (« Dieu nous a exaucé »), et lorsque le danger apparaît il le supplie pour qu'il les protège (« Père céleste, conjure, conjure les malheurs qui peuvent fondre sur cette famille ») - notons que le père en appelle au Père, le pouvoir est toujours paternel. Lorsque le fils est étranglé entre les mains de Maldoror, c'est à lui qu'il fait appel (« Père, secourez-moi »), mais le fils meurt. Le pouvoir du père est donc détruit par la venue de Maldoror, lequel prive le père sa femme et son fils. Plus encore, l'enfant est affecté par le pouvoir de Maldoror avant même qu'il ne soit tué : après que Maldoror ait observé la famille, l'enfant « respire à peine » et affirme que « quelque chose se retourne » en lui. Maldoror est celui qui corrompt l'enfant et le détourne du père (c'est également le cas dans le sixième chant). Finalement, l'enfant n'est plus reconnu par son père (« et celle-ci est morte, en même temps que le fruit de ses entrailles, fruit que je ne reconnais plus, tant il est défiguré... »). Le père est donc remplacé comme autorité, et la cellule familiale se défait : le père ne reconnaît plus l'enfant et l'enfant n'obéit plus au père.

Le père n'est pourtant jamais supprimé. Il subsiste comme Créateur, comme le symbolique nécessaire au rejet, nécessaire afin de se glisser en lui, dans le langage. Ainsi, le Père est un obstacle comme un fondement, il devient celui empêche d'écrire mais qui permet l'écriture : « tu me feras plaisir, ô Créateur, de me laisser épancher mes sentiments. » (II,3) C'est pourquoi « la position vacillante quoique souvent meurtrière du

614 *Ibid*, p. 464.

615 *Ibid*.

père est maintenue tout au long des *Chants* »⁶¹⁶, quoique connotée négativement. Ainsi le charpentier de la rue Verrière (VI,5) provoque la mort indirecte de ses filles. Face au père, l'écriture devient le chant, discours de la pulsion : « la guerre de Maldoror contre le Nom-du-Père représente dans le récit l'irruption de la pulsion dans le symbolique et la corruption de celui-ci »⁶¹⁷. Ainsi le jeune Mervyn ne peut plus comprendre son père (symbolique) qui « parle dans une langue étrangère » (VI,2) et préfère se tourner vers le langage de Maldoror « langage sublime », « beauté de musique » (I,12) ; il est petit à petit corrompu par l'intrusion de Maldoror. Ce langage n'est autre que le chant de la division, formulant le procès du sujet, plus tard retravaillé dans les *Poésies* afin de transformer l'ordre symbolique (processus de transformation)⁶¹⁸.

Face au père s'oppose la figure maternelle. Dans la onzième strophe du premier chant, elle est une autorité alternative au père (« il faut obéir à sa mère en quoique ce soit ») mais semble plus proche du fils (« Notre Édouard possède toutes les grâces de sa mère »). De même, la mère est liée de très près à la figure de Maldoror : « l'évocation de la mère, quand ce n'est pas de la mer ou, par métonymie, de l'océan, traverse tous les *Chants* »⁶¹⁹. Ainsi Maldoror habite « la mer et ses grottes de cristal » (IV,7), ses yeux sont « mystérieux comme la mer » (III,3), et le Créateur ne parvient pas à « dominer les vagues en fureur de la mer maldororienne » (VI,8). Cette fusion de Maldoror à la mère s'explique simplement par le caractère sexuel de la mère, incarnant la reproduction occultée par le milieu social, de même qu'il censure la pulsion. Ainsi l'amour d'Édouard pour sa mère est connoté par la sexualité : alors que Maldoror lui promet des « petites filles » avec lesquelles se baigner, il lui répond « elles ne sont pas si belles que les yeux de ma mère ». Ainsi, l'érotisme induit par la promesse est détournée vers la mère. Le caractère sexuel de la mère est rappelé plus tard, à la fin du premier chant, lorsque Maldoror évoque « les sèches mamelles » de sa mère. Ainsi, la figure maternelle serait un pôle de refuge contre le pouvoir du père. *Les Chants de Maldoror* reformuleraient donc l'économie de pouvoir qui organise la société, à commencer par la famille : le père est combattu, le fils corrompu, et la mère est au contraire valorisée.

