

L'oeuvre de Lautréamont et son influence sur  
le mouvement surréaliste en France.

- 0 -

Thesis submitted to the Faculty of Arts  
(Department of French Studies) of the  
University of Edinburgh

in fulfilment of the requirements for  
the degree of Doctor of Philosophy,

by

James Alexander Hodkinson.

October, 1959.



AVANT - PROPOS

"Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ?" demandait en 1933 une enquête surréaliste, dans le but de mettre à jour quelques-uns des mécanismes qui peuvent déterminer une vie. Si les réponses n'avaient pas été volontairement limitées aux rencontres entre contemporains, il est certain qu'y aurait figuré en bonne place l'oeuvre dont la découverte eut, pour un certain nombre des écrivains de l'époque, tout le caractère d'une rencontre capitale, et dont l'auteur avait pour nom Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont.

Chacun de nous fait sans doute au moins une fois dans la vie la découverte d'un livre qui pour lui sera déterminant. Pour les uns, ce sera Rimbaud (on songe à ce que fut pour Valéry et Gide, d'après leur correspondance récemment éditée, la découverte de Rimbaud), pour les autres, Kafka, ou Nietzsche, ou Pascal, ou encore un de ces livres obscurs qui n'a son importance secrète que pour quelques hommes. L'équation personnelle d'un homme peut sans doute trouver son parallèle chez les auteurs les plus variés. Il semble pourtant que certains auteurs soient doués d'un pouvoir d'aimantation tout particulier. Sans vouloir poser par là un critère objectif quelconque, l'on peut dire qu'il y a tout de



même une certaine difficulté à imaginer, à l'heure actuelle, des crises spirituelles ou intellectuelles déclenchées par la lecture de la Comédie Humaine (par exemple). Il s'agit là d'un critère subjectif, mais peut-être André Breton a-t-il raison de dire, à propos de certains écrivains, qu'ils sont "porteurs d'un courant magnétique."

Quoi qu'il en soit, nous nous rappelons avec une acuité particulière le jour où par hasard un exemplaire des Chants de Maldoror tomba entre nos mains. Nous avons succombé tout de suite à ce sortilège que Maldoror avait déjà jeté sur des esprits plus avertis pourtant que le nôtre.

Le goût de l'iconoclasme est le propre de la jeunesse; mais ce qui nous attira d'emblée chez Lautréamont, ce n'était pas le blasphémateur, mais plutôt le briseur des cadres logiques et esthétiques. Désormais, Maldoror nous hantait, d'autant plus que tous nos efforts pour frayer un chemin dans la jungle ducassienne n'aboutissaient qu'à un plus grand degré de désorientation.

C'est alors que nous nous sommes tourné vers les critiques, pour découvrir que nous n'étions pas seul à constater que l'aiguille de notre boussole s'affolait dans "les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison." Depuis les premiers

critiques de Lautréamont jusqu'aux tout derniers, n'a cessé de régner une confusion remarquable, tant au sujet de la vie du poète qu'au sujet de son oeuvre. "Bible de l'inconscient" a-t-on surnommé Les Chants de Maldoror, et certes, tout comme les Ecritures, cette oeuvre semblait se prêter à des interprétations multiples et souvent contradictoires. Le mystère de la vie de Lautréamont, et le contraste frappant qu'offraient les deux parties de son oeuvre, n'étaient d'ailleurs qu'une difficulté de plus.

Il n'était que trop évident, en tout cas, que les explications du genre de "ceci-et-rien-d'autre" étaient hors de propos. Cependant, il nous semblait que la critique avait négligé certains aspects de cette oeuvre qui pourraient bien s'avérer fructueux. Donner de Lautréamont - ou de tout autre poète - une image "complète" est sans doute impossible; notre dessin était plus humble : nous voulions essayer de dégager ce qui, chez lui, était tout de même accessible à la raison, en ne retenant chez nos devanciers que ce qui semblait échapper à la spéculation injustifiable, qui avait déjà fait des ravages dans le domaine de la critique ducassienne.

De Lautréamont au surréalisme il n'y a qu'un pas, et nous voilà en plein dans cette aventure spirituelle dont l'importance n'est plus depuis longtemps à démontrer.

C'est par là surtout que nous pouvons dire que Les Chants de Maldoror ont été pour nous un livre déterminant : ils nous ont conduit au surréalisme, à cet ensemble d'interrogations qui ne cesseront désormais de nous passionner.

En poursuivant nos lectures surréalistes, nous avons constaté au bout d'un certain temps que le rôle de Lautréamont dans l'histoire du surréalisme était des plus curieux. L'on avait dit et redit que l'influence de Lautréamont sur le surréalisme avait été prépondérante. Personne, cependant, n'avait essayé de tracer et d'évaluer cette influence. Pour le groupe d'André Breton, Lautréamont était le Zeus du Panthéon, le dieu qui restait en place, immuable, pendant que d'autres, pris en faute, avaient été successivement détrônés. Il nous semblait que le rapport entre Lautréamont et le surréalisme était d'une espèce nouvelle dans l'histoire des influences littéraires, et qu'un examen de ce rapport pourrait peut-être éclairer d'une lumière nouvelle cette activité para-littéraire qu'est le surréalisme. Ce serait, pour ainsi dire, examiner le mystère non par ses dogmes avoués, mais par l'observation d'un de ses rites.

Telle fut l'origine de la présente étude; nous sommes conscient de ses lacunes, mais, heureusement peut-être, les questions posées par Lautréamont et par les surréalistes ne peuvent recevoir de réponse définitive. Elles mettent en cause tout l'homme; elles sont une

des formes de l'interrogation éternelle. Tout au plus pouvons-nous prétendre, dans cette étude, avoir essayé de rester fidèle à notre dessein premier, à savoir d'établir quelques points de vue situés, dans la mesure du possible, sur la terre ferme des faits.

Résumons brièvement le plan de notre étude. Il s'est agi beaucoup moins d'un plan choisi que d'un plan qui s'est peu à peu imposé à nous. Nous avons dû tout d'abord examiner les sources de la biographie de Lautréamont dans leur rapport avec la critique, afin d'en soupeser l'utilité ou le danger. Nous étudions ensuite les sources livresques de l'oeuvre. Pour maigres que soient les résultats de cette étude, ils ne sont pas tout à fait inutiles, car ils viennent renforcer notre analyse de l'humour de Lautréamont. Les critiques avaient toujours répété que "l'ironie" de Lautréamont rendait impossible l'analyse logique. Il nous semblait donc arbitraire de tenter une analyse de l'oeuvre avant d'analyser l'humour très particulier de Lautréamont. Peu à peu, nous avons été amené à faire de cet humour même l'instrument principal de notre analyse. L'humour, chez Lautréamont, se confond avec la poésie; il s'agit d'une révolte contre les limites de nos moyens d'expression, et il nous semble qu'à bien approfondir cette notion, un certain nombre de contradictions s'effacent. Cette révolte écrite nous conduit à la révolte morale de

Lautréamont, et nous croyons avoir pu dégager les grandes lignes de sa pensée morale, qui ne nous semble pas du tout incohérente ou contradictoire. Enfin, dans le dernier chapitre de la première partie de notre étude, nous posons un problème que nous n'avons pas pu résoudre, et que nous tenons pour essentiel : celui de la genèse des Chants de Maldoror. La critique, à notre avis, n'a pas tenu compte de ce problème, duquel dépend toute interprétation des images ou des sources affectives des images.

Nous étudions, dans la deuxième partie de notre thèse, tout d'abord la genèse du surréalisme, et plus particulièrement la formation des idées d'André Breton, dans le but d'évaluer le rôle qu'à joué Lautréamont dans les débuts du mouvement. Nous négligeons de propos délibéré le mouvement Dada qui, de l'avis des meilleurs commentateurs et en dépit des apparences, n'apporta rien de positif au surréalisme et ne fut pas, comme on le croit à tort, le "berceau" du mouvement surréaliste.

Le résultat général de notre étude du rôle de Lautréamont dans le surréalisme est d'avoir montré que ce rôle est essentiellement mythique. L'image surréaliste de Lautréamont reflète donc certains des aspects extra-littéraires du surréalisme, et nous étudions les reflets de ce mythe d'abord dans le surréalisme considéré comme une entreprise spirituelle, rivale de la religion, ensuite, sur un tout autre plan, dans le

surréalisme considéré comme moyen d'action sociale.  
A travers notre étude du rapport entre Lautréamont et  
le mouvement surréaliste, nous formulons enfin, dans  
notre dernier chapitre, quelques conclusions sur les  
tendances mythifiantes de la pensée surréaliste.

.....

PREMIERE PARTIE

L'oeuvre de Lautréamont.



## C H A P I T R E I

---

### La vie de Lautréamont: les sources biographiques, les légendes et leurs répercussions critiques.

Parmi les instruments auxiliaires dont les critiques font volontiers usage, la biographie joue souvent un rôle équivoque. Entre les deux pôles - l'abandon de la biographie au profit d'un commentaire uniquement textuel, et la position extrême de tels critiques 'psychanalytiques' pour qui la vie intérieure de l'écrivain, vue à travers son oeuvre, semble plus importante que l'oeuvre elle-même - on trouve toute une série nuancée de variations sur le thème de l'utilisation de la biographie à des fins critiques. Pour ne parler que de l'oeuvre qui nous intéresse ici, on pourrait citer, comme représentant la première tendance, les écrits des surréalistes qui ont voulu placer Lautréamont 'hors de la vie', et comme exemple de la deuxième tendance l'étude de M. Jean et A. Mezei, qui se sont proposé de reconstruire les étapes de la vie affective de Lautréamont à partir des strophes des Chants de Maldoror.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter dans l'abstrait le pour et le contre de ces deux points de vue extrêmes. Nous croyons, quant à nous, qu'ils représentent deux écueils à éviter. Car d'une part, "il n'y a pas d'aérolithe en littérature", comme dit Baudelaire: derrière chaque oeuvre il y a un homme formé par sa vie

et par son époque. Et d'autre part, on ne devrait jamais pousser trop loin le rapport entre l'homme et l'oeuvre; certes, il y a action réciproque, mais l'art n'est jamais tout à fait la vie; par sa forme même, l'oeuvre garde toujours une certaine extériorité par rapport à son créateur. A condition d'observer la mesure, la biographie peut souvent apporter à la critique une aide précieuse. Comme l'a dit T.S.Eliot, non sans humour: "We assume, of course, that we are masters and not servants of facts, and that we know that the discovery of Shakespeare's laundry bills would not be of much use to us; but we must always reserve final judgment as to the futility of the research which has discovered them, in the possibility that some genius will appear who will know of a use to which to put them." (1)

Donc, on ne peut jamais séparer complètement l'oeuvre et son créateur. Les milliers de volumes sur "La Vie et l'Oeuvre de X" montrent suffisamment le profit qu'on peut tirer de la confrontation. Il convient cependant, de nos jours, d'adopter une attitude un peu plus nuancée vis à vis de la biographie d'un artiste. Des recherches récentes, conduites tant sous le signe de la littérature que sous celui de la psychologie et de l'ethnographie, commencent à faire ressortir le

-----  
 (1) T.S.Eliot: Selected Essays, p.19. Penguin Books, 1953.

pouvoir de l'esprit mythifiant qui, loin d'appartenir à un âge révolu, agit d'une façon inquiétante sur la vie politique, sociale et intellectuelle de notre époque. "Nous en sommes," s'écrie Etiemble, "à mythifier les mythes; le siècle de l'histoire devient fatalement celui du mythe du mythe." (1)

Si les faits historiques en apparence les mieux établis ne sont pas à l'épreuve de cette force fabulatrice (2), qu'advient-il de la vie d'un homme, dont chaque journée est d'une complexité presque inimaginable ? Quel que soit le nombre de documents qu'un homme laisse à sa mort, la plus grande partie de sa vie restera toujours dans l'ombre, et il semble que même les meilleurs d'entre nous résistent mal à la tentation de peupler cette zone d'ombre avec des images qui ne sont que les projections de nos propres désirs et de nos préjugés.

Or, le problème général de la biographie dans la critique littéraire, problème déjà très délicat, se pose sous une forme particulièrement difficile en présence de l'oeuvre de Lautréamont. On a dit et redit

---

(1) Etiemble: Le Mythe de Rimbaud, t.II, p.444 (Ed.Gallimard, 1953.)

(2) Cf., par exemple, la déformation extraordinaire qu'a subie l'histoire de la signature du National Covenant of Scotland et dont les étapes sont analysées dans un mémoire publié en 1956 par The Historical Association, repris par I.M.L.Hunter dans son livre: Memory -facts and fallacies, pp.107-108.(Penguin Books, 1957)

que sur la vie d'Isidore Ducasse on ne sait rien, ou très peu de chose. C'est malheureusement le peu que l'on sait - ou plutôt que l'on croit savoir - qui constitue un danger pour le critique.

Ouvrons ici une parenthèse qui fera mieux comprendre ce qui va suivre. La vie de Rimbaud semble être particulièrement bien documentée. Il fut célèbre de son vivant, et connu d'un assez grand nombre de personnes, dont Verlaine en particulier. Nous avons les témoignages de sa famille et de presque tous ceux qui l'ont approché, et enfin nous avons de lui une correspondance considérable. Et pourtant, dit Etiemble, "Au terme de ce long travail s'il me fallait écrire une vie de Rimbaud, je crois que je n'oserais plus articuler une seule phrase. Presque tous les "faits" me semblent suspects." (1)

Déjà en 1928, François Alicot pouvait dire, à propos de la vie de Lautréamont: "On n'en finirait jamais si l'on voulait prendre les études qui ont été

---

(1) Etiemble, op.cit., t.II, p.443. Il convient de reconnaître ici tout ce que nous devons à cette étude, déjà classique, si riche en vues pénétrantes sur toutes les questions de critique et d'interprétation dans la mesure où elles tombent sous l'influence du mythe littéraire. On ne pourra plus parler désormais de la biographie d'un écrivain sans se garder des pièges qu'Etiemble a su si bien découvrir et désamorcer en étudiant le mythe de Rimbaud. C'est la grande valeur de son étude qui nous a encouragé à nous débarrasser des légendes lautréamontiennes (et des interprétations qu'appuyaient celles-ci) avant d'entreprendre l'examen de l'oeuvre.

faites sur Isidore Ducasse et en montrer successivement les erreurs." (1) Or, depuis cette date, les erreurs n'ont fait que se multiplier: le 'mythe' de Lautréamont s'est constitué, accompagné parallèlement d'une confusion grandissante dans les études critiques, dans la mesure où l'interprétation a été basée sur des erreurs biographiques. C'est cette dernière considération qui relève la question des légendes ducassiennes au-dessus du niveau de la petite histoire littéraire. Ajoutons que l'obscurité déjà considérable de la poésie de Lautréamont semble avoir conduit à un relâchement des critères habituels de la validité des sources biographiques. On ne peut se défendre de croire que, désorientés par cette poésie insolite, les critiques ont accueilli, sans en examiner de trop près l'origine, tout ce qui leur permet de déceler les traces d'une vie humaine dans "de pareilles landes inexploitées." (2)

Devant tant de contradictions révélées même par une lecture sommaire des diverses études sur la poésie de Lautréamont, nous avons dû entreprendre un travail d'épuration. Cette tâche s'imposait pour plusieurs raisons. En premier lieu, aucun travail d'ensemble n'a été réalisé sur cette question: bien que, de temps

---

(1) François Alicot: Notes et Documents littéraires - "A propos de Lautréamont" dans Mercure de France, 1er janvier, 1928, p.199.

(2) Chant I, strophe 1.

(Nous utilisons l'Édition G.L.M. des Oeuvres Complètes. Voir notre bibliographie, p. 144<sup>M</sup>)



en temps, des erreurs anciennes aient été redressées, dans des écrits divers et d'une valeur inégale, l'on n'a pas encore soumis les sources biographiques à un examen rigoureux. La nécessité d'un tel examen est pourtant évidente: l'utilisation à des fins critiques de la biographie n'est légitime que si les faits sont établis. Dans ce domaine, les hypothèses, même probables, sont à écarter si elles s'avèrent invérifiables.

En second lieu, nous avons souligné que la rareté même des précisions sur la vie de Lautréamont invite l'erreur, voire l'invention. Certes, le mythe de Lautréamont est loin d'avoir acquis les proportions monstrueuses que présente celui de Rimbaud, bienfait que l'on doit sans doute à la rareté même des indications biographiques, encore que certains aient déjà réussi à tirer de cet état de choses le maximum de confusion possible. Il ne sera donc pas question ici d'une 'démystification' massive et détaillée, telle que celle opérée par M. Etiemble sur Rimbaud. Cela déborderait le cadre de notre étude, et en fin de compte, on risquerait de se trouver engagé dans un jeu de massacre assez stérile, d'autant plus que sur Lautréamont les écrits valables sont malheureusement peu nombreux, et les cibles partant ne manquent pas. Au lieu donc d'entasser des citations tirées d'une multitude d'articles plus ou moins médiocres, il nous semble plus important d'indiquer les exemples les plus marquants des contra-

dictions critiques nées, selon nous, des erreurs biographiques. Outre l'intérêt intrinsèque que pourrait avoir un tel exposé, il nous permettra d'expliquer pourquoi nous avons été amené à rejeter certaines des vues de nos devanciers, et pourquoi, averti par ces exemples, nous avons voulu réduire autant que possible dans notre propre étude la part d'incertitude au sujet de la biographie.

Au lieu d'épuiser une à une les diverses sources biographiques, nous essaierons de parcourir les étapes de la vie de Lautréamont, en nous arrêtant après chaque étape pour en examiner les principales répercussions critiques.

Ce que nous croyons n'être que pure conjecture sur la vie d'Isidore Ducasse en Uruguay et surtout sur le caractère et la vie de son père, a servi à étoffer plusieurs essais d'interprétation des Chants de Maldoror. L'histoire de la famille Ducasse nous concerne donc directement. On constate d'abord que les premiers lecteurs de Lautréamont semblent avoir ignoré l'origine sud-américaine du poète. Le premier en date qui ait écrit sur lui - Léon Bloy - l'ignorait certainement. (1) Cependant Lautréamont se déclare "né sur les rives

---

(1) Cf. Léon Bloy: Le Désespéré, 1867, publié chez l'auteur. La partie de cette 'sorte de roman' qui concerne Lautréamont est reprise dans Le Cabanon de Prométhée, Ed. P.V. Stock, pp. 1-19.



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-Ayres, la reine du Sud, et Montévidéo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire." (1) Dans une strophe précédente, il avait parlé des "gémissements graves du montévidéen." (2) Ce sont, dans les Chants, les deux seules allusions à l'origine du poète. Vu l'apparente mystification de cette poésie, il n'est peut-être pas surprenant que l'on ait pris cela pour une mystification de plus. (3) Fort heureusement M. Louis Genonceaux, qui entreprit la réédition des Chants de Maldoror en 1890, avait connu Albert Lacroix, éditeur de l'édition originale de 1869, et tenait de lui quelques précisions, bien minces à vrai dire, mais qui dissipèrent l'obscurité complète qui menaçait d'entourer la vie de Lautréamont.

---

(1) Chant I str. 14

(2) Chant I str. 7

(3) Cf., par exemple, Ruben Darío: Los Raros, écrit en 1893, publié à Barcelone, Ed. Maucí, 1905. Ce grand écrivain sud-américain, qui s'intéressait profondément à la poésie française de son temps, et qui reconnut de bonne heure la valeur de Lautréamont, ne prit évidemment pas très au sérieux les passages cités plus haut, ce qui est regrettable, car il n'aurait sans doute pas manqué de rechercher à Montevideo les traces encore fraîches de la famille Ducasse. Malheureusement, Darío ignorait jusqu'au vrai nom du poète, comme nous le montre ce passage: "Su nombre verdadero se ignora. El conde de Lautréamont es pseudónimo. El se dice montevideano, pero ¿quién sabe nada de esa vida sombría, pesadilla tal vez de algún ángel a quién martiriza en el empíreo el recuerdo del triste Lucifer? Vivió desventurado y murió loco." (Los Raros, p.158. Nouvelle édition, Espasa Calpe, Buenos-Ayres, 1952.)

Grâce donc à Albert Lacroix, qui naturellement eut avec Lautréamont des relations au moins d'un ordre commercial, on apprit que celui-ci était né en Amérique du Sud, et qu'il était venu en France pour faire ses études secondaires. Par les recherches qu'il entreprit, Genonceaux découvrit quelques autres précisions sur lesquelles nous aurons à revenir; il suffit de dire pour l'instant qu'elles révèlent l'origine pyrénéenne de la famille Ducasse. Genonceaux nous apprend que le père d'Isidore était, lors de la naissance de celui-ci, chancelier de la légation française de Montévidéo, et ajoute que la famille "devait être riche." (1)

Ces quelques indices ouvrirent la voie à d'autres chercheurs. Malheureusement en 1890 on s'intéressait encore assez peu à Lautréamont, et ce ne fut qu'en 1928 qu'une enquête fut entreprise par M. François Alicot dans la région des Pyrénées. Cette enquête aboutit à des résultats importants. Nous reproduisons plus loin les conclusions de M. Alicot sur la vie scolaire de Lautréamont. Mais pour l'instant, bornons-nous aux détails qui concernent le père de Lautréamont, et qui par là ont pu intéresser, même de loin, la critique de l'oeuvre. M. Alicot a donc découvert l'acte de naissance

---

(1) L. Genonceaux: Préface aux Chants de Maldoror, Edition Genonceaux, 1890, reprise dans l'Edition Corti des Oeuvres Complètes de Lautréamont, 1953, p.14.

du père de Lautréamont, François Ducasse, à Bazet, portant la date du 12 mars, 1809. (1) Sa famille était depuis de nombreuses générations originaire de cette région. (2) Insituteur public d'après ses signatures sur les actes de l'état civil des années 1837-38-39, François Ducasse semble avoir émigré vers 1840, puisque après 1839 ses traces disparaissent de ces actes.

Ces quelques précisions, basées sur les registres de l'état civil, ont malgré leur faible intérêt le mérite d'être incontestables. On ne saurait en dire autant des renseignements sur la vie de la famille Ducasse en Uruguay, que nous allons examiner maintenant.

En 1925, à Montévidéo, parut une plaquette sur deux poètes français nés dans cette ville. (3) Les auteurs, Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz, semblent être

---

(1) F.Alicot, op.cit., p.199.

(2) Certains ont cru que Lautréamont était juif. Cf. Henry Miller: Tropic of Capricorn (Ed. du Chêne, Paris, 1953) p.307: "But I was ignorant of the fact that almost fifty years previously a crazy Jew in South America had given birth to such startlingly marvellous phrases as 'doubt's duck with the vermouh lips'. Ramón Gómez de la Serna semble avoir partagé cette idée, et tout en l'abandonnant, affirme néanmoins que d'après son oeuvre, Lautréamont lui 'semble' juif. (Voir Le Cas Lautréamont, No.spécial du Disque Vert, Bruxelles 1925, pp.66-76) Vraisemblablement c'est la sonorité 'juive' du nom d'Isidore Ducasse qui a donné lieu à cette erreur. Selon Alicot, Ducasse est pourtant un nom bien méridional, très répandu dans les Pyrénées, et signifierait "du chêne".

(3) Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz: Lautréamont et Laforgue. Collection du Comité France-Amérique, Montévidéo, 1925.

inconnus dans le milieu littéraire français, et c'est en vain que nous avons cherché d'autres ouvrages des mêmes auteurs, tant en français qu'en espagnol. Car c'est avec beaucoup de gêne que nous abordons maintenant l'examen de ce livre, source de tous les renseignements dont on dispose sur la vie de Lautréamont et de sa famille en Uruguay. Sans vouloir accuser MM. Muñoz d'avoir sciemment fait mauvaise besogne, nous devons dire que pour ceux qui exigent la certitude - ou même la vraisemblance - cette étude est tristement insuffisante. Nous dirons même que tout ce qu'on y trouvera d'éléments biographiques est suspect, et ne pourrait en tout cas servir à éclaircir ni le caractère ni l'oeuvre de Lautréamont.

MM. Muñoz ont mené leur enquête à Montévidéo en 1924. Il leur fut facile de retrouver l'acte de baptême d'Isidore-Lucien Ducasse à la cathédrale de Montévidéo. Ce document établit une fois pour toutes que le poète est né à Montévidéo le 4 avril 1846, fils de François Ducasse et de Célestine Jacqueline Davezac, née en 1822. Vu la jeunesse de Lautréamont lors de la rédaction des Chants de Maldoror, cette précision n'est pas sans valeur, comme on le verra: plusieurs dates de naissance erronées avaient été acceptées.

L'acte de baptême est malheureusement le seul document allégué par les Muñoz. Tout le reste repose,

de leur propre aveu, sur des "témoignages de la famille Ducasse". Le rassemblement des éléments d'une biographie est déjà, on le sait bien, une tâche délicate, si l'on veut rester dans les limites de la certitude. M.François Alicot, dans son interrogation d'un ancien condisciple et ami de Lautréamont, a pris des précautions pour assurer la validité de ce témoignage. MM. Munoz, par contre, ont négligé les précautions les plus élémentaires, alors qu'il s'agissait de sources beaucoup plus lointaines. Il était indispensable qu'on déclarât au moins les noms, l'âge, les qualités des personnes interrogées, et surtout le degré d'amitié qu'elles avaient eu avec la famille Ducasse. Pourquoi, à propos d'un seul détail, (qui est d'ailleurs presque certainement faux, comme nous le signalerons plus loin) les enquêteurs prennent-ils soin de donner le nom de la personne qui a fourni ce détail, alors que pour des renseignements autrement importants, aucune source n'est alléguée ? MM.Munoz se gardent bien d'affirmer que leurs informateurs aient connu le jeune Isidore, mais n'admettent pas le contraire non plus. N'empêche qu'on nous fournit des détails sur la tenue vestimentaire d'Isidore à l'âge de 10 ans. (1) A bien examiner l'évidence qu'ils

---

(1) Rappelons qu'en 1924, date de cette enquête, Lautréamont, s'il avait été encore vivant, aurait eu 78 ans. Il est parti pour la France en 1860. D'où viennent donc ces étranges détails que quelqu'un (?) aurait retenu dans sa mémoire pendant à peu près 65 ans ?



présentent, on se rend compte que les auteurs de cette étude n'ont trouvé personne qui tînt des informations de première main sur la famille Ducasse. On a l'impression que les "témoignages" qu'ils ont recueillis sont de simples oui-dire, et que ces messieurs ont été les victimes de leur méthode peu scientifique.

Nous apprenons d'autre part qu'un "culte" de Lautréamont se serait créé à Montévidéo vers 1900, autour de la revue "La Alborada". Des poètes montévidéens, toujours selon les Muñoz, auraient contribué à enrichir sa réputation avec 'les mythes et les légendes les plus saugrenus'. Ainsi, l'un de ces poètes se disait fils naturel de Lautréamont, et se surnommait "bâtard de Maldoror". Un autre poète affirmait avoir vu le jeune Ducasse muni d'un fusil sur une barricade lors du siège de Montévidéo. (1) Les Muñoz mêlent fâcheusement ces légendes avouées aux indications qu'ils prétendent plus sérieuses, de sorte qu'on ne se retrouve plus dans la confusion extrême qui en résulte.

Reproche autrement sérieux qu'il faut faire aux Muñoz, c'est que sur quelques points importants, il est hors de doute qu'ils se trompent tout à fait. Du coup, tout le reste, même si l'enquête avait été

---

(1) Lautréamont avait 6 ans lors de ce siège... Il est à remarquer que MM. Muñoz font une erreur importante en situant le départ de Lautréamont pour la France en 1867, lorsqu'il avait 21 ans. En réalité, il est parti en 1860, à l'âge de 14 ans.

menée avec la rigueur et l'esprit critique nécessaires, est pour le moins sujet à caution. On nous affirme, par exemple, que François Ducasse mourut en 1887 "dans la plus extrême indigence." (1) Mais François Alicot a pu prouver, pièces en mains (le testament olographe de François Ducasse, déposé en France en 1890) que le père d'Isidore légua à ses neveux et nièces en France un total de 305.000 francs - fortune très considérable à l'époque. (2)

Tout cela semble n'avoir qu'un rapport très éloigné avec l'auteur des Chants de Maldoror. Mais il est nécessaire maintenant d'entrer dans le détail, de voir comment le caractère de Ducasse père, tel que le présentent les Muñoz, a donné lieu à des vues contradictoires sur l'oeuvre de Lautréamont.

Il va sans dire que si l'on connaissait intimement le caractère de François Ducasse, on pourrait se permettre d'imaginer à peu près le genre de vie qu'eût mené son fils dans la demeure familiale. MM. Muñoz nous le présentent d'abord comme un dandy spirituel, possédant une culture raffinée. Il aurait été affecté dans ses manières, affichant beaucoup de cynisme à l'égard des femmes, et se vantant d'être "collectionneur

---

(1) G.et.A. Muñoz, op.cit.,p.20

(2) F.Alicot, op.cit., p.200



de filles de théâtre." (1) En 1862, il aurait entrepris un long voyage de deux années à travers le Paraguay, la Bolivie et le Brésil, surtout dans le but de faire une étude sur les civilisations précolombiennes, étude dont le manuscrit se serait perdu, selon les Muñoz. Ce voyage, nous dit-on, aurait compromis la fortune de François Ducasse, et lui aurait donné le paludisme. "Dans une paillette perdue au milieu d'un pays presque désert, François Ducasse souffrit de crises de fièvre, d'hallucinations intermittentes." (2)

Il n'est sans doute pas impossible qu'un dandy se double d'un aventurier intrépide. Mais une contradiction flagrante apparaît dans ce récit de voyage, que les Muñoz tiennent d'un certain M. Masquelez, architecte à l'école des Beaux-Arts de Montévidéo. Selon lui, "le chancelier avait eu soin de cacher à son fils, enclin aux voyages et à l'aventure, les détails de son odyssee et les troubles nerveux de sa maladie." Malgré cette précaution, "lorsque François Ducasse lut pour la première fois les Chants de Maldoror, il fut saisi

---

(1) G. et A. Muñoz, op.cit., p.18. Le récit des Muñoz comporte force détails pittoresques de provenance inavouée en particulier, François Ducasse aurait eu "avant son mariage" une liaison scandaleuse avec une danseuse espagnole à Montévidéo. On ignore la date exacte du mariage des parents de Lautréamont, mais quelques indices suggèrent que le chancelier, à son arrivée à Montevideo en 1840, était déjà marié. (Sa femme était originaire d'une commune voisine dans les Pyrénées - Sarguinet - selon l'article cité de F. Alicot, p.199)

(2) A. et G. Muñoz, op.cit., p.19

de découvrir des analogies évidentes avec certaines visions qu'il avait eues dans la paillette pendant la fièvre." (1) Mais, comme on l'a vu, MM. Muñoz se trompent en situant le départ d'Isidore pour la France en 1867, au lieu d'en 1860. Puisque le voyage de François Ducasse ne commença qu'en 1862, et qu'ainsi Isidore était déjà parti plus de deux ans avant le départ de son père, le prétendu effort de celui-ci pour cacher ses privations à son fils n'aurait alors aucun sens. La seule source spécifiquement nommée par les Muñoz se révèle donc équivoque. Par ailleurs, on ne nous garantit pas l'authenticité du témoignage de M. Masquelez. Il n'a évidemment pas connu François Ducasse, puisqu'il n'a pu fournir que ce seul détail, qui d'ailleurs remonte à 1869. D'où tient-il donc ce détail ? On ne nous le dit pas.

Nous avons regardé de près cet incident parce qu'il illustre bien la faiblesse de ces sources biographiques. Nous avons vu que François Ducasse aurait été, en même temps qu'un dandy de salon, un aventurier intrépide. Nous allons voir maintenant que, selon les Muñoz, le jeune Isidore "s'ennuyait à mourir" dans dans "l'atmosphère bourgeoise" de la maison paternelle, et qu'un jour il brisa deux vases de Tolède "dans un accès de fureur à la suite d'une altercation avec son

---

(1) A. et G. Muñoz, op.cit., p.28.

bonhomme de père." (1) (C'est nous qui soulignons) Les contradictions se multiplient: dandy romantique, explorateur, bourgeois ennuyeux, ruiné par son voyage, mais laissant à sa mort une fortune: le caractère du père de Lautréamont autorise toutes les interprétations.

L'étude de G. et A. Muñoz nous apprend peu sur le jeune Isidore lui-même, et il faut répéter que les mêmes réserves s'appliquent au portrait assez curieux qu'ils donnent de lui. Portrait, c'est trop dire, car il s'agit de quelques bribes de description. "Quand la paix fut signée, les courses de taureaux et le dressage de chevaux étaient les jeux qui passionnaient les montévidéens. Lautréamont goûtait fort ces divertissements. A douze ans, dans le patio d'une villa des environs, Isidore-Lucien s'amusait à briser à coups de pistolet des bouteilles d'eau de vie rangées comme des quilles et coiffées de vieux shakos pris dans les caves de son parrain Baudry. On affirme que le jeune Ducasse, dès l'âge de dix ans, fréquentait les "reñideros" de faubourg à l'insu de son père." (2) (Il s'agit de combats de coqs.) "Les jours de fête, le jeune Ducasse, muni d'un fouet en écaille à la pomme d'argent et coiffé d'une casquette d'officier de 'l'Aréthuse' attendait le bac qui le mènerait à Sainte-Thérèse du Pantanoso." (3)

---

(1) A. et G. Muñoz, op.cit., p.28.

(2) Ibid., p.26.

(3) Ibid., p.27.

En l'absence d'un témoin direct, qui a rapporté aux Muñoz le souvenir de ces incidents bizarrement détaillés, et vieux de soixante-cinq ans au moins? Une fois de plus, c'est le mystère, d'autant plus qu'on n'a rien à nous dire sur les faits et les gestes les plus élémentaires de l'enfance de Lautréamont. Il est pour le moins étrange que "des amis de la famille Ducasse" n'aient pas pu fournir aux Muñoz la moindre indication sur la mère du poète, à laquelle ils ne font même pas allusion. C'était pourtant une question à examiner, quand on songe au rôle équivoque de la femme dans Les Chants de Maldoror.

Un seul point est à retenir dans Lautréamont et Laforgue: la date de naissance d'après l'acte de baptême, qui est confirmée par l'acte de naissance conservé par le Consulat Général de France à Montevideo. (1) Un examen attentif du livre des Muñoz nous a convaincu que tous les autres renseignements qu'on y présente sont contradictoires, suspects, ou incontrôlables. Ils sont donc, au point de vue de leur possible utilisation critique, à rejeter en entier.

Nous ne voudrions pas manquer de rapporter ici que sous la plume de Philippe Soupault, les récits que nous venons de décrire ont été souvent repris, corsés d'inventions pittoresques, dans les diverses préfaces et études que Soupault a consacrées à Lautréamont.

---

(1) Ce document a été reproduit dans l'édition des Oeuvres Complètes, "Au Sans Pareil", Paris, 1927.

La plupart des autres commentateurs de Lautréamont ne semblent pas avoir eu en mains la plaquette des Muñoz, et il est vrai que celle-ci est difficile à trouver. (1) C'est donc surtout à travers les préfaces de Soupault - qui a fait preuve plus d'une fois, en ce qui concerne Lautréamont, d'une désinvolture étonnante à l'égard des faits - que le public lettré a pris connaissance du contenu de ce livre. Ainsi du moins pourrait-on s'expliquer pourquoi celui-ci n'a pas fait jusqu'ici l'objet d'une critique plus sévère.

Cette première période de la vie de Lautréamont - son enfance en Amérique du Sud - se termine avec son départ pour la France en 1860. Avant de l'y suivre, cependant, il convient de voir d'abord quels ont été les effets sur la critique de ces sources biographiques.

Les divergences sur la date de naissance de Lautréamont ont parfois eu le résultat d'exagérer sa jeunesse au moment de la rédaction de son oeuvre. Genonceaux, dont nous avons déjà cité la préface à l'édition de 1890, avait pu trouver l'acte de décès du poète, daté du 25 novembre, 1870. Bien que ce document porte la mention "âgé de 24 ans", Genonceaux nous affirme: "l'auteur naquit à Montévidéo le 4 avril 1850" et ajoute:

---

(1) M. Gaston Bachelard, par exemple, dans son Lautréamont, (Editions José Corti, 1939, p.137) avoue qu'il n'a pas pu trouver l'ouvrage.



"Les Chants de Maldoror sortirent donc de l'imagination et du labeur cérébral d'un jeune homme de dix-sept ans." (1) L'erreur est curieuse, car c'est seulement l'année qui est incorrecte; on se demande où il a pu trouver le mois et le quantième, qui ne figurent pas sur l'acte de décès. Rémy de Gourmont, en 1896, dit que Lautréamont est mort à l'âge de 28 ans (2); il aurait eu ainsi 25 ans lorsqu'il écrivit les Chants. Ces erreurs ont été rectifiées par la publication de l'acte de naissance et de l'acte de décès, mais puisqu'elles ont été reproduites récemment par des critiques importants tels que René Dumesnil et Edmond Jaloux, il n'est peut-être pas superflu de répéter ici que Lautréamont est né le 4 avril 1846 à Montevideo et mourut à Paris, rue du Faubourg Montmartre no. 7, le 24 novembre, 1870. L'erreur qu'on a faite sur la date de son départ pour la France est plus importante pour notre propos, mais fidèle à notre plan chronologique nous examinerons d'abord quelques-unes des répercussions critiques du portrait de Ducasse père fourni par les Muñoz.

La thèse du Dr. Pierre Vinel - Essai Psychopathologique sur le Génie et l'oeuvre d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont (3) - se présente avec les garanties

---

(1) L. Genonceaux, op.cit., p.11

(2) Rémy de Gourmont: Le Livre des Masques, Ed. du Mercure de France, 1896, p.140.

(3) Thèse pour le doctorat en Médecine, soutenue en janvier 1946 à la Faculté de Médecine de Toulouse. Toulouse, Imprimerie Toulousaine, 1946.

de la science médicale et mérite donc toute notre attention. Le Dr. Vinel expose clairement son but: "Bien plus que le mérite de l'oeuvre nous intéresse la personnalité de son auteur. Nous ferons une étude clinique, objective, et impartiale, précise, dans la mesure du possible, du cas ducassien, et essaierons ensuite de formuler un diagnostic psychopathologique." (1) Cette étude aboutit à réaffirmer l'idée du déséquilibre mental de Lautréamont - idée que même les pessimistes avaient abandonnée, et dont nous verrons ailleurs la genèse 'mythique' - qui présenterait, selon le Dr. Vinel, les éléments "très nets" de quatre constitutions mentales appartenant au déséquilibre (qui est défini comme "une infirmité congénitale et permanente, qui correspond à une véritable prédisposition morbide." (2) ). Nous reproduisons le tableau que fait le Dr. Vinel de ces quatre constitutions mentales:

i. Le paranoïaque est un infirme du raisonnement à base d'une véritable maladie de l'orgueil.

ii. Le cyclomythique est un sujet qui présente des périodes d'excitation et des périodes de dépression séparées par des intervalles à peu près normaux.

iii. Le pervers est un infirme du sens moral que l'on peut définir par la formule de REGIS: amoralité, inaffectivité, inadaptabilité, impulsivité.

iv. Le schizoïde est un sujet qu'une coupure (spaltung) sépare du réel." (3)

---

(1) P.Vinel, op.cit., p. 13. (2) Ibid., p.65.

(3) Ibid., p.67.



Voilà qui est fort inquiétant. Car même si l'on veut bien admettre que tout grand artiste soit plus ou moins paranoïaque, il y a tout de même une frontière entre la nouvelle vision du monde que peut créer un esprit d'une tournure originale, et les fantasmes d'un vrai déséquilibré mental. Certes, le cas d'un Gérard de Nerval paraît nous contredire, mais il s'agissait là de folie intermittente; son oeuvre est le produit de ses périodes normales. La thèse du Dr. Vinel, par contre, tend à établir que Les Chants de Maldoror sont précisément le fruit du déséquilibre de leur auteur.

Nous n'avons bien entendu aucune compétence pour juger le bien-fondé médical du Dr. Vinel. Si les données qui forment la base de ce diagnostic étaient correctes, sans doute le diagnostic le serait aussi. Mais nous croyons pouvoir dire logiquement, et sans nous aventurer sur le domaine médical, que l'inexactitude des 'faits' fausserait le diagnostic. Quelles sont donc les données sur lesquelles s'appuie dans son analyse le Dr. Vinel pour établir le déséquilibre mental de Lautréamont ? Il admet (p.69) que le diagnostic est délicat, car l'oeuvre est "au fond assez peu suggestive et peu sincère." Et en réalité c'est finalement la biographie qui fournit au Dr. Vinel les justifications de son diagnostic, et c'est par là que nous mettons en

doute ses conclusions.

La mesure des connaissances biographiques du Dr. Vinel nous est donnée par son allusion au livre de Louis Vetty, Foch, Joffre et Galliéni. (Foch avait été élève au lycée de Tarbes en 1861, en même temps que Lautréamont). "Indépendamment d'un jugement ridicule sur l'oeuvre ducassienne, M. Vetty commet une erreur grossière en s'imaginant que Ducasse fut élève au lycée de Tarbes - ville où il n'est jamais allé." (1) Le Dr. Vinel ignore donc tout sur le séjour de Lautréamont aux lycées de Tarbes et de Pau, de 1860 à 1865, seule période de sa vie sur laquelle nous possédons quelques précisions concrètes. Cette lacune est d'autant plus grave que le Dr. Vinel reprend à son compte tous les renseignements fournis par les Muñoz, et qui pis est, pas même directement, mais par le truchement des 'études' de Philippe Soupault, qui non seulement adopte toutes ces légendes sans critique, mais encore les enrichit par des inventions de son cru.

Le Dr. Vinel essaie donc de chercher l'explication de la mentalité de Lautréamont dans ses antécédents, <sup>le caractère de</sup> notamment dans son père (Ch.IV: Les Données étiologiques.) Au terme d'une analyse des brusques revirements et des apparentes contradictions dans la vie du chancelier Ducasse, il déclare que dans les cinq catégories de

---

(1) P. Vinel, op.cit., p.11

déséquilibrés que distingue Kraeplin, le père de Lautréamont est le type même de l'instable, par son intelligence livrée à la merci de ses impulsions, de son défaut d'autocritique, de sa faiblesse de jugement et de sa sexualité exagérée. (sic) Il conclut: "Rien de pathologique, mais un déséquilibré." (1)

L'argument d'une influence héréditaire aide le Dr. Vinel à établir son diagnostic de la mentalité de Lautréamont, mais nous avons vu que les faits authentiques sur la vie et le caractère de Ducasse père se résument en quelques mots. Tout le reste est un mélange hétéroclite de mystère, d'imagination, de suggestions probables, improbables ou impossibles; rien, en tout cas, qui permette de soutenir des conclusions aussi concrètes que celles du Dr. Vinel. Sur le séjour d'Isidore lui-même à Montévidéo, plusieurs des erreurs que nous avons déjà notées sont reproduites dans cette thèse de psychopathologie. Ainsi, le poète serait resté à Montévidéo jusqu'à l'âge de vingt-et-un ans: "Et puis Isidore a maintenant vingt-et-un ans; ce grand fils rappelle cruellement à François qu'il a cinquante-et-un ans; ce grand fils est gênant et les montévidéens peuvent trop facilement, grâce à lui, deviner son âge. Une raison de plus en faveur du départ d'Isidore." (2)

---

(1) P. Vinel, op.cit., p.51.

(2) Ibid., p. 22.

(2) Marcel Jean et Arpad Messli: *Maldoror, essai sur Lautréamont et son oeuvre*. Ed. du Fata Morgana, 1944.

D'après une suggestion des Muñoz qu'il est impossible de vérifier, le Dr. Vinel suppose que Lautréamont avait un caractère violent ("Isidore est irréductible..."(1)) et que, comme le jeune Stendhal, il fut la cause, en même temps que la victime, d'un conflit familial dont on retrouverait l'expression dans Les Chants de Maldoror. Si Lautréamont venait de quitter sa famille peu avant d'écrire les Chants, comme le croit à tort le Dr. Vinel, ce serait au moins possible. Mais il n'en est rien.

Nous reviendrons à la thèse du Dr. Vinel, à propos de la vie parisienne de Lautréamont, car c'est encore une erreur biographique certaine qui appuie les diagnostics de schizophrénie et de cyclomythie. Avant toutefois de quitter la question de la famille Ducasse et de la vie d'Isidore en Uruguay, nous voudrions dire quelques mots sur une autre étude, dont les auteurs ont largement puisé la base dans la plaquette de G. et A. Muñoz. Dans Maldoror (1) Marcel Jean et Arpad Mezei, constatant que la logique classique est impuissante à analyser l'oeuvre de Lautréamont, ont appliqué une méthode 'psychanalytique', selon la plus pure orthodoxie freudienne, aux Chants de Maldoror, dans une tentative d'y retrouver l'expression des "complexes fondamentaux."

---

(1) Notons ici au passage ce qu'on verra plus loin: que deux sources dignes de foi décrivent Lautréamont comme "un élève soumis" et "un garçon rangé et travailleur".

(2) Marcel Jean et Arpad Mezei: Maldoror, essai sur Lautréamont et son oeuvre. Ed. du Pavois, 1944.

Cette étude a déjà été critiquée d'un point de vue purement psychologique, car on sait que la psychologie moderne a largement abandonné la lettre de la doctrine freudienne, tout en acceptant l'esprit du système. Cet aspect ne nous concerne pas ici, mais nous voudrions montrer brièvement comment une utilisation téméraire de la biographie a pu aggraver l'incohérence déjà considérable que le freudisme étroit a introduit dans l'analyse de MM. Jean et Mezei.

On sait que l'une des clefs de voûte du système freudien est le complexe d'Oedipe, concept assez contesté, dans sa forme freudienne, par les psychologues d'aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, c'est d'abord ce complexe que M. Jean et A. Mezei cherchent - ou plutôt sont bien convaincus à l'avance de pouvoir trouver, selon leur point de vue - dans la vie et dans l'oeuvre de Lautréamont. Selon Freud, le complexe d'Oedipe est essentiellement l'amour pour la mère. Mais puisqu'aucune indication n'existe sur la mère du poète, MM. Jean et Mezei font leur la supposition que Lautréamont haïssait son père - indice d'un amour complémentaire pour la mère, selon Freud.

D'où vient l'idée que Lautréamont haïssait son père ? Vraisemblablement de l'incident des vases brisés rapporté par les Muñoz, et que rien n'authentifie. Mais poursuivons: la 'haine' de Lautréamont pour son



père aurait donc, selon M. Jean et A. Mezei, des mobiles sexuels, et expliquerait la férocité des attaques sur Dieu, "symbole paternel", dans les Chants. Mais, se rendant compte peut-être que c'est là donner trop d'importance au complément négatif d'un complexe positif, - le complexe d'Oedipe - MM. Jean et Mezei ont beaucoup de peine à trouver dans les Chants des symbolisations de l'amour pour la mère. Ils en trouvent deux: dans la 'strophe des mathématiques' (1) la phrase: "J'aspirais instinctivement dès le berceau à boire à votre source" leur semble prouver que toute cette strophe est une symbolisation de la mère; et dans la strophe de l'Océan, (2) car qui ignore que la mer soit un symbole de la vie pré-natale ("notre mère la mer", selon Jean et Mezei (3) ) ?

On pourrait objecter que dans la "strophe des mathématiques" il ne s'agit que d'une simple figure de rhétorique; on pourrait objecter que dans celle de l'Océan, Lautréamont appelle celui-ci "grand célibataire" (4)

---

(1) Chant II str. 10.

(2) Chant II str. 9.

(3) M. Jean et A. Mezei, p.19.

(4) Formule que MM. Jean et Mezei expliquent en disant que "le célibataire est en vérité polygame", et puisque l'inconscient est polygame aussi (?) et que l'océan, c'est de toute évidence l'inconscient, etc... (op. cit., pp. 11-12)



et qu'au mot féminin il a préféré celui, moins courant, de "l'Océan". Mais ne nous engageons pas dans le labyrinthe freudien. Il suffit d'objecter que rien ne nous prouve que Lautréamont haïssait son père, et qu'avec l'appui d'une suggestion incontrôlable, MM. Jean et Mezei poussent les implications interprétatives jusqu'à l'absurdité.