Pour autant, Lautréamont ne fait pas de la femme un fétiche – le plaisir est rapidement freiné. Si le sujet peut s'y identifier, c'est « de façon toujours dramatique,

616 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 466.

617 *Ibid*, p. 467.

618 Voir II - b)

619 Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 467-468.

instable, tendue »⁶²⁰. Ici, Julia Kristeva s'éloigne largement des considérations sociales initiales pour reprendre la psychanalyse. La mère serait une figure instable car « castrée et pour cela même phallique »⁶²¹ - Julia Kristeva ne développe pas son raisonnement, mais nous pouvons supposer que l'absence de phallus chez la mère renvoie à l'angoisse de la castration, et donc à sa propre position phallique. Ceci explique le statut ambigu de la mère, parfois folle (III,2) ou incestueuse (IV,3), objet d'angoisse. La sexualité, abordée à travers la figure de la mère, n'est pas saine : toutes les allusions à la sexualité ou au sexe féminin sont marquées par l'horreur et la violence. Ainsi, le vagin de la prostituée est attaqué par les poules (III,5), Maldoror déchire le sexe d'une enfant (III,2) et l'accouplement avec la femelle du requin est « long, chaste et hideux » (II, 13). S'identifiant à une figure duale (phallique et non phallique, entre plaisir et angoisse de la castration), le sujet serait dans une « incessante oscillation », se divisant, se changeant donc, « pouvant occuper tous les lieux possibles de l'énonciation »⁶²². Kristeva lie donc directement le bouleversement de l'énonciation, et donc des instances, avec le rôle de la figure maternelle – figure où se mire le sujet suite à la remise en cause de l'autorité paternelle. Ainsi, à la source du langage des *Chants de Maldoror*, de la fiction du Créateur et du jeu des instances, se trouverait le désordre social de 1870. La division du sujet est produite par la fragilité sociale de son époque, laquelle provoque une modification de l'équilibre pulsionnel au sein du cercle familial.

La fin de son développement sur la figure maternelle aboutit à une théorie de la différence sexuelle et de la difficulté de sa conception pendant le Second Empire – thèse que nous n'avons pas restituée, car trop ancrée dans la théorie freudienne et trop brièvement abordée pour nous être claire. Nous pouvons néanmoins émettre la théorie que le statut ambigu de la figure maternelle chez Lautréamont, et la violence qui parcourt la sexualité, sont les symptômes d'une sexualité encore refoulée sous l'influence du symbolique, lequel doit être maintenu pour permettre le langage. La sexualité est donc, elle aussi, un conflit, de même que le langage et le sujet sont en procès.

L'étude de la dissolution familiale dans *Les Chants de Maldoror* nous montre que l'aspect social de la théorie de Kristeva n'est que secondaire : il permet de retourner, avec plus de force, à la psychanalyse. Certes, la figure du père/ Créateur constitue une contrainte (qu'on l'appelle « autorité », « Loi » ou « symbolique ») que le texte des *Chants* entend

620 *Ibid*, p. 468.

621 *Ibid*.

622 *Ibid*.

briser. L'argumentation de Julia Kristeva est claire, puisqu'elle s'appuie sur tout ce qu'elle a pu développer quant au symbolique. Son étude de la figure maternelle est aussi nourrie de nombreux exemples textuels, mais repose sur le primat du phallus propre à la psychanalyse. Le sujet est-il divisé de par son identification à la mère sexuelle, phallique et non phallique ? Nous pensons que la fragilisation de l'ordre social et le caractère motivé du texte poétique (assumé par la *chora* du sujet) suffisent à « déchaîner » (au sens premier, soit « libérer des contraintes ») les pulsions du sujet, et donc à favoriser une écriture de la rupture et de la division. La mère n'aurait qu'un rôle mineur, formulant, certes, une sexualité en conflit, mais n'étant pas nécessairement la cause du sujet divisé. Quoiqu'il en soit, *La Révolution du langage poétique*, bien qu'essentiellement psychanalytique, donne une place première aux troubles socio-historiques. Ces derniers seraient le déclencheur du sujet divisé se manifestant par le langage poétique ; néanmoins, nous pouvons nous demander si les événements historiques sont aussi importants dans l'économie du sujet, et si un contexte de désordre social est véritablement nécessaire à la production de textes poétiques formulant son procès.