Le danger de cette méthode apparaît pleinement lorsque ces auteurs sont obligés de déclarer: "Mais les choses vont se compliquer, si nous remarquons que Lautréamont emploie à l'égard du symbole paternel une terminologie bizzarement variée." (1) En effet, Dieu, le "symbole paternel" est souvent vénéré dans les Chants comme le "Tout-Puissant." Ainsi donc, selon Jean et Mezei, "Le complexe d'Oedipe chez Lautréamont est donc ambivalent, positif et négatif à la fois. On peut donc supposer que le futur auteur des Chants reçut de ses parents une influence double et doublement ambivalente." (2) Ce passage se passe de commentaire.

D'autre part, se fondant sur une remarque très juste - la fréquence dans Les Chants de Maldoror des épisodes de l'aventure d'un enfant, brutalement séparé de sa famille - MM. Jean et Mezei affirment que Lautréamont a dû subir, par son départ pour la France, un 'traumatisme' au sens freudien. (3)

---

(1) M. Jean et A. Mezei, op.cit., p.20. (2) Ibid., p.20.

(3) Ibid., p.23.

Ce traumatisme est essentiel à leur thèse; mais ils venaient de nous 'démontrer' que Lautréamont était obsédé par une haine envers son père. Logiquement, il aurait alors éprouvé un sentiment de libération en quittant Montévidéo, et même si, plus tard, il se sentait exilé en France, il ne pourrait en tout cas s'agir d'un traumatisme, qui est essentiellement un choc émotif violent et brusque.

Voyons un dernier exemple de la confusion soulevée par cette méthode biographico-psychanalytique. Croyant déceler dans les Chants des indices d'homosexualité, MM. Jean et Mezei sont obligés d'attribuer à Lautréamont un complexe d'Oreste (c'est à dire un complexe d'Oedipe néгатif, basé sur un amour homosexuel refoulé pour son père). Cette hypothèse - est-il besoin de le dire? - donne une nouvelle 'interprétation' de certains aspects des Chants. "(Les tendances homosexuelles de l'individu] peuvent donner lieu à des symbolisations de caractère très ambigu, et d'interprétation, à première vue, assez malaisée. Ces symboles 'néгатifs' constituent, pour une bonne part, l'extraordinaire assemblage d'êtres et de choses, animant les divers épisodes des Chants." (1)

Il serait facile, mais fastidieux, de poursuivre cette critique; nous n'avons pris que quelques exemples

---

(1) M. Jean et A. Mezei, op.cit., p. 29.

de cette interprétation 'psychanalytique'. Les excès de la psychanalyse peuvent donner lieu à des contradictions; les psychanalystes mêmes le reconnaissent parfois. On remarquera toutefois qu'ici c'est moins la méthode elle-même, mais bien plutôt l'empressement à accueillir des hypothèses biographiques mal fondées, qui a eu pour résultat un tissu de contradictions grotesques.

Revenons maintenant à Lautréamont, au moment où commence une nouvelle étape de sa vie: le départ pour la France. Nous avons déjà vu que plusieurs biographes se sont trompés de date sur ce point. MM. Muñoz, entre autres, croyant que Lautréamont arriva directement à Paris en 1867, et par conséquent tout imprégné d'influences sud-américaines, ont cherché les traces de ces influences dans Les Chants de Maldoror. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, qu'ils se voient obligés de constater: "Il n'est pas possible d'établir une correspondance exacte entre le milieu montévidéen vers la moitié du siècle dernier et la poésie des Chants de Maldoror." (1)

C'est seulement en 1928 qu'on apprit, non seulement que Lautréamont arriva en France en 1860, mais qu'il fit, entre 1860 et 1865, ses études secondaires dans les lycées de Tarbes et de Pau. Le mérite de ces découvertes revient à M. François Alicot, dont nous avons déjà cité l'article où il consigne les résultats de son enquête. Il faut dire que si ces résultats ont

---

(1) G. et A. Muñoz, op.cit., p.29.

quelque intérêt, c'est seulement par rapport à l'obscurité mystérieuse qui entoure la vie d'Isidore Ducasse, car ils sont en dernière analyse assez maigres. Le problème irritant de la vie de Lautréamont reste toujours posé, mais les renseignements rapportés par M. Alicot établissent au moins quelques traits de la personnalité du poète, tel du moins qu'il a paru à l'un de ses camarades de lycée.

En 1860, Lautréamont, âgé de quatorze ans, est élève au lycée Impérial de Tarbes. Il y remporte quelques prix, sans faire preuve toutefois de dons exceptionnels. Pendant son séjour d'internat à Tarbes, qui dura jusqu'en 1862, "C'était, semble-t-il, par la lecture du palmarès, un élève moyen et soumis." (1) Henry Mue et Georges Dazet, dont les noms figurent dans la dédicace de Poésies, étaient parmi ses condisciples. De 1863 à 1865, Lautréamont, maintenant au lycée de Pau, fait sa seconde, sa rhétorique et sa philosophie. On relève parmi ses condisciples deux noms cités dans la dédicace de Poésies: Paul Lespès et Georges Minvielle, qui sont les élèves les plus brillants de ces trois classes. C'est le premier d'entre eux, M. Paul Lespès - seul survivant, en 1928, de tous ceux auxquels Lautréamont avait dédié Poésies - que M. François Alicot a pu interroger sur son ancien camarade. Il ne semble pas que M. Lespès ait été un ami très intime de Ducasse,

---

(1) F. Alicot, op.cit., p.202.

mais il a pu dire à M. Alicot: "Au lycée, Ducasse avait plus de rapports avec moi et avec Georges Minvielle qu'avec les autres élèves." (1) Lorsqu'on ajoute que M. Lespès était, lors de cette enquête, conseiller honoraire de la cour d'appel de Pau, et jouissant, malgré ses quatre-vingt-un ans, "d'une mémoire d'une rare fraîcheur" (2), on peut dire que, dans l'ensemble, son témoignage paraît digne de foi. Il faut cependant faire la réserve, déjà formulée par M. Léon Pierre-Quint dans sa belle étude sur Lautréamont (3): le portrait que M. Lespès fait de Lautréamont soixante ans après les événements, n'a-t-il pas été modifié involontairement par la lecture ultérieure des Chants de Maldoror ?

Quoi qu'il en soit, les impressions et les souvenirs exprimés par M. Lespès n'ont qu'un faible intérêt pour la critique, et il serait téméraire d'établir un rapport causal rigide entre le caractère de Lautréamont tel que M. Lespès l'a vu au lycée, et les Chants de Maldoror. Nous reproduisons cependant ici les passages les plus suggestifs du témoignage de M. Lespès.

"J'ai connu Ducasse au lycée de Pau dans l'année 1864. Il était avec moi et Minvielle dans la

---

(1) F. Alicot, op.cit., p. 205.

(2) Ibid., p.202.

(3) Léon Pierre-Quint: Le Comte de Lautréamont et Dieu, Ed. "Cahiers du Sud", Marseille, 1929, p.26.

classe de rhétorique et dans la même étude. Je vois encore ce grand jeune homme mince, le dos un peu voûté, le teint pâle, les cheveux longs tombant en travers sur le front, la voix aigrelette, sa physionomie n'avait rien d'attirant." (1)

"Nous le tenions au lycée pour un esprit fantasque et rêveur, mais au fond pour un bon garçon ne dépassant pas alors le niveau moyen d'instruction, en raison probablement d'un retard dans ses études."

"... son attitude distante, si je peux employer cette expression, une sorte de gravité dédaigneuse, et une tendance à se considérer comme un être à part, les questions obscures qu'il nous posait à brûle-pourpoint et auxquelles nous étions embarrassés de répondre, ses idées, les formes de son style dont notre excellent professeur Hinstin relevait l'outrance, enfin, l'irritation qu'il manifestait parfois sans motif sérieux, toutes ces bizarreries nous inclinaient à croire que son cerveau manquait d'équilibre."

"Au lycée, nous considérions Ducasse comme un brave garçon, mais un peu, comment dirai-je, timbré. Il n'était pas sans moralité; il n'avait rien de sadique."

M. Lespès a reçu l'impression que Ducasse avait la nostalgie: "Il était d'ordinaire triste et

---

(1) Notons au passage que cette description s'accorde bien avec celle donnée par Genonceaux d'après Albert Lacroix: "C'était un <sup>grand</sup> jeune homme, brun, imberbe, nerveux, rangé et travailleur." (L. Genonceaux, op.cit., p.11)



silencieux et comme replié sur lui-même. Deux ou trois fois, il m'a parlé avec une certaine animation des pays d'outre-mer où l'on menait une vie libre et heureuse."

Ducasse ne semble pas, selon M. Lespès, avoir été doué pour les mathématiques, comme on l'a dit souvent, mais il avait beaucoup de goût pour l'histoire naturelle, et un esprit très attentif d'observation. En classe, il goûtait fort Racine et Corneille, et surtout l'Oedipe Roi de Sophocle. Edgar Poe, Gautier, Shakespeare, Shelley, et surtout Byron sont d'après M. Lespès les influences qui ont agi sur Lautréamont. Il semble s'être vivement intéressé au cours de M. Hinstin, (1) professeur de rhétorique, mais avoir souffert aussi du mauvais accueil que celui-ci réserva à ses compositions de style très bizarre.

"Je n'ai pas revu Ducasse depuis ma sortie du lycée en 1865," a dit M. Lespès, "mais quelques années après, je reçus à Bayonne Les Chants de Maldoror. C'était là, sans doute, un exemplaire de la première édition, celle de 1868. (2) Aucune dédicace, mais le

---

(1) Ce nom figure dans la dédicace de Poésies.

(2) Il s'agit sans doute d'un des quelques exemplaires qu'on brocha pour l'auteur. La vente de l'édition, suspendue par l'éditeur, n'a eu lieu qu'après la mort de Lautréamont, lorsque le successeur d'Albert Lacroix à Bruxelles, en 1874, mit en vente les exemplaires qui étaient restés en magasin.

style, les idées étranges, s'entre-choquant parfois comme dans une mêlée me firent supposer que l'auteur n'était autre que mon ancien condisciple. Minvielle dit qu'il avait, lui aussi, reçu un exemplaire, envoyé sans doute par Ducasse."

M. Lespès fut donc un des premiers lecteurs des Chants de Maldoror, et en réponse à M. Alicot qui lui avait demandé s'il ne s'agissait pas d'une mystification, il a déclaré: "Je ne le crois pas. Sans doute, si l'on veut rapprocher les Chants de Maldoror des Poésies, on peut supposer que Ducasse n'a pas été sincère, mais s'il l'a été au lycée, comme je le crois, pourquoi ne l'aurait-il pas été plus tard, quand il s'est évertué à être poète en prose, et que, dans une sorte de délire d'imagination, il s'est persuadé peut-être qu'il ramènerait au bien, par l'image de la délectation dans l'horrible, les âmes découragées de la vertu et de l'espérance ?" M. Alicot conclut: "Les Chants de Maldoror sont une oeuvre sincère, fruit douloureux d'un cerveau exalté plein de sombres images, nous a dit M. Lespès." (1)

Enfin, détail que nous relevons à titre de curiosité, Ducasse souffrait déjà au lycée, selon M. Lespès, des migraines douloureuses dont il se plaindra plus tard dans les Chants; ainsi que dans une des lettres

(1) F. Alicot, op.cit., p.207.

qu'il a adressées au banquier Darasse. (1)

Même si l'on tient compte de l'élément personnel dans son observation et d'une déformation possible de ses souvenirs, le témoignage de M. Lespès nous suggère les principaux traits de la personnalité d'Isidore Ducasse. Le portrait qui s'en dégage est flou, ténébreux, mais on voit un jeune homme de caractère assez étrange, introspectif en même temps qu'exalté, névrosé peut-être, mais loin d'être anormal. Ses rapports avec ses condisciples semblent avoir été somme toute amicaux et humains. L'originalité des Chants de Maldoror indiquait déjà une tournure d'esprit peu commune, mais le déséquilibre est autre chose.

Ce portrait s'accorde assez bien avec l'impression que l'oeuvre nous donne de son créateur, mais nous aide-t-il mieux à comprendre celle-là ? Nous ne le croyons pas. L'évidence fournie par M. Lespès n'est pas assez concrète pour nous permettre d'expliquer les épisodes des Chants et de Poésies par rapport à cette période de la vie de leur auteur. Ainsi, par exemple, le vif intérêt que Lautréamont montrait pour l'histoire naturelle n'a guère besoin d'une confirmation biographique.

---

(1) Chant I, str. 8 : "Qui donc, sur la tête, me donne des coups de barre de fer, comme un marteau frappant l'enclume ?"

(2) Cf. Lettre du 22 mai 1869 à Darasse : "...mais vous avez deviné que mon mal de tête ne m'empêche pas de considérer..." (Edition G.L.M. des Oeuvres Complètes, p.342)

De même, son exaltation, la bizarrerie de son style ne font pas de doute - son oeuvre en est la preuve. Que M. Lespès nous confirme que Lautréamont était sincère, c'est peut-être important; quant à nous, nous n'en avons jamais douté.

Peut-on retrouver dans Les Chants de Maldoror des échos de la vie de Lautréamont au lycée ? Au Chant III, strophe 1, on trouve une allusion insignifiante à l'isnard, chèvre sauvage des Pyrénées; c'est le seul reflet de 'couleur locale'. Mais la 'strophe du fossoyeur' (1) contient un passage que certains ont cru significatif: "Quand un élève interne, dans un lycée, est gouverné pendant des années, qui sont des siècles, du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au lendemain, par un paria de la civilisation, qui a constamment les yeux sur lui, il sent les flots tumultueux d'une haine vivace, monter comme une épaisse fumée, à son cerveau, qui lui paraît près d'éclater. Depuis le moment où on l'a jeté dans la prison, jusqu'à celui, qui s'approche, où il en sortira, une fièvre intense lui jaunit la face, rapproche ses sourcils, et lui creuse les yeux. La nuit, il réfléchit, parce qu'il ne veut pas dormir. Le jour, sa pensée s'élançe au-dessus des murailles de la demeure de l'abrutissement, jusqu'au moment où il s'échappe

---

(1) Chant I, str. 12.

ou qu'on le rejette, comme un pestiféré, de ce cloître éternel; cet acte se comprend."

M. Gaston Bachelard fait allusion à ce passage et aux renseignements que donne M. Lespès sur le professeur Hinstin, hostile, selon lui, à l'imagination de Lautréamont, pour suggérer que la violence des Chants de Maldoror s'explique par un ressentiment d'adolescent, un complexe engendré par sa haine de la vie d'internat. (1) Le raisonnement de M. Bachelard est à la fois profond et subtil, ayant des implications multiples pour la compréhension du ton 'scolaire' des Chants, de la violence parfois puérile des imprécations. C'est une hypothèse féconde, mais si elle est vraie, nous croyons que c'est l'analyse des Chants qui l'appuie, et non les renseignements sur la vie scolaire de Ducasse. Même si Lautréamont avait souffert du régime d'internat, il n'aurait différé en cela de la plupart des jeunes gens d'une certaine sensibilité. Et contre l'idée que le poète souffrit en particulier de l'incompréhension de M. Hinstin (2) dans sa classe de rhétorique, il faut mettre l'évidence de M. Lespès, selon qui Lautréamont s'intéressait vivement au cours de ce professeur. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler que dans la

---

(1) Gaston Bachelard, op.cit., p. 82: "Notre thèse, dans ce chapitre, revient à suggérer que la période culturelle de l'adolescence a été pour Isidore Ducasse, une période douloureuse, intellectuellement névrosante."

(2) C'est surtout sur cette hypothèse que s'appuie M. Bachelard (op.cit., pp.84-87)



dédicace de Poésies - "Aux Amis, passés, présents et futurs" - on lit: "A Monsieur Hinstin, mon ancien professeur de rhétorique."

D'autre part, toujours à propos de l'expérience scolaire "douloureuse" de Lautréamont, les nombreuses références dans Les Chants de Maldoror à la dignité de la chevelure ont suggéré à M. Bachelard qu'il s'agisse, là encore, d'un complexe d'origine scolaire. (1) Mais M. Lespès n'avait-il pas dit : "Je vois encore ce jeune homme (...) les cheveux longs tombant à travers sur le front ? Que faut-il croire ? Ou bien ce "complexe de scalp" n'a rien à voir avec "la bienséance officielle de la coiffure", ou bien M. Lespès se trompe. Si l'on voulait résoudre ces contradictions, il faudrait admettre que Lautréamont fût obligé de porter les cheveux courts, et qu'en même temps ceux-ci lui tombaient sur le front...; il faudrait admettre que M. Hinstin fût le persécuteur de Lautréamont, celui qui par son incompréhension fut la cause d'une névrose intellectuelle,

---

(1) G. Bachelard, op.cit., p.88 : "En une période où la lettre de Sarcey sur la barbe brisait la carrière d'un agrégé, quelle devait être la sévérité d'un censeur de lycée imposant aux élèves la bienséance officielle de la coiffure!" Et p. 89 : "Dès lors, si l'on voulait bien considérer que dans l'âge de l'adolescence la moindre vexation peut avoir sur le caractère les plus grands effets, on n'hésiterait pas à reconnaître l'existence d'un complexe de scalp, complexe qui est une forme métaphorique du complexe de castration. Ce complexe du scalp, avec toutes ses composantes sexuelles, est très apparent dans Les Chants de Maldoror."



et qu'il fût en même temps "l'ami" de la dédicace, le professeur dont les cours "intéressaient vivement" le futur poète. On voit bien le jeu: on n'a qu'à choisir dans cette 'biographie' ce qui permettra d'étayer la thèse qu'on a adoptée, et tant pis pour les contradictions.

La valeur, très grande à nos yeux, de l'ensemble des analyses de M. Bachelard, ne gagne rien par la référence à cette biographie suspecte. Mais qu'un esprit fin, malgré ses intentions contraires (1) ait été tenté de s'appuyer sur elle, c'est déjà un avertissement pour nous. Nous croyons, en fin de compte, que tout ce qu'on sait sur la vie scolaire de Lautréamont ne sert en rien à éclairer son oeuvre. Si M. Lespès avait pu nous donner plus de détails sur les préoccupations morales, esthétiques ou philosophiques de son ancien condisciple, ç'aurait été tout autre chose. Mais il n'en est rien: il ne nous donne que quelques traits suggestifs d'un caractère qui reste toujours mystérieux.

Les dernières années de la vie de Lautréamont - celles de son séjour à Paris - sont bien les plus obscures. D'après les registres du lycée de Pau, Lautréamont quitta cet établissement en 1865, à la fin de l'année

---

(1) Cf. G. Bachelard, op.cit., p.1-2 : "C'est à travers l'oeuvre seulement qu'on peut juger ce que fut son âme. Une biographie fondée sur des éléments aussi insuffisants ne serait pas explicative."

scolaire. On perd, pendant deux ans, toute trace de lui; il est probable qu'il vint tout de suite se fixer à Paris à sa sortie du lycée. De toute façon, moins de vingt ans après sa mort, Louis Genonceaux écrivait: "Nos actives investigations n'ont pas abouti à pénétrer dans son intégralité, le mystère dont la vie de l'auteur à Paris semble avoir été entourée. La Préfecture de police s'est refusé à nous seconder dans ces recherches, parce que nous n'avions aucun caractère officiel pour les lui demander. Voilà, certes, un rigourisme administratif fort regrettable. Quel inconvénient peut-il y avoir à fournir à un éditeur quelques renseignements sur la vie d'un homme de lettres mort depuis vingt ans ? Borné à nos seules enquêtes, nous avons acquis la certitude que Ducasse était venu à Paris dans le but d'y suivre les cours de L'Ecole Polytechnique ou des Mines. En 1867, il occupait une chambre dans un hôtel situé au numéro 23 de la rue Notre-Dame-des-Victoires. Il y était descendu dès son arrivée d'Amérique. C'était un grand jeune homme brun, nerveux, rangé et travailleur. Il n'écrivait que la nuit, assis à son piano. Il déclamait, il forgeait ses phrases, plaquant des prosopopées avec des accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l'hôtel qui, souvent réveillés en sursaut, ne pouvaient se douter qu'un étonnant musicien du verbe,

un rare symphoniste de la phrase cherchait, en frappant son clavier, les rythmes de son orchestration littéraire." (1)

Voilà, avec les six lettres ou fragments de lettres (2) qu'on possède de Lautréamont, tout ce qu'on sait sur sa vie à Paris. C'est peu, mais on a essayé de combler les lacunes avec quelques légendes plus ou moins saugrenues. Avant d'examiner celles-ci, cependant, disons quelques mots sur la source des renseignements de Genonceaux. D'abord, il y a une erreur évidente : Lautréamont n'est pas venu directement de Montévidéo à Paris, nous l'avons vu. Quant au portrait physique, il correspond sans doute à peu près à la réalité, puisque Genonceaux le tenait d'Albert Lacroix, premier éditeur des Chants de Maldoror, et que M. Paul Lespès l'a confirmé. Pour ce qui est des autres renseignements, M. Genonceaux semble avoir interrogé l'hôtelier. Toute vérification est impossible, mais rien, du moins, ne contredit ce témoignage. Moins de vingt ans s'étaient écoulés depuis la mort de Lautréamont, et l'hôtelier n'aurait sans doute pas oublié un locataire aussi bizarre. En tout cas, le seul détail digne d'attention, s'il était confirmé, serait celui du piano : dans Les Chants de Maldoror, avec leurs répétitions et leurs

---

(1) L. Genonceaux, op.cit., p.11

(2) Ces lettres, ayant trait à des transactions bancaires ou littéraires, ont été ajoutées aux archives commerciales de leurs destinataires. C'est à ce fait qu'on doit leur conservation. On les trouvera réunies dans l'édition G.L.M. des Oeuvres Complètes, 1938, pp. 341-348.

refrains, il y a une musicalité de déclamation qui s'accorderait très bien avec la méthode de composition décrite par Genonceaux.

La correspondance de Lautréamont, si l'on peut ainsi appeler ces quelques lettres, est curieuse, et nous croyons qu'elle a une certaine importance critique, que nous examinons ailleurs en détail. Mais d'un point de vue purement biographique, ces lettres nous révèlent peu - presque rien - sur le genre de vie que Lautréamont a mené à Paris. Elles indiquent des changements d'adresse assez fréquents : 32, Rue du Faubourg Montmartre en octobre 1869; 15, Rue Vivienne, en mars 1870; 7, Rue du Faubourg Montmartre en octobre 1870 (d'après l'acte de décès). Aucune des lettres ne porte l'adresse mentionnée par Genonceaux. L'isolement de Lautréamont à Paris, déjà évident par le manque de traces de son séjour, est confirmé par la lettre du 22 mai 1869 au banquier Darasse : "Au reste, je suis chez moi à toute heure du jour." Les deux lettres adressées au banquier font état de ses besoins financiers, occasionnés sans doute par les frais de l'édition à compte d'auteur des Chants de Maldoror, et par l'impression de Poésies, qui d'après la lettre du 12 mars 1870, lui a coûté 200 francs. (C'est par l'intermédiaire de M. Darasse que Lautréamont recevait la pension envoyée par son père, qui semble lui avoir imposé quelques restrictions financières, à en juger par la lettre du

22 mai 1869 que Lautréamont a écrite à Darasse. Mais il n'y a rien là que de très naturel, et nous ne croyons pas, comme le font certains critiques, que les termes de cette lettre indiquent un conflit entre Lautréamont et son père.)

Philippe Soupault, remarquons-le en passant, fait une supposition absolument gratuite quand il imagine Lautréamont réduit à vivre dans une chambre misérable et crasseuse. (1) M. Maurice Saillet dépose contre cette légende dans un article sur les premiers lecteurs de Lautréamont. (2) Nous savons, en effet,

---

(1) Voir la préface de Philippe Soupault à l'édition "Sans Pareil" des Oeuvres Complètes de Lautréamont, 1927. Lautréamont (Ed. des "Cahiers Libres", 1927) est un tirage à part de cette préface.

Soupault a également préfacé l'Édition Charlot des Oeuvres Complètes de Lautréamont (1946); cette préface a été rééditée dans l'édition José Corti des Oeuvres Complètes, (1953), édition qui réunit toutes les préfaces des éditions précédentes (celles de Genonceaux, Gourmont, Jaloux, etc.)