Julia Kristeva est à l'initiative d'une toute nouvelle approche de Lautréamont. L'autrice forme un ensemble théorique construit sur la psychanalyse, nourrie de linguistique et de matérialisme. Elle mobilise plusieurs concepts de la théorie freudienne pour les appliquer à l'étude du texte, ou du moins du « langage poétique », évitant par là toute étude « psychobiographique » visant à expliquer un auteur par ses textes. Ainsi, le langage poétique est le lieu d'un procès, celui du sujet, agité par des pulsions allant à l'encontre du symbolique. À condition de mettre son scepticisme en suspens quant à la psychanalyse freudienne, aujourd'hui controversée, la réflexion de Julia Kristeva est extrêmement cohérente : de nombreux concepts articulent son raisonnement (rejet, sémiotique, *etc.*), et chaque argumentation est nourrie d'une ou plusieurs citations issues du texte poétique même. Ainsi, l'autrice n'ignore pas la fiction au profit du fonctionnement textuel, mais articule les deux aspects de l'œuvre. Elle donne sens à la fiction des *Chants* et des *Poésies*, et explique des processus jusqu'alors effleurés par Marcelin Pleynet et Philippe Sollers (notamment la transformation des instances pronominales). De plus, elle n'oublie pas de mentionner le rôle d'un contexte socio-historique agité – sa réflexion se nourrit donc de plusieurs domaines ; psychanalyse, linguistique et marxisme se complètent. Bien entendu, elle n'est pas sans défauts. Certains arguments, certes peu nombreux, semblent relever d'une pure extrapolation – l'autrice y exploite des éléments textuels ou biographiques sans les légitimer. Ces défauts semblent propres à la psychanalyse, appliquant parfois précipitamment des faits sur sa grille théorique. Nous ne devons jamais oublier que son étude s'appuie sur une théorie aujourd'hui dénoncée comme « supercherie », et qu'elle se construit sur des choix personnels propres à une époque historique donnée. Ainsi, Julia Kristeva analyse Lautréamont-Ducasse sous un prisme particulier : sa lumière permet d'éclairer certains aspects du texte, tout en générant quelques zones d'ombre. Sa lecture, comme toute autre lecture, n'établit pas la vérité du texte. Or, Julia Kristeva est la seule critique à avoir développé un corps théorique aussi complexe et original – jusqu'alors, Bachelard avait à peine utilisé la psychanalyse pour étudier son *Lautréamont*, et les considérations linguistiques restaient timides. L'autrice a su actualiser *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*, offrant à leurs futurs lecteurs un tout nouvel horizon de lecture.

Conclusion

Marcelin Pleynet, Philippe Sollers et Julia Kristeva instaurent un mouvement nouveau dans la réception de Lautréamont. Leur révolution théorique est marquée par la contestation de toute la réception, ou presque, qui les précède. Pleynet et Sollers dénoncent l'attitude religieuse des surréalistes, le fantasme des biographes, et l'inutilité d'une étude des « sources ». C'est depuis ces critiques que Marcelin Pleynet expose les deux premiers principes directeurs de sa recherche : il n'y a pas de biographie, et il n'y a pas de sources – sinon dans leur écriture transformationnelle. Toute la thèse de Pleynet se fonde alors sur le concept de transgression : les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* transgressent la littérature, la culture, et les concepts littéraires qui organisent la vision du lecteur. Ainsi Marcelin Pleynet est le premier à développer la motivation des réécritures de Lautréamont, à instaurer une base théorique stable, après avoir éliminé les plus fautives. Philippe Sollers reprend directement l'étude de Pleynet, mais ne s'arrête pas à la raison et aux effets des procédés textuels des *Chants* et des *Poésies*. Certes, il y a transgression, mais comment ? L'écriture transformationnelle théorisée par Pleynet ne suffit pas à caractériser l'écriture de Lautréamont. Ainsi, Sollers analyse le fonctionnement textuel des *Chants* et des *Poésies* pour en dégager les principaux aspects : leur désénonciation et leur statut transfini. Le texte est une immense machine de production et de destruction, tirant au hasard les textes de l'infini littéraire pour les précipiter dans la transgression. Par la confrontation constante d'une infinité de discours, le texte révèle le tout contradictoire des discours humains, et par conséquent la contradiction inhérente à l'être humain. D'autre part, la transgression ne se fait pas seulement culturelle, mais conteste même la représentation normée du réel (la « ligne ») : temps, espace – tout ce que le lecteur prenait pour acquis (sa représentation, son unité) se voit bouleversé. Pour la première fois, Philippe Sollers s'intéresse également, et uniquement, aux *Poésies* sans y appliquer la logique des *Chants*. Ainsi, les *Poésies* déséquilibrent l'opposition entre les concepts de « vrai » et de « faux » : la réécriture n'est plus seulement une transgression de parole, mais transgression de ce qui peut être « vrai ». Les textes ne valent plus pour ce qui y est écrit mais pour leurs relations avec leurs réécritures possibles et l'infini textuel dans lequel ils se situent. Lautréamont-Ducasse formulera donc un système de critique et de compréhension des discours humains, et donc de l'Homme même. Julia Kristeva écrit, plusieurs années après, une théorie tout à fait novatrice, et ce même vis-à-vis de ses pairs : elle mobilise la psychanalyse freudienne afin d'étudier les textes de Lautréamont-Ducasse comme la formulation d'un sujet en conflit.

Ainsi, les *Chants* expriment les charges pulsionnelles du sujet contre le symbolique structurant – le plaisir s'oppose à la contrainte extérieure. Nous observons dès lors un sujet dont l'identité s'efface, se dédouble, de même que son corps se divise. L'économie des instances pronominales permet de formuler le rapport du sujet au symbolique. L'autrice prend le temps de considérer, contrairement à Pleyne et Sollers, la fiction du texte : le combat entre Maldoror et le Créateur exprime le procès du sujet. Les *Poésies* témoignent également de ce conflit, puisque la pulsion vient se glisser dans la réappropriation des discours, ce par la technique de la transformation. De plus, les textes sont liés de près au contexte historique du Second Empire : les *Chants* expriment la fragilité pulsionnelle d'un sujet qui ne trouve plus aucune stabilité dans le réel qui l'entoure, et donc s'y attaque, tandis que les *Poésies* prennent un parti inverse : il faut conserver l'ordre mais se l'approprier. Julia Kristeva nourrit donc sa thèse de considérations socio-historiques, agrandissant son champ de lecture et la richesse qui en découle.

Les thèses de la Nouvelle Critique ne sont pas sans failles : Pleyne et Sollers dénigrent la fiction et ne sont pas toujours clairs, le premier faisant parfois preuve d'emphase métaphysique, s'égarant dans les sources, et le second nous égarant par sa méthodologie peu rigoureuse. Julia Kristeva s'égare ponctuellement, poussant parfois son interprétation sans la légitimer, cédant au fantasme biographique le temps de quelques pages. Il est également difficile pour nous, lecteurs, de laisser nos *a priori* quant à la psychanalyse ou la vision littéraire propre à la Nouvelle Critique, bien qu'il ne faille pas les oublier dans notre regard critique. Malgré tout, nous devons reconnaître l'immense apport de Pleyne, Sollers et Kristeva. Aucun mouvement similaire n'avait avant existé dans la réception de Lautréamont. Pour la première fois, la réception s'articule autour d'un pôle d'auteurs liés à une même vision du texte, et partageant un édifice scientifique et théorique commun. Nous ne faisons pas face à des réceptions éparses, à des articles ou des textes succincts, mais à trois ouvrages partageant de mêmes valeurs et communiquant entre eux : Pleyne est repris par Sollers, le texte océan de *Logiques* ne peut se séparer du paragramme de Kristeva, et *La Révolution du langage poétique* se comprend au regard des premiers textes. En outre, leur réception considère les textes de Lautréamont-Ducasse dans unité et totalité : elle cherche à comprendre le fonctionnement des *Chants*, celui des *Poésies*, et ce qui peut articuler les œuvres entre elles. Pleyne, Sollers et Kristeva permettent de formuler une logique textuelle en terme de *système*, et non uniquement en terme d'effets produits. Enfin, leur approche, puisque marquée par des concepts et savoirs nouveaux, ouvre un nouveau champ d'interprétation au lecteur de demain.