En outre, Soupault a écrit Lautréamont, étude et introduction aux extraits publiés sous le titre de Lautréamont dans la Collection "Poètes d'Aujourd'hui", no. 6, édité par Pierre Seghers, s.d. (vers 1950)

Nous donnons ici cette liste des écrits de Philippe Soupault sur Lautréamont pour montrer que par leur large diffusion, ils ont été pour beaucoup dans l'élaboration du 'mythe' de Lautréamont. Les préfaces de Soupault se valent toutes: il y fait accueil, sans appliquer aucun critère de validité, à tout ce qui lui semble pittoresque ou piquant dans le domaine biographique. Mieux, il invente des détails innombrables, que le lecteur non-averti prend pour des faits.

(2) Maurice Saillet: Les Inventeurs de Maldoror, dans Lettres Modernes, avril 1954, p.577.



que son père n'était pas pauvre, et qu'il pourvoyait régulièrement à l'entretien de son fils. Le quartier du Faubourg-Montmartre et de la rue Vivienne était à l'époque l'un des plus modernes et les plus riches de Paris, aux rues éclairées par le gaz. (1) La possession d'un piano implique une chambre assez grande (M. Soupault, pour la vraisemblance, spécifie: "Un piano droit") et un hôtel aux escaliers assez larges. La somme relativement élevée que lui demanda Lacroix pour l'édition, et la renommée de cet éditeur (voir, à ce propos, l'article pré-cité de Maurice Saillet) impliquent aussi une certaine aisance. L'idée d'un Lautréamont famélique est très répandu (2), mais n'a d'autre fondement que l'imagination

- (1) Cf. Chant VI str.3: "Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. Eclairés par de nombreux becs de gaz, les coffrets d'acajou et les montres en or répandent à travers les vitrines des gerbes de lumière éblouissante."
- (2) Cf. Ramon Gomez de la Serna: "La face étrange et consumée, les yeux petits et enfoncés, la taille un peu voûté, Isidore Ducasse vivait dans une petite chambre d'un hôtel français. Les Chants de Maldoror sont comme sa vengeance de vivre en ce réduit, au milieu des maisons si confortables des bourgeois (...) Isidore se sentait pauvre et condamné à la phtisie de la modestie: par ses chants lacérés et caustiques il corrigeait certaine petite douleur qu'il taisait à tous et qui était comme une blessure qui s'ouvre et se ferme et se rouvre au sommet du poumon" (Le Cas Lautréamont, no. spécial du Disque Vert, Bruxelles 1925, p.67) (Cette suggestion de tuberculose est tout à fait injustifiable).

André Malraux fait de la 'faim' de Lautréamont une de ses sources d'inspiration: "Soudain, sous une influence matérielle (froid, faim, etc...) le café cessait d'agir et l'auteur bâclait un poème qu'il savait ne pouvoir reprendre" (La Genèse des Chants de Maldoror dans Action, no.3, avril 1920, p.34.)



de M. Soupault.

C'est encore à M. Soupault qu'il faut attribuer une légende absurde, plus sérieuse celle-ci, qui continue même aujourd'hui à faire ses ravages. Il s'agit de l'identification d'Isidore Ducasse avec Félix Ducasse, orateur révolutionnaire de la Commune. On a beaucoup polémique sur cette question en 1927, date de parution de l'édition des Oeuvres Complètes de Lautréamont aux Editions "Sans Pareil". Dans la préface que Soupault écrivit pour cette édition, il fit cette identification injustifiable qui consumma sa rupture avec le groupe surréaliste, et lui valut la plus belle "lettre ordurière" dans l'histoire du surréalisme. (1) Si nous y revenons aujourd'hui, ce n'est pas seulement parce que cette légende est encore largement diffusée chez les lettrés et même chez les écrivains (2), mais plutôt parce que le Dr. Vinel, dans sa thèse, avance un nouvel 'argument' en faveur de cette identification, et conclut que Lautréamont fut effectivement un orateur public. Cette conclusion a des conséquences importantes pour son diagnostic de la santé mentale de Lautréamont. Résumons donc, aussi brièvement que possible, le pour et le contre de cette

---

(1) Voir Aragon: Traité du Style. Gallimard, 1928, pp.202-204.

(2) Cf., par exemple, Francis Carco: "Poètes en Prose", dans la Revue de Paris, 1945, p.7-12 (Description de l'activité de "Lautréamont" aux meetings où l'on préparait la Commune.)

controverse.

Robert Desnos, le premier, semble-t-il, eut l'idée que l'orateur Félix Ducasse cité par Jules Vallès dans l'Insurgé (1) et Lautréamont pouvait ne faire qu'un. Mais ce fut Philippe Soupault qui adopta cette idée sans réserve, la développa à sa façon et la publia dans la préface que nous avons citée.

Cette prétendue identification se fonde sur la description dans l'Insurgé d'un orateur nommé Félix Ducasse, personnage curieux et violent qui soulevait les foules lors des meetings de Belleville et de Ménilmontant où l'on préparait la Commune. Rien, sauf l'homonymie, n'autorisait à croire qu'il s'agissait de l'auteur des Chants de Maldoror. Même les traits physiques ne correspondent pas. Vallès parle de "ce garçon à cheveux carotte" (2) et des "poils safran de sa barbiche tombant en garde", alors que nous savons d'après Lacroix - c'est une des rares certitudes, - que Lautréamont était "brun, imberbe". Dans tous les cas, la protestation publiée tout de suite par les surréalistes (3) apporta un démenti formel : Félix Ducasse fut identifié par Charles da Costa, du parti blanquiste, qui avait été

---

(1) Jules Vallès: l'Insurgé, Ed. Charpentier, 1871.

(2) Jules Vallès, op.cit., p.135.

(3) André Breton, Aragon, Paul Eluard: A propos d'une réédition: Lautréamont envers et contre tout. (Éditions Surréalistes, 1927)

arrêté en même temps que lui, lors d'une manifestation anti-bonapartiste en 1867, et condamné à 15 jours de prison. (1) Enfin, Félix Ducasse est mort en 1877, non pas en 1870, et c'est en vain qu'on a cherché un dossier sur Isidore Ducasse dans les archives de la Police Judiciaire.

Nous n'entrerons pas dans les détails de cette polémique, qui suscita de part et d'autre des mots regrettables. La question est réglée. On le croyait, du moins, mais voici que le Dr. Vinel, fort de l'appui d'une nouvelle référence, adopte l'idée de Philippe Soupault. Le Ministre de l'Intérieur, nous dit le Dr. Vinel, chargea un nommé Vitu, publiciste, de se rendre dans les réunions publiques que Napoléon III avait autorisées après 1868. "En 1869 paraissait, chez Dentu, une plaquette de 96 pages: Les Réunions Publiques à Paris, 1868-69, où l'auteur cite souvent un orateur appelé Ducasse, qui jouit d'une grande popularité, à en juger par les fréquents 'tonnerres d'applaudissements' qui ponctuent ses discours. 'Parmi les orateurs habituels, on retrouvera souvent les noms de MM. Ducasse et Rigaut qui sont, croyons-nous, des étudiants.' " (2) Le Dr. Vinel

---

(1) Cf. Charles da Costa: Les Blanquistes, Lib. Marcel Rivière, 1912, p.29, où l'on trouvera une liste de ceux qui furent arrêtés lors de cette manifestation.

(2) Dr.P. Vinel, op.cit.,p.35.

ajoute que les phrases véhémentes du Ducasse de Vallès et de Vitu, "correspondent tout à fait au caractère farouche et violent d'Isidore." (1)

Il suffit de dire que ce n'est pas l'existence de Félix Ducasse qui est en cause, mais bien son identification avec Isidore Ducasse, pour ôter toute valeur à cette nouvelle référence. Mais voyons la contradiction qui ne manque pas de se produire dans le diagnostic du Dr. Vinel. L'isolement de Lautréamont à Paris, son manque total d'amis, sont, selon le Dr. Vinel, l'indice d'un détachement du réel, caractéristique du schizoïde. (2) Mais, dans l'effort d'appuyer son diagnostic de cyclomythie, il en vient à oublier que l'isolement dont il parle est tout à fait incompatible avec les activités d'un agitateur politique, membre du parti blanquiste. L'isolement et l'apathie sont symptomatiques de la schizophrénie, mais le Ducasse de Vallès présenterait des symptômes du cyclomythique, passant du pessimisme à l'optimisme. Pour le Dr. Vinel, Lautréamont est donc un cyclomythique. Ce raisonnement extravagant nous vaut d'ailleurs une nouvelle 'explication' de la volte-face entre Les Chants de Maldoror et Poésies: ces deux oeuvres correspondent aux deux phases de la constitution mentale des cyclomythiques: dépression et euphorie.

---

(1) Dr. P. Vinel, op.cit., p.35.

(2) Ibid., p.72. Cf. le tableau ci-dessus, p.21

Comme on le voit, les effets de la confusion Félix Ducasse - Lautréamont, vingt ans après sa création - nous disons bien création, car il serait difficile de disculper Philippe Soupault dans cette affaire - contiennent même aujourd'hui à brouiller les pistes.

La prétendue folie de Lautréamont a fourni pendant longtemps le sujet d'une autre controverse. Nous croyons avoir suffisamment ébranlé le diagnostic du Dr. Vinel sur le plan biographique pour ne pas avoir à revenir sur cette question, réglée depuis longtemps. Disons tout de même quelques mots sur la genèse de cette idée, qui est instructive au point de vue de la propagation des erreurs biographiques.

Alors que pour les autres légendes sur la vie de Lautréamont, on peut trouver les coupables, on est vraiment en peine de dire comment l'idée de sa folie a pris naissance. Il est presque certain qu'elle remonte au-delà de 1886, date à laquelle le premier commentateur de Lautréamont, Léon Bloy, écrivait : "L'auteur est mort dans un cabanon, et c'est tout ce qu'on sait de lui." (1) Et encore: "C'est un aliéné qui parle, le plus déplorable, le plus déchirant des aliénés..." (2) On ne sait pas de qui Léon Bloy tenait cette idée. (Genonceaux, dans sa préface à l'édition de 1890, la

---

(1) Léon Bloy, op.cit., p. 5.

(2) Ibid., p.6.





nie avec indignation (1) ) Il semble, d'après quelques indices, qu'elle soit d'origine verbale, et qu'elle provienne des premiers lecteurs belges de l'oeuvre de Lautréamont. (2) Malgré le démenti de Genonceaux, Rémy de Gourmont réaffirme en 1896: "...un génie malade et même franchement un génie fou." (3) Il a fallu qu'un psychiatre, spécialiste d'art psychopathologique, tranche la question: le Dr. Jean Vinchon affirme qu'il n'y a aucun indice de folie chez Lautréamont.(4) Gaston Bachelard arrive aux mêmes conclusions, en approfondissant l'idée de folie écrite : la pensée d'un aliéné, n'en déplaie

---

(1) L. Genonceaux, préface citée, p. 10-11

(2) L'édition originale des Chants, imprimée en Belgique, et dont Lacroix suspendit la vente, craignant les poursuites, alla s'échouer dans les caves de la librairie Verbroeckhoven à Bruxelles. Elle ne fut brochée et mise en vente qu'en 1874. C'est donc d'abord en Belgique que Lautréamont fut apprécié par quelques écrivains et poètes, dont Camille Lemonnier en particulier. Vraisemblablement c'est par eux que Léon Bloy a pris connaissance des Chants de Maldoror. Il y a certainement eu un 'courant verbal' qui a préservé l'oeuvre de l'oubli total, car Bloy parle de "cet extraordinaire poème en prose, devenu rarissime et connu seulement de quelques artistes qui se le passent, avec force recommandations, de mains en mains...(op.cit., p. 6.) On peut seulement conjecturer, comme le fait Maurice Saillet, qu'un de ces premiers lecteurs ait émis la suggestion que l'auteur fût un aliéné, et que cette suggestion, par un processus bien connu, ait pris par la suite la consistance d'un fait établi.

(3) Rémy de Gourmont: Le Livre des Masques, Editions du Mercure de France, 1896, p. 139.

(4) Dr. J. Vinchon: "La folie d'Isidore Ducasse", dans Le Cas Lautréamont, no. spécial du Disque Vert, Bruxelles 1925, pp. 50-54.



aux surréalistes, est incommunicable aux hommes normaux. D'ailleurs, la variation des Chants aux Poésies est une preuve de la santé mentale de Lautréamont: "Dès qu'un esprit peut varier son verbe, il en est maître." (1) Comme le fait observer fort justement Bachelard, la critique littéraire ne se doute pas de la complexité de l'idée de la folie, mot qu'elle tend à utiliser trop facilement, créant ainsi des contre-sens psychologiques. (2)

L'on s'accorde donc aujourd'hui à rejeter l'idée de la folie de Lautréamont. Seul le Dr. Vinel remet en question son équilibre mental, et nous avons vu que les erreurs biographiques qu'il adopte expliquent suffisamment ce point de vue erroné.

Il y a plusieurs autres questions biographiques auxquelles il n'est pas possible de donner une réponse satisfaisante. M. Lespès a dit, par exemple, que Lautréamont "parlait bien l'anglais et sans doute,

---

(1) G. Bachelard, op.cit., p. 111.

(2) Bachelard rassemble, op.cit., pp. 103-131, tous les arguments en faveur de la lucidité et de l'équilibre mental de Lautréamont. Ils sont concluants. Sa thèse est d'ailleurs renforcée par de récents travaux sur l'art psychopathologique. (Voir l'article du Dr. Jean Delay, Art Psychopathologique et Médecine, dans la Semaine Médicale, no.32, avril 1952. Non-paginé.)

l'espagnol, comme tous les sud-américains." (1) Remarquons toutefois que si une certaine influence anglaise sur Lautréamont ne fait pas de doute, tous les auteurs anglais qu'il mentionne dans Poésies avaient déjà été traduits en français avant 1868. Deux mots anglais figurent dans le texte - Gentlemen (Chant VI, str. 2 et str. 5) et fashion - mots bien connus de tous les Français. Il est possible de M. Lespès se soit trompé; c'est avec ce genre de détail que la mémoire est traîtresse. Pour ce qui est de l'espagnol, aucun auteur espagnol n'est allégué dans Poésies, et le seul mot espagnol dans le texte est employé incorrectement : "Primera la froideur de la maxime!" (Poésies II, p.327). Le sens exige primero, adverbe signifiant "d'abord", "avant tout". Rien, dans Les Chants de Maldoror, ne nous a suggéré un écho de la littérature espagnole. Il n'est pas impossible, vu l'existence à Montévidéo d'une colonie française très nombreuse à cette époque, que Lautréamont n'ait point appris l'espagnol avant son départ pour la France. (Dans la province de Québec d'aujourd'hui, la minorité anglophone se passe très bien du français.)

Que faut-il conclure au terme de cet examen des sources de la biographie du Comte de Lautréamont ? Les rares faits authentifiés - quelques dates, quelques traits physiques - n'aident en rien à élucider Les Chants

---

(1) Témoignage de M. P. Lespès dans l'article cité de F. Alicot, p.206.

de Maldoror. En revanche, les hypothèses, les oui-dire et les légendes sont une source féconde de contradictions critiques, comme on l'a vu. Il eût d'ailleurs été facile de multiplier les exemples de ces contradictions dans les nombreux articles consacrés à Lautréamont. Nous nous sommes limité à celles qu'accusent quelques-unes des études d'un certain poids. Il est significatif que l'ouvrage le plus lucide sur l'oeuvre de Lautréamont est bien celui dont l'auteur, après avoir constaté l'insuffisance de la biographie, reste fidèle au but qu'il se propose : "J'envisagerai ces chants seuls et en eux-mêmes, comme des chants anonymes. Un poète inconnu et invisible a lancé des cris dans la nuit, et depuis, l'écho de ces cris n'a cessé de gronder dans le coeur de quelques-uns. Un buisson ardent a parlé, comme dans la Bible. Sur la voûte du ciel, des lettres de feu sont apparues." (1)

Nous n'irons pas jusqu'à dire, avec Léon Pierre-Quint, que Lautréamont est "inconnu et invisible" : nous savons, après tout, son âge, sa nationalité, sa lecture, et les dates de sa vie. Qu'on le veuille ou non, ces connaissances nous imposent une certaine perspective. Cette réserve à part, nous faisons nôtre le

---

(1) Léon Pierre-Quint: Le Comte de Lautréamont et Dieu, Marseille, Ed. "Cahiers du Sud", 1929, p.28.

but d'impartialité que Pierre-Quint s'impose. Nous ne nous serions pourtant pas permis de rejeter l'apport biographique sans en avoir examiné avec rigueur les sources. Au début de nos études de l'oeuvre de Lautréamont, nous avons, comme la plupart de nos devanciers, accepté comme valables des renseignements biographiques que nous croyons maintenant devoir écarter si nous voulons éviter quelques-uns des pièges que cette oeuvre tend à la critique. Et enfin, la situation particulière faite à Lautréamont dans le surréalisme est loin de dépendre uniquement de son prestige littéraire. L'examen biographique que nous venons d'ent<sup>e</sup>prendre nous fera mieux comprendre ce que nous verrons plus loin, à savoir que les surréalistes entretiennent un mythe de Lautréamont qui relève d'une vue assez singulière sur la vie de celui-ci.

.....

## C H A P I T R E    I I

### Les Sources Livresques.

Des deux armes classiques de la critique - la biographie et les sources - on vient de voir que l'une, en ce qui concerne Lautréamont, est une arme qui se retourne contre nous, par quelque côté qu'on la prenne.

Les sources, pourtant, voilà, semble-t-il, un moyen de prendre pied sur les sables mouvants de l'oeuvre lautréamontienne. Certes, on soupçonne déjà que face à cette oeuvre extrême, la méthode classique de l'analyse des sources risque, elle aussi, d'être une arme à double tranchant. Plusieurs s'en sont déjà doutés, sans néanmoins avoir mis à jour les sources des Chants de Maldoror et de Poésies. La mode littéraire n'est guère à cette branche des méthodes critiques (1), il faut en convenir, et pour autant que l'importance parfois excessive qu'on a prêtée

---

(1) Nous ne résisterons décidément pas à la tentation de citer, ne fût-ce que pour sa magnifique ironie, ce passage d'Etienne, tiré d'Hygiène des Lettres (Gallimard, 1952) pp.10-11 : "Qui prétend, s'écrie pourtant l'historien de la littérature (car il met sa seule passion à se défier de la passion) qui prétend qu'on peut jouir d'un poème dont on ne sait s'il fut composé un 27 ou un 30 mars? (...) Vous voulez un cours sur Paul et Virginie? A la bonne heure! Attendez seulement que je constitue la liste exhaustive (exhaustive, tout est là!) des livres antérieurs ou immédiatement postérieurs à celui-là et dans lesquels on rencontre des choux-palmistes, des nuages cuivrés, des chiens qui pleurent de bons maîtres et de jeunes garçons qui désirent de petites filles. Après quoi, je pourrai vous exposer, en toute impartialité, les sources et les influences de Paul et Virginie. Quant à Paul et Virginie, à quoi bon? Les sources, les influences, les éditions critiques, sans oublier la lectio difficilior, voilà l'alpha du goût, et l'oméga. J'oubliais la biographie, l'iconographie et la bibliographie."



aux sources nous ait souvent détournés des oeuvres elles-mêmes, cette réaction vient sans doute à propos.

Tout cela, est-il besoin de le dire, n'est tout de même qu'une invitation à la méfiance. On ne peut pas refuser d'examiner les sources de l'oeuvre de Lautréamont, sous prétexte qu'a priori elles ne pourraient servir à éclairer le sens d'une poésie aussi insolite. Une telle fin de non-recevoir devrait suivre, et non pas précéder, l'analyse des sources.

Deux questions majeures sont à résoudre :

(1) Peut-on déterminer les sources livresques de l'oeuvre de Lautréamont? et (2) une fois déterminées, celles-ci nous aident-elles à mieux pénétrer le sens de cette oeuvre ?

C'est à ces deux questions que nous tâcherons de répondre dans ce chapitre. On verra que les réponses ne sont pas nettes, d'après notre examen ; elles n'en sont pas moins partiellement positives.

Remarquons cependant au début que trouver toutes les sources (adoptons provisoirement ce terme, sans préjudice d'en modifier plus tard le sens) de l'oeuvre de Lautréamont est un projet d'une envergure que nous interdisait la forme même de notre étude. MM. Maurice Viroux et Claude Pichois travaillent depuis 1950 à une édition critique des Chants de Maldoror (1); on comprend

---

(1) Voir l'article de Maurice Viroux: "Lautréamont et le Dr. Chenu" (Mercure de France, 1er décembre 1952, pp. 632-634) où est consigné un premier résultat de ce travail. Nous y reviendrons.

aisément que ce soit un travail de longue haleine. Il ne pourra donc s'agir ici d'une "liste exhaustive" de toutes les sources, suivie d'un examen complet de chacune d'elles; il y faudrait plusieurs volumes. Nous pouvons quand même prétendre à avoir poussé cet examen un peu plus loin que nos devanciers, en attendant la parution de l'ouvrage de MM. Viroux et Pichois,<sup>et</sup> assez loin, croyons-nous, pour en apercevoir les limites utiles et pour pouvoir formuler les thèses que nous exposons dans ce chapitre.

Rien de plus facile, à première vue, que de dresser la liste des lectures de Lautréamont: il le fait pour nous, dans Poésies. Le total de tous les ouvrages et de tous les auteurs qui y sont cités (ou qui sont impliqués par la mention de leurs personnages), sur lequel on opérera un simple calcul arithmétique basé sur les possibilités humaines en fait de lecture, en tenant compte de l'âge de Lautréamont, suffit à nous convaincre que voilà, sinon toute sa lecture, du moins la plus grande partie, et vraisemblablement la plus importante, puisque ce sont ces oeuvres-là qu'il met en cause, soit pour les louer, soit pour les exécrer. On notera d'ailleurs au passage, en faisant l'inventaire de ces oeuvres, que Lautréamont semble assez peu aventureux dans ses lectures. A en juger par Poésies, il ne lit que les classiques ou les livres à la mode, ces

derniers comprenant aussi bien les grandes oeuvres du romantisme français et anglais, celles de Musset, Lamartine, Hugo, Baudelaire, Byron, Shelley, etc., que les romans-feuilletons médiocres au goût du jour et les poètes en vogue, tels Malfilâtre ou Gilbert, qui sont maintenant tombés dans un juste oubli.

Donc, nous avons décidé de refaire la lecture de Lautréamont, en commençant par cette partie de sa lecture qui ne nous était pas déjà assez familière, et avec l'espoir que cette démarche ne se révélerait <sup>pas</sup> aussi stérile pour l'étude de Lautréamont qu'elle l'avait été pour celle de Rimbaud. Effectivement, nous étions prêt, après un certain temps, à répéter à propos de Lautréamont ce que M. C.-A. Hackett avait déjà dit de Rimbaud, et ce que M. Etiemble a réaffirmé après lui: "Non, on ne peut expliquer l'oeuvre de Rimbaud par de lointains souvenirs de lecture, par des emprunts conscients à l'oeuvre de ses devanciers. (...) La vérité jaillira de Rimbaud lui-même." (1) Entre Rimbaud et Lautréamont, comparables à certains points de vue, il y a néanmoins la différence de la fameuse théorie du plagiat systématique. Mais nous avons beau être conscient de celle-ci, nous avons beau remarquer les emprunts les plus évidents, nous ne voyions pas le moyen de contredire

---

(1) C.-A. Hackett : Le Lyrisme de Rimbaud, pp.15-16.

les nombreux commentateurs qui avaient déjà affirmé l'inutilité des sources pour l'interprétation de Lautréamont.

Mais voici que, si l'on se demande avec assez de netteté ce qu'on peut attendre d'une telle étude, et surtout en quoi consiste une "influence", un peu de lumière commence à apparaître, lumière qui n'éclairera sans doute que quelques points saillants, la plus grande partie restant dans l'ombre ou la pénombre, mais qui n'en est pas moins de la lumière.

On dit communément d'un auteur qui puise au moins une partie de son inspiration chez d'autres, qu'il donne souvent un "nouveau sens" aux emprunts qu'il fait. Que veut-on dire par cette expression un peu trop vague, un peu trop commode ? Pour éviter toute tentation de céder à la facilité, il convient, à notre avis, de distinguer plusieurs degrés de renouvellement de sens.