Plusieurs éléments restent évidemment à développer en lien avec notre sujet. Une étude psychanalytique de *La Révolution du langage poétique* permettrait ainsi d'approfondir la compréhension de Lautréamont et le lien entre psychanalyse et texte poétique. De plus, nous ne sommes pas experts de Julia Kristeva, ni de Sollers ou de Pleyne. Il serait plus qu'intéressant de lier leur réception de Lautréamont à leurs œuvres théoriques et fictionnelles. D'une part, nous pourrions clarifier leur réception ; d'autre part, nous pourrions vérifier si leur critique s'inscrit dans la « critique d'auteur » ou parvient à s'en extraire.

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons originellement dédié une partie entière aux contemporains de la Nouvelle Critique. Afin de restreindre notre champ d'étude, nous n'avons pu qu'évoquer certains auteurs tels que Lucienne Rochon ou Jean-Luc Steinmetz. Nous pourrions consacrer un sujet de recherche à l'étude des liens entre la réception de la Nouvelle Critique et celle de leurs contemporains, toujours à propos de Lautréamont. De même, nous pourrions envisager un sujet de recherche sur les conséquences de la réception de Pleyne, Sollers et Kristeva : comment s'inscrivent les commentateurs de Lautréamont après la Nouvelle Critique ? Quelles attitudes adoptent-ils face au texte océan de Sollers, ou à l'étude psychanalytique de Kristeva ? La réception de Lautréamont est un réseau de reprises, de contradictions et de transformations - nous nous y inscrivons nous-mêmes avec le présent travail - et nous espérons qu'elle continuera de se développer.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I - Marcelin Pleynet et Philippe Sollers, une nouvelle critique de Lautréamont ?	8
1) La réception de Lautréamont dans l'ombre du fantasme.....	9
a) Lautréamont chez les surréalistes, « un prétexte à inflation verbale » ?.....	10
b) La réception biographique, de la fascination au mythe.....	16
c) Une question d'« idéologie ».....	20
2) Marcelin Pleynet à la source de la relation Lautréamont–Tel Quel.....	27
a) Une critique de « l'écriture » uniquement.....	27
b) <i>Les Chants</i> et les <i>Poésies</i> , une transgression totale.....	37
c) Psychanalyse et matérialisme, des outils pertinents ?.....	48
3) Philippe Sollers, et « la science de Lautréamont ».....	60
a) De Pleynet à Sollers, de la transgression à la pratique.....	60
b) Définir le langage des <i>Chants de Maldoror</i> : le texte comme océan ou tourbillon.....	65
c) Les <i>Poésies</i> et la science de l'écriture.....	79
Chapitre II - Julia Kristeva et le « langage poétique » de Lautréamont	88
1) « Préliminaires théoriques » : pour comprendre le vocabulaire technique.....	90
a) La construction de la signification chez le sujet psychanalytique.....	90
b) Le retour du pulsionnel au sein du texte poétique.....	93
c) Freud, encore et toujours.....	98
2) Le sémiotique dans <i>Les Chants de Maldoror</i> et les <i>Poésies</i>	104
a) <i>Les Chants</i> puis les <i>Poésies</i> : une pratique du sujet divisé ?.....	104
b) <i>Les Chants de Maldoror</i> : division du sujet, division du corps.....	110
c) Expliquer le jeu des pronoms : conflit des instances, procès du sujet.....	113
d) Maldoror et le Créateur – sémiotique et symbolique.....	120
e) Les <i>Poésies</i> , un processus d'appropriation sémiotique ?.....	124
3) Lautréamont-Ducasse, ou le sujet dans la société.....	129
a) Langage poétique et contexte socio-historique : le risque du fantasme.....	129
b) Les <i>Poésies</i> en réponse à une société en crise.....	133
c) <i>Les Chants de Maldoror</i> et la dissolution du cercle familial.....	135
Conclusion	141

Bibliographie

I – Corpus primaire : écrits de Pleynet, Sollers et Kristeva sur Lautréamont

1) Ouvrages

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, col. Points, 1974.