Les suggestions qui suivent ne prétendent nullement être complètes; il s'agit seulement de se rendre compte un peu mieux de la complexité possible de l'idée d'influence littéraire, et ces remarques seront nécessaires plus tard pour définir, fût-ce par antithèse, quelques-unes de nos idées sur l'utilisation que Lautréamont fait de ses sources.

D'abord, un écrivain peut faire sienne, totalement et sans réserves, une idée d'un de ses devanciers.

Ce genre d'emprunt peut naturellement être inconscient. Même dans le cas d'un emprunt fait en connaissance de cause, il n'y aura plagiat, quand bien même il s'agirait d'une correspondance très étroite, que si l'écrivain s'abstient d'avouer directement ou indirectement la source. Toutes les idées n'étant pas fausses, cette sorte d'influence est assez fréquente - plus fréquente qu'on ne le croit, peut-être - légitime, et somme toute naturelle. Il n'y aura pas dans ce cas de renouvellement de sens, mais plutôt un simple transfert d'idées, pourvu que la correspondance ne dépende pas de la coïncidence.

Ensuite, on peut adopter une idée (nous prêtons à ce mot son sens le plus large) pour l'exploiter, pour l'enrichir et pour en déduire les conséquences. Il s'agirait alors plutôt d'extension que de renouvellement: aucun changement de direction n'entre en jeu.

On peut parler aussi d'une source dont on se servirait comme d'un tremplin pour atteindre une nouvelle idée qui, tout en ne niant pas son point de départ, sera originale et en quelque sorte autonome. Le rapport causal, quoiqu'il ne soit évidemment pas entièrement rompu, est beaucoup moins rigide dans ce cas, et peut même tendre à disparaître sur le plan logique pour se situer sur le plan de l'imagination. Il se peut alors qu'il ne reste pas de trace visible d'une telle 'source'.

Un autre cas se présentera lorsqu'une idée



suggérera son contraire, celui-ci étant adopté si l'évidence en sa faveur est concluante. La nouvelle idée entraînera alors la négation de ce qui a néanmoins été son point de départ, sa source.

Enfin, on peut opposer à une idée son contraire pour ensuite résoudre la contradiction apparente dans une nouvelle conception qui comprend les deux termes opposés. C'est le mouvement de la dialectique hégélienne: thèse, antithèse, synthèse.

Il va sans dire que ce schéma provisoire demanderait à être élaboré, et on ne l'appliquerait aux cas concrets des influences littéraires, avec toutes leurs complexités et leurs nuances, qu'avec beaucoup de précaution, et en tenant compte de la manière autant que de la matière. Il n'en reste pas moins que la plupart des cas d'influences littéraires s'inséreraient quelque part dans ce schéma. Il importera de nous en souvenir en parlant de certains des emprunts de Lautréamont, car, comme nous tâcherons de le montrer plus loin, nous croyons pouvoir distinguer chez lui deux nouvelles sortes de transformation des sources livresques, transformations qui débordent le cadre classique, en se situant en-deça du plagiat et au-delà de la dialectique, et qui sont peut-être uniques dans la littérature.

Il faut cependant essayer de voir d'abord si l'on ne peut pas déduire quelques-unes des idées maîtresses de Lautréamont en examinant aussi bien le

choix de ses sources que les développements plus 'traditionnels', si l'on peut dire, qu'il fait subir à celles-ci.

La première chose qui saute aux yeux lorsqu'on lit Lautréamont, c'est qu'il est bien le produit de son siècle. Parmi les oeuvres et les écrivains cités dans Poésies, où cherchera-t-on par exemple l'origine du satanique Maldoror ? Sera-ce chez Baudelaire ? Chez Byron ? Ou Chez Milton, remis à la mode par les romantiques ? Ou préfère-t-on que ce soit chez Ponson du Terrail, que Lautréamont prend à part dans Poésies (1) et dont les personnages, tel le vicomte Andrea Filipone, qui a "la beauté d'un ange déchu", déclarent volontiers: "Moi, le génie et la personnification du mal!"(2) ? Ou plus logiquement peut-être chez Eugène Sue, à qui Lautréamont a emprunté son pseudonyme.(3)

---

(1) Poésies, I, p.308: "Chanter Adamastor, Jocelyn, Rocambole, c'est puéril." Et Ibid., p.310: "Laissez de côté les écrivassiers funestes: Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Musset, du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte et la Grève des Forgerons!"

(2) Ponson du Terrail: Les Drames de Paris. Rocambole, grand roman d'aventures. Nouv.éd., Paris, F.Rouff, 1927, p33.

(3) A la position d'une voyelle près, c'est le titre d'un roman d'Eugène Sue: Latréaumont (Paris, Librairie Gosselin, 1838). Le seigneur de Latréaumont, héros de ce roman, offre quelques ressemblances extérieures avec Maldoror. Mais tout compte fait, il relève du poncif romantique des romans-feuilletons de l'époque, avec leurs innombrables personnages 'mystérieux' et 'terribles', et on ne saurait, à notre avis, affirmer que Lautréamont avait emprunté quoi que ce soit à ce roman, sauf son pseudonyme.

Toutes les ressources du romantisme, et surtout peut-être du petit romantisme, se retrouveront chez Lautréamont. Ces deux pages magnifiques, où il s'élève contre "Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral..." (1), montrent à quel point il s'était nourri de la littérature de son époque. C'est par là qu'il est absurde de parler des Chants de Maldoror comme d'une "oeuvre sans auteur", comme on l'a fait si souvent. Pour l'historien des lettres, cette oeuvre s'insère très bien, par certains de ses aspects du moins, dans une tradition bien établie. Vouloir l'en détacher tout à fait ferait du Ducasse historique une fiction et de son oeuvre une monstruosité.

Voilà donc un premier point qui nous paraît incontestable, et qui nous empêchera d'ailleurs, en ce qui concerne les sources, de tomber dans les excès, dans le délire d'interprétation: tout le long de l'oeuvre de Lautréamont se fait sentir l'influence diffuse du romantisme du XIXe siècle.

Cette remarque nous amène au coeur d'un problème que Maurice Blanchot a appelé avec bonheur celui du "mirage des sources" de Lautréamont. (2) S'il est

---

(1) Poésies, pp. 300-302.

(2) Maurice Blanchot: "Lautréamont et le mirage des sources: Les Chants de Maldoror et l'Apocalypse", dans Critique, no. XXV, juin 1948. Cet article est repris dans le livre Lautréamont et Sade, de Maurice Blanchot, paru aux Editions de Minuit en 1949.

légitime de diviser ces sources en plusieurs groupements, nous commencerons par celles qui relèvent de ce problème.

Tout lecteur qui possède une certaine culture littéraire ne peut pas se défendre, de temps en temps, en lisant Lautréamont, d'une impression que nous pourrions appeler le "déjà lu". De la première page jusqu'à la dernière, on rencontre, à côté de certains emprunts qui sont assez évidents, d'autres qui le sont beaucoup moins, mais qui semblent se rattacher à certains auteurs ou à certaines oeuvres. Ces réminiscences sont-elles des coïncidences, sont-elles le résultat de la fusion de plusieurs sources, ou, en dépit de leurs différences et de leur individualité, peut-on rattacher avec certitude à des oeuvres et à des auteurs définis ? M. Blanchot, qui a examiné de près ce problème, conclut que dans la plupart des cas, les nombreux rapprochements qu'on peut faire entre telle partie des Chants de Maldoror et telle autre oeuvre, ne sont finalement qu'une illusion, un "mirage". Nos recherches personnelles tendent à confirmer cette conclusion.

Toute l'interprétation que nous donne M. Hans Rudolf Linder du contenu philosophique et de la forme esthétique de l'oeuvre de Lautréamont est basée sur l'idée que la source primordiale des Chants de Maldoror se trouve dans l'Apocalypse de Saint Jean de Patmos. (1)

---

(1) Voir H.R.Linder: Lautréamont, sein Werk und sein Weltbild, Imprimerie du Dr. J. Weiss, Affoltern-sur-Albis, 1947. Cf. en particulier le Chap. VI: "Die 'schwartzte' Apokalypse."

Mais comme le prouve M. Blanchot, à chaque rapprochement fait par M. Linder, on peut opposer un rapprochement aussi étroit, sinon plus étroit, avec des parties de l'oeuvre de Milton ou de Byron, par exemple, et surtout avec Les Fleurs du Mal. Et comme l'ajoute très justement M. Blanchot, rien ne prouve que Lautréamont ait puisé directement dans l'Apocalypse, lorsqu'il pouvait aller au plus près, "à Baudelaire, qui a fait de Satan une figure poétique si active que toute jeune imagination d'alors, si elle veut revenir au mythe de l'antique rébellion, ne peut que passer par Les Fleurs du Mal. Cela a-t-il besoin de preuve ? Qui a vingt ans autour de 1865 et sent planer au-dessus de soi le rêve de la toute-puissance du mal, doit nécessairement s'approcher de l'oeuvre de Baudelaire, où il respire la densité satanique la plus forte de notre littérature. Et, pour Lautréamont, Baudelaire n'est pas seulement une source de principe, mais un foyer de réminiscences, toute lecture attentive le montrerait." (1)

---

(1) M. Blanchot, Lautréamont et Sade, p.25. A l'appui de la thèse de M. Blanchot, nous pourrions ajouter cette évidence externe: Lautréamont semble avoir accordé à Baudelaire une importance considérable, à en juger par sa lettre du 21 février 1870 à l'éditeur Verbroeckhoven: "Monsieur, auriez-vous la bonté de m'envoyer le Supplément aux poésies de Baudelaire. Je vous envoie ci-inclus 2 francs, le prix, en timbres de la poste. Pourvu que ce soit le plus tôt possible, parce que j'en aurais besoin pour un ouvrage dont je parle plus bas. J'ai l'honneur, etc..." (p.346 de l'édition GLM des Oeuvres Complètes.)



Ainsi, par exemple, la strophe de la prostitution (1), où M. Linder voit un souvenir du dix-septième verset de l'Apocalypse, celui où Babylone la grande apparaît sous les traits d'une prostituée: M. Blanchot nous rappelle que tout le décor de cette strophe est déjà préfiguré dans le sonnet de Baudelaire, Remords posthume - le tombeau, la Prostitution incarnée dans une belle femme, et même le ver, qui chez Lautréamont prend la parole pour dénoncer la femme.

Ailleurs, c'est la scène du pendu (2) qui rappelle Un Voyage à Cythère, et, comme le dit Blanchot, "la fameuse strophe de l'Océan est traversée du souvenir de l'Homme et la Mer, où on trouve déjà les thèmes de la 'discretion' de l'Océan, de la fraternité ambiguë entre l'homme et la mer. "Oui, quel est le plus profond, le plus impénétrable des deux: l'océan ou le coeur humain ?" (Chant I, strophe 9, p.22). Et Baudelaire:

'Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes,  
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,  
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets.' (3)"

Et au "Je te déteste" de Lautréamont, répond le "Je te hais, Océan" de Baudelaire, dans <sup>le</sup> sonnet Obsession.

(1) Chant I, str. 7.

(2) Chant IV, str. 3.

(3) M. Blanchot, op.cit., p. 26.

On trouvera dans le livre de Maurice Blanchot (pp. 20-35) d'autres exemples de correspondances frappantes entre Les Chants de Maldoror et Les Fleurs du Mal. Nos propres recherches ont suggéré quelques autres rapprochements à faire entre les deux oeuvres. Ainsi, tout le premier paragraphe du premier Chant: " 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. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre; (...) Ecoute bien ce que je te dis: dirige tes talons en arrière et non en avant...": tout ce paragraphe, toute cette strophe, dans sa forme d'avertissement au lecteur, rappelle irrésistiblement l'Epigraphe pour un livre condamné, du Supplément aux Fleurs du Mal, qui venait de paraître lorsque Lautréamont écrivait le premier Chant:

"Lecteur paisible et bucolique,  
Sobre et naïf homme de bien,  
Jette ce livre saturnien,  
Orgiaque et mélancolique.

Si tu n'as fait ta rhétorique  
Chez Satan, le rusé doyen,  
Jette! tu n'y comprendras rien,  
Ou tu me croirais hystérique."

S'agit-il dans cette première strophe des Chants d'un remaniement de Baudelaire, ou d'un souvenir inconscient ? Ou ne s'agit-il pas plutôt d'un thème assez répandu à l'époque, surtout dans les romans-feuilletons, et d'un ton satanique un peu guindé qu'on retrouve partout dans le romantisme 'noir' ? Il serait bien difficile de le dire.

Encore plus précise nous semble la correspondance entre la strophe où Dieu apparaît dans un bordel, (1) déchu et désormais voué au mépris des hommes, et le poème en prose du Spleen de Paris intitulé "Perte d'Auréole", dont le sens est ambigu, mais suggestif:

"Eh! quoi! vous ici, mon cher ? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambroisie!

.....

— Je peux maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez! " (2)

On pourrait voir aussi, dans la cavalcade mystérieuse et effrénée de Maldoror et Mario, à la première strophe du Chant III, un souvenir du poème de Baudelaire, Une Gravure Fantastique ( Les Fleurs du Mal, LXXI ).

---

(1) Chant III, str. 5.

(2) Le Spleen de Paris, XLVI; t.1, p.277 de l'Édition "La Boétie" des Oeuvres Complètes de Baudelaire.

Devant les deux personnages spectraux de Lautréamont, dont les chevaux, "le cou tendu, fendaient les membranes de l'espace," s'enfuit déjà le "spectre singulier" de Baudelaire, qui

"Sans éperons, sans fouet, [il] essoufle un cheval,  
Fantôme comme lui, rosse apocalyptique.

.....  
Au travers de l'espace ils s'enfoncent tous deux,  
Et foulent l'infini d'un sabot hasardeux."

A maintes reprises revient dans Les Chants de Maldoror le thème de la hantise de la conscience. Dans la onzième strophe du Chant II, la conscience prend la forme d'une "lampe au bec d'argent", symbole du regard scrutateur de Dieu. "...et je sais qui tu es, vieille sorcière, qui veilles si bien sur les mosquées sacrées, où se pavane, comme la crête d'un coq, ton maître curieux." Maldoror, furieux, essayer d'éteindre la lampe, mais en vain; elle continuera de briller, même dans la Seine, où il l'a jetée, et où elle nage "comme une reine, solitaire, impénétrable, avec un sourire inextinguible..." Baudelaire avait déjà trouvé la même image, dans l'Examen de Minuit (1) poème qui est tout entier traversé de cette même angoisse de la conscience, et qui se termine:

"—— Vite soufflons la lampe, afin  
De nous cacher dans les ténèbres!"

Ces quelques exemples, ajoutés à ceux de M. Blanchot, montrent assez bien que le jeu des réminiscences

---

(1) Les Nouvelles Fleurs du Mal, I.

est infini, car là où l'on voudrait voir un souvenir de l'Apocalypse ou de Baudelaire, on peut aussi, bien souvent, voir un souvenir de Milton, ou de Dante. Ainsi, comme le montre M. Blanchot, la scène du repas de Dieu qui, dans la strophe 8 du Chant II, apparaît comme un anthropophage, mangeant avec délices des hommes qui nagent dans une vaste mer de sang comme autant de poissons, peut avoir sa source, comme le veut M. Linder, dans le dix-neuvième verset de l'Apocalypse (1), ou bien, comme semble le suggérer Lautréamont lui-même, dans la mythologie orientale.(2) Mais on pourrait aussi rattacher cet épisode au Renielement de Saint Pierre (3), de Baudelaire. ("Comme un tyran gorgé de viandes et de vins,/ Il s'endort au

- (1) "Et je vis un ange qui se tenait dans le soleil. Et il cria d'une voix forte, disant à tous les oiseaux qui volaient par le milieu du ciel: Venez, rassemblez-vous pour le grand festin de Dieu, afin de manger la chair des rois, la chair des chefs militaires, la chair des puissants, la chair des chevaux et de ceux qui les montent, la chair de tous, libres et esclaves, petits et grands. (Traduction Louis Segond, p. 246.)
- (2) Cf. Poésies I, p.305: "... les manitous manichéens, barbouillés de cervelle, qui cuvent le sang de leurs victimes dans les pagodes sacrées de l'Inde", et cette scène d'anthropophagie du Chant II: "Et il reprenait son repas cruel, en remuant sa mâchoire inférieure, laquelle remuait sa barbe pleine de cervelle." A ce rapprochement, fait par M. Blanchot, nous pourrions ajouter un passage de la strophe 9 du Chant II, p.81: "Vois, il n'est pas reconnaissant, ce manitou horrible, des larges coupes de sang et de cervelle que tu répands sur ses autels, pieusement décorés de guirlandes de fleurs." (C'est nous qui soulignons).
- (3) Les Fleurs du Mal, CXVIII



doux bruit de nos affreux blasphèmes.") Et que dira-t-on des descriptions classiques de l'Enfer que nous ont faites Milton et Dante ? Car Lautréamont transpose souvent le ciel et l'enfer. Lorsqu'on ajoute qu'André Malraux voit dans cette scène la traduction verbale d'une gravure anglaise très connue au XIXe siècle (1), l'incertitude arrive à son comble.

L'on voit combien est juste l'expression de Maurice Blanchot: il s'agit bien d'un mirage. Chaque fois que l'on croit pouvoir ressaisir l'origine d'un thème ou d'une image, ses reflets nous emmènent de plus en plus loin, vers une source peut-être inexistante, du moins sous la forme concrète que nous cherchons. Mais ne faut-il pas voir dans ces réminiscences multiples la preuve de ce que nous avons déjà suggéré, à savoir que la littérature romantique pénètre l'oeuvre entière de Lautréamont comme une lumière diffuse, y laissant mille reflets changeants ?

Maurice Blanchot, préférant ne pas souligner le côté littéraire de ces 'sources', s'exprime ainsi :

---

(1) André Malraux: "La Genèse des Chants de Maldoror", dans Action, no. 3, avril 1920, p.34: "Lautréamont transpose encore dans son oeuvre, des estampes: le chapitre qui commence par "J'ai vu le créateur...sur une mer de sang..." est la transformation d'une gravure anglaise qui fut très populaire vers 1860 (Lautréamont n'avait que treize ans, mais une sensation, sans doute, lui resta) intitulée The Red Devil. Il a remplacé le nom de Satan par celui de Dieu, et obtenu un effet d'une originalité de visionnaire - d'une originalité de fou."

"Son imagination est environnée de livres. Et cependant, aussi éloignée que possible d'être livresque, cette imagination ne semble passer par les livres que pour rejoindre les grandes constellations dont les oeuvres gardent l'influence, faisceaux d'imagination impersonnelle que nul volume d'auteur ne peut immobiliser ni confisquer à son profit. Il est frappant que Lautréamont, même s'il suit le courant de son siècle, même lorsqu'il en arbore avec l'insolence de la jeunesse les partis pris et les passions de circonstance, exaltation du mal, goût du macabre, défi luciférien, sans doute ne fait pas mentir ces sources, mais, en même temps, semble hanté par toutes les grandes oeuvres de tous les siècles et finalement apparaît errant dans un monde de fiction où, formés par tous et destinés à tous, se rejoignent et se confirment les rêves vagues des religions et des mythologies sans mémoire." (1) Blanchot voit donc dans le mirage des sources une garantie de la profondeur symbolique de l'oeuvre de Lautréamont: "Si l'on trouve dix réminiscences derrière la même image de Maldoror, si ces dix archétypes ou modèles sont autant de masques qui se recouvrent et se surveillent les uns les autres, sans qu'aucun apparaisse comme le vrai moule du visage qu'ils nous rappellent ni comme sûrement étranger à cette figure, c'est le signe que Lautréamont

---

(1) M. Blanchot, op.cit., p. 34.

a été en accord avec les quelques points rares de l'espace imaginaire où la puissance mythique collective et la puissance personnelle des oeuvres voient se conjuguer leurs ressources. Qui touche à ces points, ébranle, sans le savoir, une infinité d'analogies et d'images apparentées, un passé monumental de mots tutélaires avec lesquels il se conduit, à son insu, comme un homme cautionné par une éternité de fables." (1)

On ne saurait mieux dire. Si la vue de Blanchot est juste, il sera d'ailleurs très difficile de distinguer la part personnelle de la symbolisation dans ces "rêves vagues des religions et des mythologies sans mémoire", de séparer, si l'on ose dire, ce qui appartient à Freud de ce qui appartient à Jung. Pour l'instant, bornons-nous à cette question: puisque l'intérêt des sources d'un auteur gît dans la possibilité de saisir le mouvement de sa pensée dans les transformations qu'il apporte à la pensée de ses prédécesseurs, cette possibilité nous est-elle totalement interdite pour ce qui est de Lautréamont? Sommes-nous fatalement condamnés à ne voir que le 'mirage', sous quelque angle que nous regardions les sources livresques? Au risque de contredire le très grand critique qu'est Maurice Blanchot, il ne nous paraît pourtant pas que toutes les sources littéraires de Lautréamont soient

---

(1) M. Blanchot, op.cit., p. 33.

cachées par ce mirage ou confondues dans des mythes para-littéraires. Car enfin, reste à examiner la fameuse théorie du plagiat, dont M. Blanchot ne tient pas compte, et qui peut nous livrer quelques indices intéressants. Avant cependant d'aborder celle-ci, il conviendrait mieux à notre plan d'exposer quelques-uns des résultats de nos propres recherches, et en même temps de prendre notre parti des opinions que d'autres critiques ont soutenues au sujet des sources de Lautréamont.

A vrai dire, notre travail sur les lectures de Lautréamont n'a fourni que de très maigres résultats. Dans presque tous les cas, il s'agit d'une influence - si tant est qu'il y ait influence du tout - trop vague pour qu'on puisse risquer une affirmation quelconque. Avec un peu d'ingéniosité, tous les apparentements sont possibles. On pourrait soutenir qu'il y a entre Les Chants de Maldoror et, par exemple, les romans noirs anglais (1) très en faveur pendant toute l'époque romantique, une affinité dans les thèmes de terreur surnaturelle et les décors de landes désolées et de falaises qui apparaissent chez Lautréamont. A l'appui de cette thèse, on ferait observer que l'obsession de l'horreur physique qu'on relève chez un Lewis, surtout dans Le Moine, trouve un écho dans les descriptions volontairement répugnantes

---

(1) Cf. Poésies I, p.312: "...Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué; (...) Mathurin, (sic) le Compère-des-Ténèbres."

que Lautréamont fait des tares physiques ou des blessures horribles. (1) On rapprocherait le fardeau du Melmoth de Maturin, à la hantise morale qui ne quitte jamais Maldoror, etc. Mais il n'est que trop évident que de telles ressemblances restent extérieures et superficielles, et à tout prendre sont peut-être moins nombreuses que les différences: un Montoni, dans Les Mystères d'Udolphe, n'a rien de ce satanisme surhumain qui caractérise le héros de Lautréamont. Au moins y a-t-il chez Mrs. Radcliffe ce suspens dont Lautréamont fera - avec ironie - un des principaux ressorts du Chant VI. On n'oubliera cependant pas que chez Mrs. Radcliffe, le suspens est en même temps la négation du surnaturel, puisque le mystère est toujours résolu par des moyens entièrement naturels.

En fait de suspens, on parlerait avec plus d'assurance de l'influence des romans d'aventures des écrivains français, comme nous l'avons déjà noté, encore que ce soit avec des détours ironiques et une intention visible de parodie que Lautréamont bâtit tout le Chant VI sur les procédés d'écrivains tels que Ponson du Terrail, Eugène Sue, Charles Diguët, Paul Féval, etc. (2)

---

(1) Cf. à titre d'exemple toute la strophe 4 du Chant IV: "Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre", ou la strophe 2 du Chant 3, description détaillée des tortures innombrables que Maldoror inflige à une jeune fille.

(2) Cf. Poésies, pp. 302, 308, 310, 320, où apparaissent les noms de ces auteurs.