PLEYNET Marcelin, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, col. Tel, 2013 [Éditions du Seuil, col. Écrivains de toujours, 1967].

SOLLERS Philippe, *Logiques*, Paris, Seuil, col. Tel Quel, 1968.

2) Articles

KRISTEVA Julia, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n°29, p. 53-75, 1967.

PLEYNET Marcelin, « Les Chants de Maldoror et de Lautréamont », *Tel Quel*, n°26, p. 42-49, 1966.

PLEYNET Marcelin, « Lautréamont politique », *Tel Quel*, n°45, p. 23-45, 1971.

PLEYNET Marcelin, « Situation : Lautréamont : Écrits sur la grâce », *L'infini*, n°109, p. 47-71, 2010.

SOLLERS Philippe, « Encore Lautréamont », *Tel Quel*, n°46, p. 83-90, 1971.

SOLLERS Philippe, « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de Risque*, n°2-3, 1997.

SOLLERS Philippe, « La révolution Lautréamont », *L'infini*, n°109, p. 9-11, 2010.

SOLLERS Philippe, « Lautréamont au laser », *L'infini*, n°110, p. 12-29, 2010.

II – Corpus critique

1) Ouvrages théoriques

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, Points, 1963 [1960].

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1965.

BARTHES Roland, « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n°5-6, 1967.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES Roland, *Œuvres Complètes*, III, Paris, Seuil, 2002.

BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 1994.

BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., col. Que sais-je ?, 1978.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque des sciences humaines, 1966.

BRISSETTE Pascal ; LUNEAU, Marie-Pier, *Deux siècles de malédiction littéraire*. Nouvelle édition [en ligne]. Liège, Presses universitaires de Liège, 2014 (généré le 25 octobre 2017), consulté le 04/02/2020.

URL : <https://pdfs.semanticscholar.org/193e/18164ee53f353b155aadd002cb164aef9dcf.pdf>

BRUNEL Pierre, *La Critique littéraire*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 2001.

- DOUBROVSKY Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966.
- FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, col. Petite biblio Payot classiques, 2015 [1910].
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, col. Petite biblio Payot classiques, 2015 [1917].
- FREUD Sigmund, *Essais de la psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1952.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967.
- FOUCAULT Michel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, col. Tel Quel, 1968.
- GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, col. Tel, 1976.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, col. Tel, 1990 [1978].
- LACAN Jacques, « L'étourdit », *Autres écrits*, Seuil, 2001.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.
- MEYERS Catherine, *Le Livre noir de la psychanalyse*, « *Vivre, penser et aller mieux sans Freud* », Les Arènes, 2005.
- G.MYERS David , *Psychologie*, Cachan, Lavoisier, col. Traités, 2016 [1986].
- PERRON Roger, « La psychanalyse est-elle réfutable ? », *Revue Française de Psychanalyse*, n°78, 2008, p. 1099 à 1111. Disponible en ligne.

URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2008-4-page-1099.htm>

PICARD Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Université de Lyon, 1965.

REISS-SCHIMMEL Ilana, « La fonction symbolique de l'argent », *Dialogue*, n°181, 2008, p. 7-14. Disponible en ligne.

URL : <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2008-3-page-7.htm>

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, col. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1970.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Saint-Amand, Gallimard, col. Idées, 1964.

SUENAGA Akatane, « Benveniste et Saussure : l'instance du discours et la théorie du signe », *Linx*, n°9, 1997, p. 123-128. Disponible en ligne.