La fécondité incroyable de ces auteurs tient de leur méthode de composition, qui consiste à forger un récit avec un petit nombre de thèmes de cape et d'épée, au moyen de subterfuges artificiels qui ont pour but principal de tenir le lecteur en suspens d'un bout à l'autre du roman. Lautréamont parodie ces procédés au sixième Chant, qui diffère des autres par sa forme romanesque : chaque allusion mystérieuse et dérisoirement grotesque qui dérouté le lecteur trouvera son explication dans les strophes suivantes. Il y a bien ici quelque chose qui dépasse la parodie pure et simple, mais constatons pour l'instant que Lautréamont, dans ce Chant, imite consciemment les romans-feuilletons. (1) "Ce serait bien peu connaître sa profession d'écrivain à sensations," écrit-il à la page 257, avec un sérieux ironique, "que de ne pas, au moins, mettre en avant, les restrictions interrogatives après lesquelles arrive immédiatement la phrase que je suis sur le point de terminer." Et p.281: "...chaque truc à effet paraîtra dans son lieu, lorsque la trame de ce récit n'y verra point d'inconvénient." Si l'on peut parler d'influence ici, ce n'est que dans un sens spécial, auquel nous reviendrons dans notre examen de l'esthétique de Lautréamont.

---

(1) Cf. la première strophe de ce Chant, qui est une sorte de préface au 'roman' qui va suivre: "...la partie la plus importante de mon travail n'en subsiste pas moins, comme tâche qui reste à faire. Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut."

Mis à part ces vagues apparentements, mises à part aussi pour l'instant les maximes des moralistes français auxquelles Lautréamont fait subir des renversements curieux - car nous aurons à y revenir - , nous n'avons trouvé chez les auteurs cités dans Poésies qu'un seul cas où Lautréamont semble avoir suivi de près un de ses devanciers. En parcourant les oeuvres de Gilbert (1)

- (1) Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert (1751-1780). Cf. Lautréamont: Poésies II, p.324: "Quelques philosophes sont plus intelligents que quelques poètes. Spinoza, Malebranche, Aristote, Platon ne sont pas Hégésippe Moreau, Malfilâtre, Gilbert, André Chénier."

Gilbert, mort fou, dit-on, à l'hôpital, à l'âge de vingt-neuf ans, désespéré pendant sa vie par les chagrins et par la critique, connut après sa mort une renommée qu'il est difficile d'expliquer aujourd'hui. Pendant toute la première moitié du XIXe siècle - et même plus tard, comme en témoigne le passage de Lautréamont cité plus haut - il était possible de parler de "Gilbert" tout court, sans risque de malentendu. On a souvent comparé Gilbert et Malfilâtre, lui aussi mort jeune dans la misère, en 1767, à l'âge de trente-trois ans, mais en fait il n'y a pas d'analogie entre le caustique Gilbert et Malfilâtre, qui se révèle par son oeuvre et par sa vie comme un esprit doux, faible, flottant et mélancolique. Il y aurait des réserves à faire sur la sûreté du goût de Lautréamont, puisqu'il range André Chénier parmi Moreau, Malfilâtre et Gilbert, mais on pourrait lui trouver une excuse dans l'engouement du public de l'époque pour ces trois derniers. On pense à Baudelaire s'indignant devant le succès fait à Hégésippe Moreau: "Que l'on songe bien qu'il s'agit ici d'un homme dont on a voulu faire le prince des poètes dans le pays qui a donné naissance à Ronsard, à Victor Hugo, à Théophile Gautier, et que récemment on annonçait à grand bruit une souscription pour lui élever un monument, comme s'il était question d'un de ces hommes prodigieux dont la tombe négligée fait tache sur l'histoire d'un peuple." (Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains - VI : Hégésippe Moreau.)

Les Oeuvres Complètes de Gilbert (1 vol.) furent publiées pour la première fois chez Dessarts en 1806, et rééditées plusieurs fois avant 1850.

nous nous sommes arrêté à la rêverie poétique intitulée Le Carnaval des Auteurs. Le poète, s'étant endormi en lisant l'Eloge de Racine de La Harpe, rêve qu'il entre dans un édifice ténébreux, à l'intérieur duquel il arrive dans une sorte de temple où il voit Buffon et Rousseau assis sur un trône, à côté de la Vérité abandonnée, en lambeaux. Celle-ci conduit le poète à un carnaval, où se trouve un "salon de la philosophie", lieu de réunion des grands écrivains et penseurs. A la vue de la déesse Vérité, Voltaire et La Harpe qui s'y trouvent, lui lancent des injures. Voltaire est fouetté par la Vérité, qui châtie par la suite d'autres philosophes. A la fin de cette scène le poète se réveille.

Ce qui rappelle Lautréamont ici, ce sont les surnoms ironiques ou grotesques sous lesquels Gilbert désigne les auteurs. Qu'on en juge par ces exemples:

Force-Nature (Saint-Lambert)  
 Littérateur-géomètre (D'Alembert)  
 Obscurot du Fatras (Diderot)  
 Singe de Newton (D'Alembert)  
 Vol-à-terre (Voltaire)  
 Traducteur lapon des Métamorphoses (Saint-Ange)

Nul doute à notre avis, puisqu'on sait que Lautréamont avait lu Gilbert, qu'il ait emprunté à celui-ci cette forme de sarcasme dont il couvre les "Grandes-Têtes-Molles de notre époque", dans Poésies, I (p.312). Les noms sont différents, mais le procédé est inchangé: "Chateaubriand, le Mohican-Mélancolique; Sénancourt, l'Homme-

-en-Jupon; ...Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool; Mathurin, le Compère-des-Ténèbres; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis;...Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle; Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales " etc.

Cet emprunt ne révèle que peu de chose; mais nous l'ajouterons au dossier de l'évidence qui témoigne pour l'usage que Lautréamont fait de procédés de toutes sortes, de plagiat, de synthèse et de synchrétisme, qui témoigne, en un mot, pour la rédaction consciente qui à notre avis tient chez lui beaucoup plus de place qu'on ne le croit en général.

Les résultats de nos recherches sur les oeuvres citées dans Poésies s'étant avérés très maigres, nous avons regardé ailleurs. Guidé par la conviction que Lautréamont avait beaucoup lu dans les domaines de l'histoire, de la religion et de la mythologie, du folklore et de l'histoire naturelle, nous avons cherché dans les ouvrages fondamentaux qu'il aurait pu consulter les sources possibles de certains thèmes ou images. Il ne s'agissait plus de se perdre dans le dédale des rapprochements possibles; nous connaissions déjà la trouvaille qu'avait faite M. Viroux, en découvrant dans un ouvrage de Buffon une page entière que Lautréamont avait recopiée mot-à-mot (1), et nous cherchions des correspondances

---

(1) Voir Maurice Viroux: Lautréamont et le Dr. Chenu, in Mercure de France, 1er décembre 1952, pp.632-642.

à peine moins concrètes.

Après avoir parcouru un certain nombre de volumes sans rien avoir trouvé, nous avons cherché, sur une suggestion de M. A. J. Steele, dont nous sommes heureux de le remercier, des sources possible du "bestiaire" de Lautréamont (le mot est de Gaston Bachelard) dans les livres d'histoire naturelle que Michelet publia entre 1858 et 1867: l'Insecte (1858), La Mer (1861), l'Oiseau (1867). Ces livres connaissaient, paraît-il, un vif succès auprès du public au moment même où Lautréamont écrivait Les Chants de Maldoror, et vu l'intérêt que celui-ci vouait à l'histoire naturelle, il est possible, voire probable, qu'il les eût lus. On pourrait, à la rigueur, rapprocher telle phrase de Michelet - "Le fait le plus général de la vie des insectes, la haute loi de leur existence, c'est la métamorphose"(1) - à certains aspects de la pensée animalisante de Lautréamont. Michelet fait ressortir l'énorme force relative des insectes, surtout des insectes cuirassés comme les cerfs-volants et les scarabées (l'Insecte, p.133), ce qui nous rappelle le pou de Lautréamont, qui "serait capable, par un pouvoir occulte, de devenir aussi gros qu'un éléphant, d'écraser les hommes comme des épis." (2) Et dans l'Oiseau, le chapitre que Michelet consacre à une étude physique et psychologique

---

(1) l'Insecte, p.99.

(2) Chant II, strophe 9, p.79.



de l'aile pourrait nous faire songer au grand rôle que joue l'aile dans les métamorphoses animales de Lautréamont.

Mais en dernière analyse, il n'y a rien là de concluant. Il importe de se rappeler que ces ouvrages de Michelet sont un travail de compilation, de vulgarisation, au meilleur sens de ce terme; seule la présentation est originale. Que Lautréamont ait acquis chez Michelet des idées générales sur l'histoire naturelle, c'est très possible, mais nous ne nous permettrions pas de l'affirmer. Ce que l'on peut affirmer, par contre, c'est qu'il n'a pas plagié Michelet directement comme il a plagié Buffon.

Avec Michelet, cependant, nous étions sur une bonne piste, et plusieurs indications ont dirigé notre attention sur un autre livre de cet auteur: La Sorcière. D'abord, le satanisme des Chants nous inclinait à croire que Lautréamont se fût intéressé à la question de la sorcellerie: qui dit Satan dit sorcière. Deuxièmement, comme l'a noté Georges Blin (1), Baudelaire considérait ce livre de Michelet comme un ouvrage fondamental pour

---

(1) Le Sadisme de Baudelaire (J.Corti, éd., 1948) p.77: "Dans une note piquée sur le vers 26 de L'Imprévu, il (Baudelaire) nous fournissait, en 1863, la liste de ses principales sources et autorités en matière de "sorcellerie", "démonologie" et "rite diabolique": il y renvoyait à La Sorcière de Michelet, à la Monographie du Diable de Charles Lonandre et au Rituel de la Haute Magie, d'Eliphas Lévi."

Les deux autres ouvrages mentionnés ici ont donné un résultat négatif. Nous reparlerons du livre d'Eliphas Lévi, à propos de l'influence possible des occultistes sur Lautréamont.

l'étude de la sorcellerie. Et troisièmement, La Sorcière fut publiée en 1863 par A.Lacroix et Verbroeckhoven, éditeurs des Chants de Maldoror. Vraisemblablement, Lautréamont possédait le catalogue de cette maison, puisque nous l'avons vu y commander un livre par lettre.

La Sorcière est une étude des plus intéressantes, tant au point de vue historique que psychologique, et digne de l'esprit pénétrant de Michelet. Un des principaux dons qu'on a reconnu à la sorcière à travers les âges, celui de "l'illuminisme de la folie lucide," idée à laquelle Michelet revient souvent, a certainement un rapport psychologique avec l'écriture automatique Surréaliste dont on a voulu faire le ressort principal des Chants de Maldoror.

Quoi qu'il en soit, et c'est une question que nous développerons ailleurs, nous voulons parler ici d'un autre problème, qui a quelque peu dérouté les critiques. On se rappellera qu'entre la publication à part du premier Chant, en août 1868, et l'édition (on ne saurait parler de publication) des six Chants de Maldoror en 1869, Lautréamont a apporté quelques changements au texte du premier Chant (1). Jusqu'à la neuvième strophe, ces changements sont sans importance, mais à la page 18 de cette strophe, on a la surprise de voir le nom de Dazet remplacé par "poulpe au regard de soie." (Dazet, d'après les registres du lycée de Tarbes, était un des condisciples de Lautréamont entre

---

(1) Les variantes de ce Chant sont publiées dans l'édition GLM des Oeuvres Complètes, pp 353-357.

1860 et 1862, et quoiqu'il ne semble pas avoir suivi celui-ci dans son transfert au lycée de Pau après 1862, il y a lieu de croire que le poète garda beaucoup d'amitié pour lui, puisque Dazet figure à la tête de ceux auxquels sont dédiées les Poésies.) L'emploi de ce nom au premier Chant est déjà mystifiant; sans la dédicace de Poésies et sans les remaniements de ce Chant, on prendrait sans doute Dazet pour un autre de ces jeunes hommes mystérieux et imaginaires - Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer, Mario, Tremdall, Falmer, Elsseneur, Réginald, Mervyn - qui apparaissent à partir du Chant II. Mais voici que Lautréamont, en rayant le nom de Dazet, le remplace par des choses encore plus bizarres. A la page 18 de la neuvième strophe, Dazet devient "poulpe au regard de soie", puis, à la strophe suivante, p.30, "rhinolophe".(1) A la strophe

(1) Pour l'entendement de ce qui suit, nous donnons ici les passages en entier:

Edition de 1869:p.18-19:

O poulpe, au regard de soie!  
toi, dont l'âme est inséparable de la mienne; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commandes à un sérail de quatre cents ventouses; toi, en qui siègent noblement....

Edition de 1868:

Ah! Dazet! toi dont l'âme est inséparable de la mienne; toi, le plus beau des fils de la femme, quoique adolescent encore; toi dont le nom ressemble au plus grand ami de la jeunesse de Byron; toi, en qui siègent noblement.....

p.30: Je te remercie, ô rhinolophe, de m'avoir réveillé avec le mouvement de tes ailes, toi, dont le nez est surmonté d'une crête en forme de fer à cheval: je m'aperçois, en effet, que ce n'était malheureusement qu'une maladie passagère, et je me sens avec dégoût renaître à la vie. Les uns disent que tu arrivais vers moi pour me sucer le peu de sang qui se trouve dans mon corps: pourquoi cette hypothèse n'est-elle pas la réalité!

Qu'on écarte ce ange de consolation qui me couvre de ses ailes bleues. Vatt-en, Dazet, que j'expire tranquille. Mais ce n'était malheureusement qu'une maladie passagère, et je me sens avec dégoût renaître à la vie.

12, p.43, il ne s'agit plus d'une simple substitution de termes, car Dazet est remplacé par le "pou vénérable" auquel Lautréamont prête les attributs de la Divinité.(1) C'est surtout à la treizième strophe que les mutations prennent un caractère équivoque: Maldoror, qui marche dans la forêt, interrompt soudain son soliloque:

"Quel est cet être, là-bas, à l'horizon, et qui ose approcher de moi, sans peur, à sauts obliques et tourmentés; et quelle majesté, mêlée d'une douceur sereine! Son regard, quoique doux, est profond! Ses paupières énormes jouent avec la brise, et paraissent vivre. Il m'est inconnu. En fixant ses yeux monstrueux, mon corps tremble; c'est la première fois, depuis que j'ai sucé les sèches mamelles de ce qu'on appelle une mère. Il y a comme une auréole de lumière éblouissante autour de lui. Quand il a parlé, tout s'est tu dans la nature, et a éprouvé un grand frisson. Puisqu'il te plaît de venir à moi, comme attiré par un aimant, je ne m'y opposerai pas. Qu'il est beau! Ça me fait de la peine de le dire. Tu dois être puissant; car, tu as une figure plus qu'humaine, triste comme l'univers, belle comme le suicide. Je t'abhorre autant que je le peux;..."  
(p.45 de l'édition GLM)

Ce passage est commun aux deux éditions, mais l'édition

(1)

Edition de 1869:

"- O pou vénérable, toi dont le corps est dépourvu d'élytres, un jour, tu me reprochas avec aigreur de ne pas aimer suffisamment ta sublime intelligence, qui ne se laisse pas lire; peut-être avais-tu raison, puisque je ne sens même pas de la reconnaissance pour celui-ci. Fanal de Maldoror, où guides-tu ses pas ?"

Edition de 1868:

"MALDOROR - Dazet, tu disais vrai un jour; je ne t'ai point aimé puisque je ne sens même pas de la reconnaissance pour celui-ci. Fanal de Maldoror, où guides-tu ses pas ?"  
(Cette strophe, comme les strophes 11 et 13, est présentée dans cette édition sous une forme dialoguée, comme une scène de théâtre.)

de 1868 poursuit:

"...et je préfère voir un serpent, entrelacé autour de mon cou, que non pas tes yeux...Comment!...C'est toi, Dazet!...Pardonne!..."

...ce qui devient, à l'édition de 1869:

"...et je préfère voir un serpent, entrelacé autour de mon cou depuis le commencement des siècles, que non pas tes yeux...Comment!...c'est toi, crapaud!... gros crapaud!... infortuné crapaud!... Pardonne!..."  
(p.45.)

A partir de ce passage, ce qui était dans l'édition de 1868 un dialogue entre Maldoror et Dazet devient maintenant un dialogue entre Maldoror et le crapaud, le nom de Dazet étant systématiquement remplacé par "crapaud" ou une expression équivalente ("monarque des étangs et des marécages"). L'on a déjà remarqué la 'divinisation' de Dazet transformé en "pou vénérable", dans la douzième strophe, et déjà dans la version de 1868 de la treizième strophe, Dazet avait un caractère bizarrement double, oscillant entre l'humain et le divin et laissant finalement l'impression qu'il s'agissait d'un envoyé du Ciel, caché sous les traits d'un adolescent. Avec la déshumanisation de Dazet qui s'opère lorsqu'il est remplacé par le crapaud, cette impression acquiert la force d'une certitude. Qu'on relise le passage que nous avons cité à la page précédente, et qu'on y rattache les paroles que Maldoror adresse par la suite au crapaud:

"Que viens-tu faire sur cette terre où sont les maudits ?  
(...)Quand tu descendis d'en haut, par un ordre supérieur,



avec la mission de consoler les diverses races d'êtres existants, tu t'abattis sur la terre, avec la rapidité du milan, les ailes non fatiguées de cette longue, magnifique course; je te vis! Pauvre crapaud! Comme alors je pensais à l'infini, en même temps qu'à ma faiblesse. (...) Depuis que tu m'es apparu, monarque des étangs et des marécages! couvert d'une gloire qui n'appartient qu'à Dieu, tu m'as en partie consolé; mais, ma raison chancelante s'abîme devant tant de grandeur! Qui es-tu donc ? Reste...oh! reste encore sur cette terre! Replie tes blanches ailes, et ne regarde pas en haut, avec des paupières inquiètes...Si tu pars, partons ensemble!" (p.46.)

La réponse du crapaud, pour pleine d'ambiguïté qu'elle soit, montre qu'il s'agit bien d'une mission rédemptrice; le crapaud a été envoyé par le Ciel pour essayer d'écarter Maldoror du chemin de la révolte et du péché: "Un jour, tu m'appelas le soutien de ta vie.(...) Je suis venu vers toi, afin de te retirer de l'abîme." L'origine céleste de Maldoror semble être confirmée par les paroles du crapaud: "De quel droit viens-tu sur cette terre, pour tourner en dérision ceux qui l'habitent, épave pourrie, ballotté par le scepticisme ? Si tu ne t'y plais pas, il faut retourner dans les sphères d'où tu viens."; mais l'ambiguïté chère à Lautréamont réapparaît: "Eh bien, va-t-en, retire-toi de ce sol mobile!... montre enfin ton essence divine, que tu as cachée jusqu'ici;(...) car, je ne suis pas parvenu à reconnaître si tu es un homme ou plus qu'un homme!" (p.47)

On songe ici, bien entendu, à Milton. Mais cette ressemblance externe est sans importance; le cadre tout fait a été rempli d'autre chose. Cependant, quelque

ambiguïté - et elle est considérable - qu'il y ait dans cette strophe, et quelque tort qu'on ait de ne pas voir que Lautréamont joue ici sur plusieurs tableaux à la fois, il n'en reste pas moins que l'idée de la rédemption apparaît clairement dans ces passages. Qui plus est, certaines expressions suggèrent fortement, à notre avis, que le crapaud soit plus qu'un ange rédempteur quelconque. Maldoror, en s'adressant au crapaud, semble se rendre compte que celui-ci n'a pas été envoyé pour lui seul: "Quand tu descendis d'en haut, par un ordre supérieur, avec la mission de consoler les diverses races d'êtres existants." (p.45. C'est nous qui soulignons) Qu'on relise la strophe sous cet angle, et qu'on accorde une attention particulière aux deux phrases qui terminent la strophe - "Tu as été la cause de ma mort. Moi, je pars pour l'éternité, afin d'implorer ton pardon!" - phrases qui résument le drame de la Passion, et l'on verra que l'un des multiples visages du crapaud est celui du Christ.

Léon Bloy, qui s'intéressa avant tout au côté religieux des Chants de Maldoror, fit remarquer que la haine de Lautréamont envers le Créateur reste vague dans son objet, et "ne touche jamais aux Symboles." Or, dit Bloy, il n'y a pas de blasphème sans attaque contre la Croix, et Lautréamont a l'air d'ignorer le Christ. (1)

---

(1) Léon Bloy: Le Cabanon de Prométhée, p.13.

Certes, le nom du Christ n'apparaît qu'une seule fois dans toute l'oeuvre de Lautréamont, et c'est dans un contexte qui semble nier sa divinité.(1) Depuis que Bloy a exprimé son avis sur cette question, en 1886, aucun autre critique n'en a parlé.

Rien ne pouvait faire, cependant, que notre première impression ne fût renforcée par de nombreuses relectures de cette strophe. Mais nous n'osions rien affirmer, jusqu'au jour où, dans La Sorcière de Michelet, nous avons trouvé le mot de l'énigme du crapaud mystérieux. On ne manquera pas d'apercevoir que, en remplaçant Dazet par plusieurs animaux différents, Lautréamont, dans un certain sens, n'écrivait pas simplement des mots qui lui passaient par la tête. Le rhinolophe "dont le nez est surmonté d'une crête en forme de fer à cheval"; le poulpe, aux "quatre cents ventouses"; le pou "dont le corps est dépourvu d'élytres": autant d'expressions quasi-scientifiques qui trahissent les dictionnaires, encyclopédies ou livres d'histoire naturelle dans lesquels Lautréamont les a prises.(2) Par conséquent, il nous semblait logique de penser que le crapaud, lui aussi, avait son origine quelque part dans

---

(1) Cf. Poésies II, p. 319: "Revenons à Confucius, au Bouddha, à Socrate, à Jésus-Christ, moralistes qui couraient les villages en souffrant de faim." (C'est nous qui soulignons ici. Il est assez évident, au demeurant, que si les Chants sont, d'un certain point de vue, un drame religieux, ils ne sont pas un drame chrétien.)

(2) On serait tenté de dire qu'au moment de remanier le premier Chant et de remplacer partout le nom de Dazet, Lautréamont semble avoir été spécialement préoccupé d'histoire naturelle. Les derniers mots de ce Chant témoignent de ce

un livre. En effet, Michelet nous apprend, dans La Sorcière, que le crapaud symbolisait le Christ dans la célébration de la Messe Noire et du Sabbat des sorcières. Michelet décrit ainsi les gestes de la sorcière: "en dérision des mots: Agnus Dei, etc., et de la rupture de l'hostie chrétienne, elle se faisait apporter un crapaud habillé et le mettait en pièces." (1) "Jésus ne disant rien à ce défi, ne lançant pas la foudre, on le croyait vaincu. Alors les 'démons' étonnèrent la foule assistante par des tours de passe-passe, des 'petits miracles'. Les crapauds, bête inoffensive, mais qu'on croyait très venimeuse, étaient mordus par eux, et déchirés à belles dents." (2)

Nous croyons avoir montré que Lautréamont, en corrigeant ce premier Chant, travaillait avec méthode, (3) et que la substitution de Dazet par le crapaud n'est donc sans doute pas le fruit du hasard. Mais que s'est-il passé

---

recours à la nomenclature biologique: dans l'édition de 1868, ce Chant se terminait: "En comptant Dazet, tu auras deux amis." Dans l'édition de 1869, cela devient: "En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis."

(1) op.cit., p.152

(2) Ibid., p.153.

(3) Cf. toutes les variantes de ce Chant. Plus de vingt passages ont été changés, le plus souvent par des additions. Dans la neuvième strophe, "Océan" prend une majuscule dans la nouvelle édition, à travers toute la strophe. La onzième strophe, celle de la famille, était présentée dans la première édition comme une pièce de théâtre, avec des indications scéniques. Les deux strophes suivantes étaient traitées de la même manière.

à ce moment-là dans l'esprit de Ducasse ? A-t-il vu, comme nous, en relisant de près la première version de cette strophe, qu'il avait inconsciemment prêté à 'Dazet' les attributs du Rédempteur, et s'est-il alors souvenu que le "Christ" du satanisme, c'était le crapaud ? Ou bien s'agissait-il dès le début d'un blasphème conscient qu'il a voulu, pour une raison ou pour une autre, cacher profondément sous cette symbolisation ironique ? Ce ne sont d'ailleurs <sup>pas</sup> les deux seules hypothèses qui se présentent.

Nous n'essaierons pas de trancher la question, car en nous étendant sur ce détail, il n'entraîne pas dans notre propos d'en déduire une des idées morales de l'auteur. Notre but était tout autre, et plus précis: nous voulions montrer comment, en corrigeant le premier Chant (démarche qui en elle-même implique la délibération), Lautréamont a consciemment adopté ce qui pourrait servir son dessein - si bizarre soit-il - en puisant dans le vocabulaire de la biologie, dans les traditions de la sorcellerie, ou ailleurs. Car il fait profit de tout; prenons un exemple dans le domaine du folklore: dans la strophe de la Prostitution (Chant I, strophe 7), l'on a vu que le ver qui apparaît près du tombeau figurait déjà dans un poème de Baudelaire. Mais chez Lautréamont il s'agit précisément d'un ver luisant, et selon une vieille croyance folklorique, les diverses couleurs que peut



prendre le ver luisant sont des présages des événements. Ainsi, s'il brille d'une lumière blanche, c'est qu'un enfant va naître; s'il est rouge, c'est le signe d'un meurtre, etc. (1) Or, il s'agit précisément dans cette strophe de meurtre, de mort, et de lumière rouge:

"J'entendis un ver luisant, grand comme une maison, qui me dit: 'Je vais t'éclairer. Lis l'inscription. Ce n'est pas de moi que vient cet ordre suprême.' Une vaste lumière couleur de sang, à l'aspect de laquelle mes mâchoires claquèrent et mes bras tombèrent inertes, se répandit dans les airs jusqu'à l'horizon." (p.10)

A ces exemples des méthodes syncrétiques de Lautréamont qui se dégagent de nos propres recherches, vient s'ajouter la découverte de M. Maurice Viroux. Guidé par l'idée que "Lautréamont ne pouvait, en raison de son âge et de sa solitude relative, posséder l'expérience et les connaissances d'histoire naturelle que révèlent les Chants," (2) M. Viroux a cherché les sources des descriptions d'histoire naturelle dans les recueils qui étaient à la portée de Lautréamont. Il a trouvé d'abord dans Buffon le passage, que plusieurs critiques

---

(1) Cf. Pierre Castex: Anthologie du conte fantastique français (J.Corti, éd., 1947), p.138. Dans son introduction au conte de Xavier Forneret, Le Diamant dans l'Herbe, où un ver luisant annonce par son jaunissement l'accomplissement d'une étrange destinée, Castex donne, d'après les folkloristes, toutes les significations magiques des couleurs et des façons de briller du ver luisant.

(2) Maurice Viroux: "Lautréamont et le Dr. Chenu", in Mercure de France, 1er décembre 1952, p.634.

ont signalé comme un trait de génie (1) où Lautréamont établit une analogie entre le mouvement de son oeuvre et le vol des étourneaux. Depuis les mots "Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler..." jusqu'à "voisines du centre" - à peu près les trois quarts de la page 204 de l'édition GLM - Lautréamont a copié Buffon mot à mot. Dans ce même Chant V, la description du milan royal (strophe 6, p.233) est également de Buffon. La description, visiblement technique, de la tête du pélican (Chant V, strophe 2, p.209) a été retrouvée par M.Viroux dans l'Encyclopédie d'Histoire Naturelle, du Dr. Chenu (Paris, Marescq et Cie, 1850-1861), qui se trouve être un "Usuel" de la salle des imprimés de la Bibliothèque Nationale. Par surcroît, les passages de Buffon sont reproduits par Chenu, "et remarque décisive, la longueur des extraits correspond

---

(1) Cf. M. Blanchot, op.cit., p.147: "Que, par son oeuvre,

Lautréamont aille de l'implicite à l'explicite, de l'obscurité d'un secret à la claire conscience de l'obscurité, puis à la clarté de la révélation où pourtant l'obscur demeure, c'est ce que montre, apparaissant précisément maintenant, la figure somptueuse où se développe et s'analyse le vol en tourbillon des étourneaux." Cette image, dit Blanchot, montre que ce double mouvement, centripète et linéaire à la fois, "n'est pas pure virtuosité artistique, mais signifie l'effort, l'une vers l'autre, de l'anomalie et d'une règle nouvelle, la transformation, à la limite simultanée, de l'aberration en raison et de la lucidité en sommeil."

MM. Jean et Mezei voient dans cette description du vol des étourneaux l'exemple d'un mouvement spiraliqque qui "semble être l'expression de la logique de l'oeuvre", et qui serait fondé sur "un dynamisme antithétique des domaines conscient et inconscient." (Cf.op.cit.,Ch XV - La Spirale, pp 127-134.)

rigoureusement à l'étendue des emprunts dans Les Chants de Maldoror: très probablement Lautréamont a copié Buffon dans Chenu." (1) Deux autres passages plus courts, toujours du Ve Chant: "De même que les stercoraires..." jusqu'à "dans les zones tempérées", et "Je savais que la famille des pélicaninés comprend quatre genres distincts: le fou, le pélican, le cormoran, la frégate." - tous ces deux passages de la page 209 ont été copiés sur Chenu.

L'intérêt de cette découverte est grand, car elle vient confirmer certaines conclusions que nos recherches et nos analyses nous avaient conduit à former. Mais nous avouons ne pouvoir suivre tout à fait M. Viroux lorsqu'il soutient que ces plagiats nous autorisent à considérer Lautréamont comme un "classique". "L'énigme des Poésies pâlit singulièrement à la lumière de cette unité de volonté et d'inspiration, retrouvée chez Isidore Ducasse par delà les mirages de forces obscures, paradoxales et instinctives. Lautréamont sait ce qu'il fait. A nous de l'exposer." (2) S'il y a sans doute une part de vérité dans ces remarques, il faudrait néanmoins ajouter que, outre le choix trop simpliste qu'il nous offre entre "illuminisme et classicisme", - toutes réserves faites sur le sens de ces termes - M. Viroux laisse

---

(1) M. Viroux, op.cit., p.636.

(2) Ibid., p.640.

pratiquement de côté la question de l'humour, en présence duquel l'importance de ces plagiats n'est assurément pas d'avoir prouvé que Lautréamont a "écrit dans une langue rigoureuse, et, par là même, [est entré] dans la communauté spirituelle de tous les classicismes." (1) La rigueur de la langue ducassienne, qu'on a déjà comparée à celle de Bossuet, n'avait point besoin de cette sorte de preuve. Il s'agit, au demeurant, d'une rigueur trompeuse, qui ne nous autorise certainement pas à faire entrer Lautréamont dans la camisole du classicisme, à moins de faire une entorse impossible au sens généralement admis de ce mot.

Que dire des maximes que, dans Poésies, Lautréamont semble s'amuser à retourner comme autant de vieux habits ? A travers sa lentille de dissection, apparaissent renversées des maximes de La Rochefoucauld, de Vauvenargues, de Chamfort, des versets de Dante ou des phrases de Pascal. S'agit-il ici d'humour, comme on l'a toujours dit ? Nous ne le croyons pas. Dans notre chapitre sur la morale de Lautréamont, nous expliquerons pourquoi ces "plagiats" (que l'auteur ne cache pas : c'est une distinction importante) ne nous semblent pas rentrer dans le cadre de l'humour noir, bien que cet humour ne soit pas étranger au procès que Lautréamont fait à tout : au langage, à l'homme, à Dieu et à lui-même. Lautréamont nous dit lui-même qu'il récrit ces auteurs "dans le sens

---

(1) M. Viroux, op.cit., p.640

de l'espoir", et tout nous porte à croire qu'il ne plaisante pas.

Il n'en reste pas moins que ces maximes renversées révèlent, chez Lautréamont, une méfiance des mots et des idées toutes faites. Mais il nous semble qu'il y a deux "théories du plagiat" chez Lautréamont. La première, celle qui relève des plagiat inavoués, est une fonction de l'humour noir, et n'apparaît que dans les Chants. La deuxième, si notre vue de la morale ducassienne est juste, est plus "sérieuse": Lautréamont fait de nombreuses allusions au "développement" et à la "correction" des maximes, et il nous semble que cela correspond à une morale précise dont nous tâcherons plus tard de dégager les grandes lignes.

Il sera donc inutile de donner ici une liste complète des maximes "retournées", qui d'ailleurs ont toutes été rendues à leurs auteurs dans divers articles sur Lautréamont. (1) Sans doute peut-on dire que ce procédé rejoint l'humour noir, mais par un biais spécial: le "sens" d'une maxime n'intéresse Lautréamont que dans la mesure où il lui semble faux, selon nous. Il ne se laisse pas impressionner par la "vérité" exprimée par une maxime; il traite les maximes de haut, comme si, pour ainsi dire, elles n'étaient que matière première susceptible d'être remodelée, et par là, elles perdent leur "dignité".

Un autre groupe de sources est à distinguer de celui

(1) Cf., à ce propos, l'article intéressant de Paul Eluard: "Lautréamont et Vauvenargues", in Minotaure no.X, 1937. Mais nous ne pouvons pas suivre M. Eluard lorsqu'il écrit: "Lautréamont a voulu savoir où le mènerait le plagiat pour le plagiat."



des maximes. Ce sont des emprunts qui sont tellement évidents qu'il serait à peine nécessaire de les signaler ici, si ce n'était que l'utilisation que Lautréamont en fait contribue, à notre avis, à révéler quelques-uns des secrets de la genèse de son oeuvre. L'on a déjà remarqué que l'épisode du crapaud doit sa forme extérieure à une scène classique de Paradise Lost. Il n'a échappé à personne que deux autres strophes du premier Chant sont des adaptations de deux scènes non moins connues. La onzième strophe, celle de la famille, est très visiblement calquée sur la célèbre ballade de Goethe, Le Roi des Aulnes (Erlkönig), et la strophe suivante, celle du fossoyeur, doit tout aussi visiblement son décor et sa structure à Hamlet. (Acte V, Scène I.) Nous avons mis tout à l'heure le mot sources entre guillemets, car il faut distinguer, à notre sens, entre ces emprunts conscients et ce que l'on entend généralement en parlant des sources d'un auteur. Nous mettrons à profit cette distinction dans notre chapitre suivant. Avant toutefois de réunir les suggestions que les sources nous ont apportées pour éclairer l'esthétique de Lautréamont, il conviendra pour être complet de discuter, aussi brièvement que faire se peut, et si possible de trancher, deux autres questions que les critiques ont soulevées concernant les sources.

La question de l'influence de Sade sur Lautréamont vient certainement en première ligne. Elle importe dans la mesure où, Les Chants de Maldoror paraissant

saturés de violence et de cruauté, on risque, en jugeant le 'sadisme' de Lautréamont à travers l'idée que Sade nous a amenés à nous faire de ce phénomène, de ne pas voir les mobiles particuliers de la cruauté chez Lautréamont. Cet aspect des Chants de Maldoror mérite une étude à part, étude qui nous permettra par l'évidence interne de voir incidemment que Sade ne semble être pour rien dans la violence maldororienne. C'est une question que nous aborderons au chapitre , mais il conviendra d'exposer ici l'évidence externe concernant cette source possible.

L'influence de Sade sur Lautréamont semble avoir été presque inconsciemment admise par tous les critiques. Cette idée n'a jamais, que nous sachions, été mise en doute, et certains commentateurs n'hésitent pas à l'affirmer sans réserves. (1) C'est avant tout la confrontation des textes qui nous a amené à rejeter cette conclusion, mais dans le souci de ne rien négliger qui puisse aider à détrôner une légende tenace, rappelons ici le manque absolu de preuves externes.

Il se peut bien que l'influence du marquis de Sade sur la littérature du XIXe siècle ait été exagérée par la critique contemporaine. L'on reconnaît maintenant, grâce à Georges Blin, que le sadisme joue un rôle déterminant dans l'univers poétique de Baudelaire. Mais celui-ci, nous fait observer Blin, ne cite le nom du marquis que trois fois dans ses écrits (y compris sa correspondance)

---

(1) Voir la présente étude, pp.229-236.

et si l'on peut parler d'une influence de Sade sur Baudelaire, il faut aussitôt ajouter que celle-ci "n'a pas dû jouer sans alliage : elle a pu s'exercer par le truchement d'auteurs apparentés, comme les romanciers noirs, ou bien sadisants, comme les Petits Romantiques." (1) Le sadisme, sous la forme d'une exaltation de l'énergie à des fins criminels, faisait partie de l'atmosphère intellectuelle de l'époque, et se révèle aussi bien chez Stendhal que chez Byron, Lewis, Maturin, Petrus Borel ou Edgar Poë. Même chez un Baudelaire, donc, il faut se garder d'exagérer l'influence directe de Sade.

Le passage de Georges Blin que nous venons de citer s'appliquerait aussi à Lautréamont, avec cependant cette différence importante : nous savons, par les mentions qu'il en fait, que Baudelaire avait bien lu l'oeuvre de Sade, tandis que nous n'avons aucune preuve de ce genre en ce qui concerne Lautréamont. On constate, en premier lieu, que le nom du marquis de Sade ne figure pas dans le réquisitoire que Lautréamont dresse dans Poésies contre les "Grandes-Têtes-Molles de notre époque." Sade n'eût il pas pris la place d'honneur à la tête d'une liste qui comprenait "Edgar Poë, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool; Mathurin, le Compère-des-Ténèbres;...Mickiewicz, l'Imitateur-de-Satan," etc., etc? (2) Ailleurs, c'est

---

(1) Georges Blin: Le Sadisme de Baudelaire (José Corti, éd.), 1948, p.14.

(2) Poésies I, p.312.

la fameuse imprécation, soutenue pendant deux pages, contre "les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral..." (1) et contre les "écrivains ravalés, dangereux loustics, farceurs au quarteron, sombres mystificateurs, véritables aliénés qui mériteraient de peupler Bicêtre." (2) Il est évident que Lautréamont creuse ici tous ses souvenirs littéraires dans un effort fanatique pour invoquer et pour dénoncer tout ce qui est anormal ou morbide dans la littérature. Parmi les noms des quelque deux cents auteurs et personnages qui figurent dans Poésies, ceux qui appartiennent à la littérature 'noire' ou 'maudite' sont en majorité. Mais le plus anormal de tous est absent. Lautréamont aurait-il manqué de tourner son ironie contre le marquis de Sade ? L'on est amené à croire que le nom de Sade manque à cet étalage de lecture que sont les Poésies pour la raison que Lautréamont n'avait pas lu ses oeuvres.

Il importe de se rappeler, d'ailleurs, combien il était difficile, même pour un homme de lettres, de se procurer des exemplaires de ces oeuvres en France aux alentours de 1860-1870. Comme on le sait, la censure était, sous le Second Empire, d'une rigueur abusive. (3)

(1) Poésies I, p.300. (2) Ibid., p.306.

(3) Cf. le Bulletin trimestriel des publications défendues en France, imprimées à l'étranger. (anonyme.) Ce bulletin, dû aux soins de Poulet-Malassis, révèle à quel point tout ce qui attaquait la morale ou l'empereur était réprimé. On y trouve Sade, Rochefort, Crébillon Fils, etc. Le no. 7 de ce bulletin annonce la publication des Chants de Maldoror puis, à la dernière minute, le refus

Dès la première publication de Justine en Hollande, en 1791, aucun libraire français n'aurait osé vendre librement les ouvrages de Sade, officiellement condamnés dès la première heure. Et si des éditions de luxe à faible tirage continuaient à sortir des presses belges et hollandaises, il semble que les exemplaires en étaient rarissimes en France. Bien entendu, comme il arrive toujours dans le milieu littéraire, quelques exemplaires circulaient sous le manteau, comme allaient circuler plus tard Les Chants de Maldoror. Encore fallait-il, pour se procurer des ouvrages de Sade, avoir des relations littéraires, faire partie de cette société quasi-secrète que sont les écrivains connus et leurs éditeurs. (1)

Et Lautréamont, comme nous l'avons constaté, ne semble avoir eu aucun ami intime pendant son séjour à Paris. Dans le milieu littéraire il n'eut, que l'on sache, de relations qu'avec son éditeur, Albert Lacroix,

---

de les livrer à la vente de la part de l'éditeur-imprimeur A. Lacroix. (Voir article sur la première publication des Chants de Maldoror par Kurt Muller, in Minotaure no.XIII, 1939.)

(1) Jugeons-en par la lettre de Baudelaire, du 1<sup>er</sup> octobre 1865, à Poulet-Malassis, où il demande à celui-ci "quel est le prix d'un exemplaire de Justine, et où cela peut se trouver, tout de suite." (Citée par G.Blin, op.cit., p.15.) Blin ajoute que ces renseignements étaient probablement destinés à Sainte-Beuve qui, lui non plus, ne paraît pas avoir pu trouver d'exemplaire. C'est là mesurer toute la rareté de ces livres et la difficulté que trouvaient à se les procurer même les écrivains notoires.



relations qui semblent d'ailleurs être restées sur le plan commercial.

On nous objectera peut-être que Lautréamont aurait pu lire les oeuvres de Sade qui étaient déposées à la Bibliothèque Nationale. C'est extrêmement improbable, car ces oeuvres, dès l'arrêt de la Convention qui ouvrit au public la Bibliothèque devenue nationale, avaient été reléguées à l'Enfer. Sous le Second Empire, les conditions d'accès aux livres 'maudits' furent appliquées avec une rigueur particulière. Il est inconcevable que Lautréamont ait pu invoquer des motifs ou des qualités que la Bibliothèque Nationale aurait reconnus comme valables pour la consultation de tels livres. (1)

---

(1) Voir à ce propos La Parisienne, juin 1956, numéro spécial consacré au problème des ouvrages officiellement interdits, avec des contributions de Marcel Jouhandeau, Jacques Laurent, Louis Pauwels, etc. Dans un article sur l'Enfer de la Bibliothèque Nationale, signé XXX, l'on apprend que "L'existence de l'Enfer fut officialisée par une décision du Premier Consul, et un règlement intérieur en fixa les conditions d'accès. Elles sont rigoureuses, équivalant presque à un refus général... Aux requêtes qui lui parviennent assez fréquemment l'autorité suprême de la Bibliothèque oppose presque toujours de pertinents refus."

○ Nous pouvons malheureusement confirmer l'exactitude de ce renseignement. Malgré les garanties et les motifs que nous avons fournis, notre demande n'a pas été admise. Devant ce refus, nous n'avons pas insisté, car nous avons pu heureusement avoir recours aux prêts et aux ouvrages de Sade que, voici quelques années, on pouvait encore trouver, quoiqu'avec beaucoup de difficulté, dans le commerce. Le verdict qui suivit le procès récent fait à l'éditeur J-J. Pauvert laisse craindre que, en dépit des protestations du monde littéraire, les livres de Sade ne deviennent de plus en plus rares en France. (Voir à ce propos la plaquette de Me. Maurice Garçon et André Breton: l'Affaire Sade (J-J. Pauvert, éd., 1957.)

Voilà, en attendant l'analyse textuelle, les quelques indices externes - tous négatifs - qui ont trait à la prétendue influence de Sade sur Lautréamont. L'on a déjà vu que le romantisme, "grand" et "petit", a exercé sur Lautréamont une influence générale et marquante. C'est seulement dans la mesure où ce romantisme serait lui-même marqué de l'empreinte de Sade que l'on pourrait parler d'une influence même indirecte de celui-ci sur Lautréamont. Une étude approfondie sur le rayonnement de l'oeuvre sadienne au XIXe siècle reste à faire; il se peut bien qu'une telle étude révèle que le "sadisme" et le "satanisme" dans les lettres françaises se rattachent moins solidement à Sade qu'on ne le pense. En tout cas, nous ne croyons pas qu'il puisse être question d'influence directe de Sade sur Lautréamont.

Il était sans doute inévitable que la critique "hermétiste" s'empare de Lautréamont. L'occultisme jouit à l'heure actuelle d'une faveur particulière dans la critique française, quoique certains esprits vigoureux ne cessent pas de dénoncer l'abus que souvent on en fait. Certes, on n'ignore pas, grâce à M. Viatte, le rôle important qu'ont joué les écrits occultistes dans la formation du romantisme. (1) Mais il faut se garder de conclure que l'auteur de toute oeuvre quelque peu

---

(1) Cf. Auguste Viatte: Les sources occultes du Romantisme français; illuminisme, théosophie, 1770-1820. 2 vols., Paris, Ed. Champion, 1928.

obscur et d'apparence symbolique est un initié, un occultiste ou même qu'il avait simplement lu des ouvrages ésotériques. On ne niera pas que Nerval (par exemple) ait fait des lectures occultistes, pour la bonne raison qu'il nous le dit, dans Aurélia. Mais en l'absence de toute preuve de cette sorte ou de toute correspondance précise dans le texte, la précaution s'impose. Le cas de Rimbaud est instructif ici : au terme de vingt ans de travail sur le mythe de Rimbaud, M. Etiemble conclut que toutes les interprétations occultistes (1) basées sur la prémisse que le poète fût nourri de lectures ésotériques, sont inacceptables, faute de preuves, externes et internes.

Ces deux sortes de preuves, seules admissibles, font complètement défaut pour ce qui est de "l'esotérisme" de Lautréamont aussi. Cela n'a pas empêché M. Clouard de dire que "Lautréamont a certainement goûté à la Cabale".(2) Est-ce parce que dans Poésies, Dieu est "Elohim" ? ; terme

- 
- (1) Celles-ci, on le sait, sont nombreuses. Cf. la thèse volumineuse de Jacques Gengoux: La Symbolique de Rimbaud (Eds. du Vieux Colombier, 1947) qui a suscité quelques controverses. André Breton accepte la thèse de Gengoux (voir Arcane 17, pp.220-221) mais M. Etiemble conclut à une fin de non-recevoir, et est amené à rejeter aussi les traditions verbales invérifiables selon lesquelles Rimbaud scandalisa le bibliothécaire de Charleville par ses lectures occultistes.
- (2) Histoire de la littérature française, du symbolisme à nos jours, de 1885 à 1914, t.VIII, p.80. Albin Michel, éd., s.d.(1947)

que, en dehors de la Cabale, l'on trouvera dans n'importe quelle encyclopédie ou histoire de la religion... L'étude que MM. Jean et Mezei ont consacrée à Lautréamont ("étude psychanalytique et hermétique" - la juxtaposition des termes est déjà inquiétante) ne manque certes pas d'ingéniosité, mais ne manque pas non plus de vues très aventurées, voire de contradictions flagrantes, dont nous avons déjà signalé quelques-unes. Que la méthode ésotérique ait une tendance à glisser plus ou moins rapidement vers la démesure, nous n'en voulons pour preuve que cet exemple pittoresque : Lautréamont, selon MM. Jean et Mezei, a modifié le pseudonyme qu'il a emprunté à Eugène Sue dans le seul but d'en faire "l'autre Amon (Amon-Râ, dieu du Soleil chez les Egyptiens). C'est l'autre Soleil, le soleil hermétique." (1)

Depuis le jour où Breton demanda "l'occultation profonde, véritable du surréalisme" (2), on se défend mal de l'impression que les surréalistes ont été disposés à voir un peu partout des chiffres cabalistiques ou hermétiques.

---

(1) M. Jean et A. Mezei: Maldoror, p.104. Si ce n'était que le débat commencerait alors à tourner à l'absurde, on serait tenté de demander pourquoi, dans ces conditions, Ducasse n'aurait pas modifié son nom en "Lautramont", ou même "Lautramon"... (Pour les interprétations hermétiques de MM. Jean et Mezei, voir en particulier les chapitres XI, XII et XIII).

(2) Second Manifeste du Surréalisme, 1930. (Les Manifestes du Surréalisme, Ed. du Sagittaire, 1955, p.89)

Cet appel doit évidemment être entendu de plusieurs façons. Il n'en reste pas moins qu'il marque le commencement de cette préoccupation avec l'occultisme, qui depuis cette date n'a cessé de s'affirmer au sein du surréalisme.

Au moins Breton a-t-il eu naguère l'honnêteté intellectuelle de laisser la question en suspens, d'avouer que les conclusions hâtives n'étaient pas de mise :

"Quoi qu'il en soit, nous entendons laisser aux spécialistes de l'occulte la responsabilité de décider, toutes pièces en mains, si un certain nombre d'oeuvres poétiques, de celles sur lesquelles se concentre l'attention moderne, ont été conçues en liaison étroite avec ce que ses adeptes tiennent pour 'la première doctrine religieuse, morale et politique de l'humanité,' ou si elles en dérivent de manière plus ou moins consciente, ou si elles tendent - tout intuitivement - à la recréer par d'autres voies. C'est à ces spécialistes qu'il appartiendra d'établir si des oeuvres comme Théorie des quatre mouvements, les Chimères, les Chants de Maldoror, la Science de Dieu de Brisset, la Dragonne de Jarry procèdent du savoir ésotérique traditionnel ou si elles dotent l'esprit de nouvelles clés, l'investissent d'un nouveau pouvoir de compréhension et d'action."