URL : <https://journals.openedition.org/linx/1011>

TADIE Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, col. Les dossiers Belfond, 1987.

THIBAUDET Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, col. Les Essais critiques, 1930.

TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, col. Tel Quel, 1966.

2) Sitographie

BARTHES Roland, « La théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*.

URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

BRANDT Aage, « Qu'est-ce que la sémiotique ? Une introduction à l'usage des non-initiés courageux », *Actes Sémiotiques*, 2018, consulté le 05/03/2019.

URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5961#ftn14>

BRISSETTE Pascal, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *COnTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, consulté le 03 février 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/contextes/1392>

BUISSON Alexis, « Aux États-Unis, la psychanalyse cherche un second souffle », *La Croix*, 14/09/2019, consulté le 11/02/2020.
URL : <https://www.la-croix.com/Culture/Etats-Unis-psychanalyse-cherche-second-souffle-2019-09-14-1201047472>

MALHER Thomas, « Freud et Lacan sont des charlatans », *Le Point*, 08/12/2019, consulté le 11/02/2020.
URL : https://www.lepoint.fr/societe/freud-et-lacan-sont-des-charlatans-08-12-2019-2351943_23.php

« Matérialisme », *Histophilo*, consulté le 06/03/2019.
URL : <http://www.histophilo.com/materialisme.php>

« Matérialisme historique », *Histophilo*, consulté le 06/03/2019.
URL : http://www.histophilo.com/materialisme_historique.php

VERDO Yann, « Quelle place pour la psychanalyse en France ? », *Les Echos*, 20/09/2019, consulté le 11/02/2020.
URL : <https://weekend.lesechos.fr/business-story/enquetes/0601895506885-quelle-place-pour-la-psychanalyse-en-france-2293248.php#>

3) Œuvres transversales

CHENU Dr, *Encyclopédie d'histoire naturelle*, Paris, Marescq, 1851-1861.

FÉVAL Paul, *La Fabrique de crimes*, Paris, Dentu, 1898 [1866].

HUGO Victor, *L'Homme qui rit*, Paris, Albert Lacroix, 1869.

LEWIS Matthew Gregory, *Le Moine*, Paris, Maradan, 1797.

LUCRECE, *De Natura Rerum*, traduction de Henri Clouard, *De la Nature*, Paris, Garnier, 1964.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir*, Paris, Société du Mercure de France, 1901 [1882].

PONSON DU TERRAIL Pierre, *Les Exploits de Racambole*, Paris, L. De Potter, 1859.

SUE Eugène, *Latréaumont*, Paris, C.Gosselin, 1838.

Annexe : sur Lautréamont

1) Réception de 1868 à 1967

ARAGON Louis, *Lautréamont envers et contre tout*, 1927, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 403-405.

ARAGON Louis, « Contribution à l'avortement des études maldororiennes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°2, 1930, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 419-424.

ASSELINÉAU Charles, Note publiée dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Mai 1870, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 321-322.

BACHELARD Gaston, *Lautréamont*, Paris, J.Corti, 1939.

BALLARD Jean, « Lautréamont n'a pas cent ans », *Les Cahiers du Sud*, n°275, 1946, Lautréamont, *Œuvres complètes*, extraits p. 435-451.

BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Amis des Éditions de Minuit, col. Propositions, 1949.

BLANCHOT Maurice, « Lautréamont ou l'espérance d'une tête », *Préface aux « Œuvres complètes » de Lautréamont*, Le Club français du livre, 1950, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 489-501.

BLOY Léon, « Le Cabanon de Prométhée », *La Plume*, n°33, 1^{er} septembre 1890, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 323-334.

BRETON André, « Note », *Littérature*, n°2, 1919, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 365-366.

BRETON André, « "Les Chants de Maldoror" par le comte de Lautréamont », *La Nouvelle Revue française*, 1er Juin 1920, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 367-370.

BRETON André, *Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe*, conférence du 17 Novembre 1922, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 373-374.

BRETON André, « Notes sur la poésies », *La Révolution surréaliste*, 15 Décembre 1929, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 406-418.

BRETON André, Préface aux « Œuvres complètes » de Lautréamont, Paris, G.L.M., 1938, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 425-427.

BRETON André, « Sucre Jaune », *Arts*, 12 Octobre 1951, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 508-510.

CAILLOIS Roger, Préface aux « Œuvres complètes » de Lautréamont, Paris, J.Corti, 1946, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 452-470.

CALMEAU Christian, Note publiée dans *La Jeunesse*, N°5, 1er-15 Septembre 1868, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 319.

CAMUS Albert, « Lautréamont et la banalité », *Les Cahiers du Sud*, n°307, 1951, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 503-507.

CÉSAIRE Aimé, « Isidore Ducasse comte de Lautréamont, La Poésie de Lautréamont belle comme un décret d'expropriation », *Tropiques*, n°6-7, février 1943, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 429-433.

DEBORD Guy-Ernest, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n°8, mai 1956, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 511-519.

GENONCEAUX Léon, *Préface à l'édition des « Chants de Maldoror »*, Paris, L.Genonceaux, 1890, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 336-341.

GIDE André, « Le Cas Lautréamont », *Le Disque Vert*, numéro spécial, Paris-Bruxelles, 1925, Lautréamont, *Œuvres complètes*, extraits p.376-402.

GILLE Valère, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *Office de Publicité*, n° 28, 1943 ; réédité par Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

DE GOURMONT Remy, « La littérature "Maldoror" », *Mercure de France*, février 1891, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 342-351.

DE GOURMONT Remy, « Lautréamont », *Le Livre des masques*, 1896, Lautréamont, *Œuvres complètes*, extrait p. 352-354.

LARBAUD Valéry, « Les "Poésies" d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 1914, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 355-364.

PAULHAN Jean, « Un langage de paradis », extrait de *Jacob Cow le pirate*, Paris, col. Au Sans Pareil, 1921, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 371-372.

POULET-MALASSIS Auguste, Note publiée dans le *Bulletin trimestriel des publications défendues en France, imprimées à l'étranger*, N°7, octobre 1869, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 320.

SOUPAULT Philippe, *Lautréamont*, Paris, P. Seghers, col. Poètes d'aujourd'hui, 1946

[1927].

2) Réception des contemporains de la Nouvelle-Critique

ARAGON Louis, « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, numéros du 1er et 8 Juin 1967, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 528-571.

LE CLÉZIO J.M.G, *Préface aux « œuvres complètes » de Lautréamont*, Gallimard, col. Poésie, 1973, Lautréamont, *Œuvres complètes*, p. 591-595.

DAVID Sylvain-Christian, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, col. Mots, 1992.

FAURISSON Robert, *A-t-on lu Lautréamont ?*, Paris, Gallimard, col. Les Essais, 1972.

FÉDY Philippe, *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, A.-G. Nizet, 1973.

JOUFFROY Alain, « Le détournement des funérailles de Michel Lepeletier de Saint-Fargeau dans "Les Chants de Maldoror" », Extrait de *De l'individualisme révolutionnaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

LEFRÈRE Jean-Jacques, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977.

MARTAH Mohamed, *La Réception critique de Lautréamont et son œuvre*, Université Paris-Est Créteil Val de Marne (UPEC), 1994.

PEYTARD Jean, *Lautréamont et la cohérence de l'écriture : étude structurale des variantes du premier chant des « Chants de Maldoror »*, Paris, Didier, col. Orientations, 1977.

ROCHON Lucienne, *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Lettres modernes, col. Archives des lettres modernes, 1971.

SALIOU Kévin, *La réception de Lautréamont de 1870 à 1917*, Université de Bretagne occidentale, Université de Montréal, 2017.

STEINMETZ Jean-Luc, *Essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle*, Paris, José Corti, col. Signets, 1995.

STEINMETZ Jean-Luc, Préface et notes aux *Œuvres complètes* de Lautréamont, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

W. NESSELROTH Peter, « Lautréamont : le sens de la forme », *Littérature*, n°17, p. 73-84, 1975.

W. NESSELROTH Peter, Suicider l'autre : Maldoror et la colonne de la place Vendôme, *L'infini*, p. 72-81, 2010.