(1)

Ses disciples ne font pas toujours preuve de la même réserve. Gérard Legrand, dans son Fragment de la Lettre au Comte, semble vouloir jouer sur toutes les faces du dé à la fois :

"Or, sans parler encore des philosophes...dont vous avez fait un si important usage, il me paraît indéniable que vous eûtes, dans certains domaines interdits, une entrée à laquelle M. Viroux ne pourrait même pas prétendre..."

Et quelques lignes plus loin :

"On ne manquera pas de rétorquer qu'il est 'hautement improbable' que vous ayez matériellement connu la Gnose - encore que l'initiateur en France des travaux sur ce sujet, J.Matter, également traducteur de Schelling, ait fleuri précisément vers 1850. Mais je n'hésiterai pas à soutenir qu'à travers Dante et Milton vous l'avez réinventée à votre usage."

(2)

---

(1) Extrait de Devant le Rideau, préface à l'exposition surréaliste de 1947, rééditée dans La Clé des Champs, (Ed. du Sagittaire, 1953) pp.87-95.

(2) Médium, communication surréaliste, nouvelle série, mai 1954, pp.25-26.



Parmi les spécialistes à qui Breton s'en remettait, il y en a au moins un qui a répondu à l'appel. M. Robert Amadou, dont la compétence dans ce domaine est reconnue de tous, a consacré à Lautréamont une étude d'où il ressort qu'il n'y a aucune analogie de détail, aucune référence précise, rien qui suggère que Lautréamont ait été versé dans la Tradition occulte. (1) Comme nous avons déjà pu le constater nous-même, il n'y a rien chez Eliphas Lévi ou dans la Cabale qui corresponde concrètement à quoi que ce soit dans les Chants de Maldoror. M. Amadou confirme qu'il en est de même pour les autres grands classiques de l'ésotérisme.

Néanmoins, pour Amadou, Lautréamont est un auteur "traditionnel": il rejoint la Tradition par ses thèmes, qui selon Amadou s'insèrent dans les grandes doctrines occultes. L'on soupçonne pourtant que tout dépendra de la façon dont on définit la "Tradition" et "auteur traditionnel." Soupçon que M. Amadou confirme lui-même dans un autre livre. (2) Point n'est besoin, en effet, d'être féru d'occultisme, si l'on accepte la définition très large que M. Amadou en fait, pour appeler "auteur traditionnel" celui qui rentre dans l'une de ces deux catégories: "Participation à l'intuition primitive du monde. Profession de la doctrine des

---

(1) "Isidore Ducasse, le Fils de l'Homme et de la Femme", in Cahiers d'Hermès no.1, juillet 1947, pp.194-206. (No.spécial consacré aux Lettres Françaises et la Tradition)

(2) Robert Amadou: l'Occultisme (Julliard, 1950)

correspondances. L'un ou l'autre de ces deux caractères suffit à ranger un écrivain ou un penseur parmi les auteurs traditionnels." (1) "La Tradition," dit encore Amadou, "est la survivance inconsciente au sein de l'âme collective d'une structure mentale primitive." (2) Même lorsque Amadou parle de "puiser directement à la source traditionnelle," il ne faut pas se hâter de conclure qu'il s'agit d'études occultes, car il poursuit: "c'est à dire dans un retour à la mentalité primitive sous-jacente en tout esprit humain." (3).

Le vocabulaire, on le voit, est équivoque, et ne revient finalement qu'à réaffirmer sous une autre forme l'étroite analogie, voire même identité, entre pensée "primitive", pensée "mystique" et pensée "poétique." Dès lors, de par la définition même de "Tradition", tout véritable poète est un "auteur traditionnel". Ce qui ne nous apprend pas grand-chose.

On gagne peu, à notre sens, à regarder l'oeuvre de Lautréamont sous la lumière multicolore de l'occultisme doctrinal. En aurait-on la tentation, que l'exemple de MM. Jean et Mezei serait plutôt un avertissement qu'un encouragement. On aurait tort, certes, de ne pas voir que (par exemple), un dualisme mazdéen qui influa fortement sur le gnosticisme l'amena à faire du Dieu de l'Ancien

(1) R. Amadou: l'Occultisme, pp.83-84.

(2) Ibid., p.72.

(3) Ibid., p.85.

Testament un démon ennemi des hommes (mais néanmoins Créateur) et qu'un raisonnement pareil n'est pas tout à fait étranger à l'image que Lautréamont nous présente du Créateur. On aurait tort aussi de ne pas voir que la mentalité dite "primitive", telle qu'elle se dégage des travaux des ethnologues sur les mythologies et les folklores, est un réservoir inépuisable de suggestions précieuses pour l'élucidation de la poésie. Mais il s'agit là d'une direction générale à prendre, vers une même contrée où s'entrecroisent bien des chemins ayant des points de départ assez divers. S'approcher d'un poète en suivant la lettre des dogmes occultes desquels il est censé s'être inspiré, c'est souvent se trouver engagé dans un chemin creux d'où le paysage environnant est invisible. Tout indique, au contraire, que Lautréamont n'a pas suivi cette voie, n'a pas puisé consciemment dans ces sources.

Que Lautréamont ait subi profondément l'influence du romantisme, nul ne peut en douter. Mais, paradoxalement, ce n'est pas cette influence profonde - mais diffuse - qui nous aide le mieux à comprendre sa pensée. Ce sont, à notre avis, les sources qu'il traite avec dédain, pour ainsi dire, qui constituent des indices précieux. Car les "plagiats" montrent d'abord et surtout que Lautréamont n'a pas écrit tout le texte des Chants de Maldoror sous

la dictée d'une inspiration aveugle et instinctive, comme on l'a si souvent dit. Ce qui est plus important peut-être, c'est que la façon dont Lautréamont traite certaines de ses sources, celles qu'il emprunte de propos délibéré, nous aide à mieux comprendre le but de son humour. Cet humour, cause principale de toutes les difficultés critiques, est à notre avis la meilleure des clés pour pénétrer dans l'univers lautréamontien. Nous lui accorderons donc un traitement assez étendu au chapitre suivant.

.....

### C H A P I T R E   I I I

#### L'Humour Noir.

L'humour de Lautréamont relève de son style, de la forme même de son langage. Parler donc de l'esthétique avant de parler de l'éthique, mettre la forme avant le fond, est une démarche assez peu orthodoxe pour que nous sentions le besoin de l'expliquer avant de poursuivre.

L'hétérodoxie n'est à vrai dire qu'apparente, car notre thèse dans ce chapitre revient à soutenir que le fond, chez Lautréamont, n'est pas seulement inséparable de la forme. C'est la forme même qui est le fond, en ce qu'il présente de plus original: la forme implique certaines vues que nous tenons pour l'importance essentielle de l'oeuvre. Il y a, pourrait-on dire, trois sortes de "contenus" de l'oeuvre ducassienne. D'abord le contenu "manifeste" de l'oeuvre: lutte prométhéenne de Maldoror contre Dieu, drame où le Bien et le Mal s'affrontent et se déchirent. Ensuite, il y a le contenu que la critique psychanalytique appelle "latent": la signification des symboles considérés comme projections, au sens freudien, des forces obscures de l'inconscient. Mais il y a une troisième sorte de contenu: celui qui est implicite dans l'esthétique de Lautréamont, dans la façon dont il use du langage. Il nous paraît indéniable que là gît la véritable importance du message lautréamontien, message qui sera capté par la littérature du vingtième siècle, message que le surréalisme s'est efforcé d'amplifier, de moduler et de retransmettre.



Le contenu manifeste des Chants et des Poésies se cache derrière une révolte qui se poursuit sur plusieurs plans à la fois, et se cache en particulier derrière cette forme de révolte qu'est l'humour noir. Nous croyons que c'est une compréhension imparfaite de l'humour de Lautréamont qui a amené la critique à tenir le contenu moral de son oeuvre pour une énigme insoluble. Quant au contenu latent, si notre vue est juste, il faudra en reposer le problème, sous le rapport de la genèse des Chants - question que nous traiterons dans notre cinquième chapitre.

S'attaquer directement au langage d'un auteur pour faire ressortir l'essentiel de sa pensée est d'ailleurs une démarche qui trouverait sa justification dans l'idée, sans cesse répétée par les surréalistes et par Breton en particulier, qu'écrire est essentiellement un geste éthique et, par extension, un geste ontologique. Cette idée, que Breton a contribué grandement à propager, fait désormais partie du climat intellectuel de la littérature française contemporaine, en ce qu'elle présente de plus intéressant et de plus valable. Car pour l'auteur qui est conscient de ses moyens d'expression, esthétique et ontologie ne font qu'un; et même chez les écrivains "réalistes", chez les photographes de la littérature (un Martin du Gard, par exemple) rien ne peut faire que le seul geste d'écrire ne se double d'implications morales et ontologiques, que l'écrivains le veuille ou non, qu'il en soit conscient ou non.

Les surréalistes ont bien vu que chez Lautréamont il s'agissait d'un procès fait au langage. Cependant, c'est surtout sur le côté inconscient de l'oeuvre qu'ils ont insisté, celui qui relève de cet écriture automatique sous le signe duquel ils poursuivirent leurs expériences à partir de 1920. Et c'est ici le lieu de constater que la critique leur a emboîté le pas, du moins jusqu'à Maurice Blanchot. Léon Bloy en 1890 écrivait: "Quant à la forme littéraire, il n'y en a pas. C'est de la lave liquide, c'est insensé, noir et dévorant." (1)

Forces obscures, inconscientes, paroxystiques, jaillissement des élans instinctifs, tempêtes cosmiques, apocalyptiques, agression pure, etc. - les neuf-dixièmes de notre biographie se composent d'études et d'articles qui tous voient Lautréamont sous cet angle. Maurice Blanchot a accueilli la thèse paradoxale d'un Lautréamont parfaitement lucide et en même temps dévoré des monstres à tête d'animaux de ses instincts profonds, d'une oeuvre où la profondeur affective des métamorphoses obscures ne cachait rien à l'oeil scrutateur de l'auteur qui subissait ces métamorphoses.

L'idée de l'esthétique ducassienne qui se dégage de nos études nous oblige à n'accepter complètement ni l'une ni l'autre de ses vues. Les surréalistes, à nos

---

(1) Leon Bloy: op.cit.p.5.

yeux, sont après tout ceux qui ont le mieux compris l'essentiel de l'oeuvre de Lautréamont. Mais leur appréciation relève de l'intuition poétique plutôt que de l'étude critique (à laquelle ils ont toujours refusé de soumettre Lautréamont), et ne repose pas sur l'évidence que nous livrent les sources et les ressorts intérieurs de l'humour de Lautréamont. Et si nous accueillons la thèse d'un Lautréamont lucide, nous croyons qu'il s'agit beaucoup plus d'une lucidité qui opère sur le langage et sur la forme plutôt que sur la vie affective de l'auteur, quoiqu'il y ait (comme chez Rimbaud et chez tout grand poète) interdépendance, à un certain degré, des deux opérations.

L'une des bases de notre analyse nous a été fournie par l'étude des sources et des corrections apportées par Lautréamont au premier Chant. Il nous semble que le texte tout entier confirme les résultats de cette analyse. L'essentiel de ce que nous avons à dire est simple: la génése des Chants de Maldoror et des Poésies, la poétique de Lautréamont dans toutes ses composantes, relèvent pour une grande part d'un procédé conscient qui recouvre une vue remarquablement cohérente de la fonction du langage.

Si l'on se rapporte au schéma que nous avons ébauché au chapitre précédent (pp.61-63) on se rendra compte qu'aucune des sources de Lautréamont ne s'y inscrit. Aucune des opérations intellectuelles - développement, modification, extension, négation, etc. - par lesquelles

on peut mesurer habituellement l'esprit d'un auteur par rapport à ses devanciers, ne s'applique à l'usage que Lautréamont fait des sources que nous avons exposées. Mais si l'on prend les sources dans leur ensemble, et si l'on renonce à la vaine tâche de mettre leur contenu manifeste en rapport avec le contenu manifeste des Chants et des Poésies, on commence à déceler un plan bien déterminé, dont les lignes apparaissent de plus en plus clairement à mesure qu'on analyse le texte, pour la plus grande partie duquel on ne connaît pas de sources précises.

Prenons pour point de départ les changements que Lautréamont a apportés à la première version du Chant I. L'on a vu que "Dazet" a fait place à des animaux, dont l'un, par la symbolisation que Lautréamont lui prête, trouve presque certainement son origine dans le livre de Michelet, et dont les autres, simples noms affublés d'épithètes semi-scientifiques, proviennent de quelque livre d'histoire naturelle. Or, M. Bachelard a consacré aux Chants de Maldoror une étude bien connue qui tend à faire de l'agression pure et de la métamorphose animale l'essentiel de cette oeuvre. M. Bachelard va jusqu'à créer le terme de "Complexe de Lautréamont" pour caractériser cette force métamorphosante. Mais voici ce qu'aucun commentateur de Lautréamont n'a relevé: si l'on met à part les diverses transformations de "Dazet", il n'y a, dans le premier Chant aucune "métamorphose animale."

Certes, les animaux ne manquent pas dans ce premier Chant. Dès la première strophe, apparaît la longue métaphore des grues. Et dès la deuxième strophe, Lautréamont aura volontiers recours à d'autres images animales:

"...en te renversant de ventre, pareil à un requin.." (1)  
 Successivement apparaîtront les chiens, qui dans leur course effrénée dans la nuit, aboient contre les chouettes, les lièvres, les serpents, les crapauds, les corbeaux, etc. (2)  
 Plus loin, ce seront l'aigle, le pélican, le canard sauvage, la vipère, le tigre, l'éléphant et plusieurs autres bêtes. Mais ces animaux ne constituent pas encore un "bestiaire"; ce sont des éléments inactifs, nous dirions presque neutres, dans le décor.

Il s'agit ici ou bien de simple description, ou bien de métaphores assez banales; aucun signe encore de ces métamorphoses effrénées qui atteindront le paroxysme à la deuxième strophe du Chant IV. Dans ce premier Chant - toujours mises à part les substitutions de "Dazet" - il n'y a qu'un seul indice de cette humanisation de l'animal (qui s'accompagne d'une animalisation de l'humain; c'est là un des aspects de l'originalité de Lautréamont - comparons-le, à ce point de vue, à La Fontaine), et il s'agit d'ailleurs d'une expression assez banale: à la strophe 13 (p.44) Maldoror est "Le frère de la sangsue."

(1) Chant 1, str.2, p.3.

(2) Ibid., str.8. p.13.

(3) Ibid., str.10. p.29.



et précisément, cette expression ne figurait pas dans la version de 1868, qui commençait à: "Homme, lorsque tu recontres..." Lautréamont a ajouté: "Le frère de la sangsue marchait à pas lents dans la forêt. Il s'arrête à plusieurs reprises, en ouvrant la bouche pour parler. Mais, chaque fois sa gorge se resserre, et refoule en arrière l'effort avorté." Suit alors le reste de la strophe, où Dazet a été remplacé par le crapaud "divin".

Point n'est besoin ici, croyons-nous, de formuler des hypothèses. La métamorphose animale est absente dans l'édition de 1868, et n'apparaît que lorsque Lautréamont, de propos délibéré, en corrigeant ce Chant, a eu l'idée d'éliminer "Dazet" et de la remplacer par des animaux dont les sources sont visiblement livresques. S'étant rendu compte de l'originalité obtenue par ce procédé, il développera celui-ci, devançant ainsi toutes les thèses surréalistes sur la perception de l'image "anonyme" obtenue par certaines rencontres fortuites des mots.

Si les remaniements du premier Chant laissent déjà soupçonner l'emploi du procédé, ces soupçons deviennent certitude lorsqu'on se tourne vers les sources que nous avons exposées. Des pages entières copiées dans Buffon, des mécanismes romanesques empruntés ouvertement aux romanciers populaires, des sarcasmes empruntés à Gilbert,

des strophes entières calquées sur Milton, sur Goethe, sur Shakespeare, des maximes retournées, des termes techniques de la biologie, de la médecine, et pour couronner le tout, la fière déclaration de Poésies - "Le plagiat est nécessaire" - voilà de quoi, lorsqu'on l'ajoute à la révélation que nous donnent les substitutions de Dazet, nous inciter à voir Lautréamont moins sous la lumière de la psychologie abyssale que sous celle du procédé et de la composition consciente. Qui verra, dans ces conditions, comme M. Soupault et tant d'autres, (1) un Lautréamont frénétique, mystique, écrivant ses Chants presque d'un trait? Car si quelquefois le débit est certainement rapide, la vraie écriture automatique suppose un état voisin de l'hypnose ou du moins de l'hypnagogie, et exclut toute intervention du rationnel, à plus forte raison d'un rationnel qui prend la forme d'insérer délibérément dans l'oeuvre des passages recopiés dans des livres et probablement dans des livres en dépôt à la Bibliothèque Nationale. Nous n'excluons pas a priori une certaine forme d'écriture automatique dans certains passages des Chants, mais si nos conclusions sont justifiées, comme nous le croyons, cet automatisme verbal - si tant est

---

(1) Cf. par exemple p.27 de l'étude de M. Soupault qui précède les extraits de Lautréamont publiés chez Seghers en 1953, sous le titre Lautréamont. (Collection: "Poètes d'Auhourd'hui" no.6).

que Lautréamont l'emploie - doit être tenu à tout le moins pour intermittent et pour singulièrement moins déterminant qu'on ne le croyait.

Il ne s'ensuit pas, et de loin, que ces plagiats amoindrissent Lautréamont à nos yeux. Au contraire; ils sont une des clefs de son originalité, et rentrent dans un dessein général, rejoignant l'humour et l'image dans un effort conjugué pour créer une nouvelle esthétique et pour briser les cadres de la logique.

### Le Collage Littéraire.

Avant de procéder à un examen de l'humour noir de Lautréamont, nous voulons montrer comment le traitement que celui-ci inflige à ses sources préfigure l'esthétique Dada et surréaliste dont une des composantes surgira de la technique dite du "collage", et comment Lautréamont, en appliquant cette technique, qui est étroitement liée à la technique de l'humour noir, rejoint les mêmes préoccupations poétiques et philosophiques qui intéressent les poètes et les artistes surréalistes.

Il y a de quoi s'étonner, d'ailleurs, que les surréalistes n'aient jamais fait ce rapprochement. Peut-être fallait-il, pour ce faire, une étude au moins sommaire des sources, afin qu'on pût présenter quelques cas précis de "plagiat". M. Viroux, dans l'article que nous avons déjà cité, fait allusion en passant à cette ressemblance.

Les dadaïstes, fait-il observer, faisait des collages avec des découpures de journaux; Lautréamont utilise des découpures d'Encyclopédie. Mais à notre grand étonnement, M. Viroux ne tire de cette constatation aucune des conséquences qui nous semblent s'imposer de la façon la plus rigoureuse. L'on peut se demander si M. Viroux a pénétré au moindre degré l'humour noir de Lautréamont, à la lumière duquel les plagiats prennent un tout autre sens. Mais c'est que M. Viroux veut à tout prix faire entrer Lautréamont dans la "communauté spirituelle de tous les classicismes." (1) Il suffit, semble-t-il, qu'il n'y ait aucune rupture apparente entre la syntaxe de Buffon et la syntaxe de Lautréamont pour qu'aux yeux de M. Viroux, ce dernier soit "classique". (Mais qu'est-ce à dire, en tout cas, "classique"?) Nous tâcherons de montrer dans ce chapitre que l'humour noir de Lautréamont vise précisément à ruiner la base même de tout classicisme, au sens où l'entend M. Viroux, en brisant les cadres de la logique classique. M. Viroux semble d'ailleurs s'en apercevoir vaguement, car il avoue un peu plus loin: "Disons-le, cette désagrégation d'idée <sup>(2)</sup> que fournit l'humour noir n'est pas classique." C'est peu dire. Il s'agit, dit M. Viroux, de "trancher le débat illuminisme contre classicisme." <sup>(3)</sup> Il ne s'agit pas du tout de cela. Il y a beau temps que de telles étiquettes, en présence

---

(1) op.cit., p.640.

(2) Ibid., p.641.

(3) Ibid.

des oeuvres de Rimbaud, de Lautréamont et de certains poètes modernes, n'ont plus aucun sens, et un tel esprit de classification est bien fait pour nous cacher le sens réel de ces oeuvres, qui consiste précisément à nous montrer que chez les plus grands poètes, le dualisme "inspiration"- "technique" (ou, si l'on veut, "illuminisme" (?) - "classicisme" (?) ) peut disparaître. Mais cette disparition est tributaire de l'"Alchimie du Verbe" que préconisait Rimbaud ; avant que le langage puisse entrer dans de nouvelles combinaisons chimiques, il faut d'abord qu'il se désagrège, que soit brisée la carapace de la logique classique, de cette logique - soit dit en passant - que la science moderne a abandonnée depuis quelque temps. Nous nous trouvons devant un paradoxe qui n'est qu'apparent : pour M. Viroux, les passages de Buffon sont une preuve du "classicisme" de Lautréamont. Pour nous, la présence même de ces passages, et des commentaires combien révélateurs dont Lautréamont les entoure, sont pour nous une preuve supplémentaire de la force chez lui de l'humour noir, véritable procès fait au langage et à la réalité immédiate.

Il aurait suffi que M. Viroux eût mieux saisi le but de l'humour noir pour ne pas tomber dans de telles erreurs ; il aurait suffi aussi qu'il eût mieux connu les problèmes esthétiques que les collages picturaux visaient à élucider et à explorer, qu'il eût lu, par



exemple, quelques-uns des ouvrages admirables que le grand peintre Max Ernst a consacrés à cette activité (1), pour voir que les plagiats de Lautréamont, tout comme les collages picturaux, avaient un tout autre but que celui d'une plaisanterie aussi vaine qu'absurde, pour ne pas parler de "flagrant délit", et pour tirer de sa découverte autre chose que la simple constatation que Lautréamont insérait des passages "pré-fabriqués" dans son oeuvre. Loin de tirer de ce fait des conséquences pour l'interprétation de Lautréamont, M. Viroux écrit : "De telles juxtapositions linéaires se passent presque de commentaire." (2) Mais ce "presque" est tout un volume.

Nous avons allégué l'exemple de M. Viroux pour suggérer déjà ce que tout le reste de ce chapitre visera à développer et à éclairer : si l'on ne met pas l'humour noir au centre de l'oeuvre de Lautréamont, et si l'on ne se rend pas compte des résultats de cette opération sur le langage, l'on passe à mille lieues du vrai intérêt des Chants et des Poésies, et l'on ne peut manquer de tomber dans tous les pièges que Lautréamont dresse aux critiques qui s'obstinent à l'analyser par la méthode "classique".

Il nous semble d'ailleurs que les plagiats

---

(1) Cf. La femme 100 têtes, (Eds.Surréalistes, 1929); Rêve d'Une petite fille qui voulut entrer au Carmel (Ed.Carrefour, 1934), et surtout: Une semaine de bonté (4 vols, Ed. Surréalistes, 1934). Ces ouvrages se présentent sous la forme d'albums contenant des reproductions de collages, accompagnées d'un commentaire des plus pénétrants, de la plume de M. Ernst.

(2) Op.cot., p.639.

de Lautréamont offrent une analogie frappante avec les collages picturaux, auxquels les "ready made" de l'époque Dada sont étroitement apparentés. (1) Dans l'un cas comme dans l'autre, il s'agit d'un procès fait à l'art, non pas dans un but d'anarchie esthétique, mais bien pour étendre les limites de l'art et du langage.

Il peut être utile, dans ces conditions, de prendre le "collage littéraire" de Lautréamont comme premier point de départ vers l'analyse du jeu assez complexe de l'humour noir dans son oeuvre.

L'on remarquera tout d'abord que Lautréamont, en refusant de tenir pour importants et le contenu et la provenance de tel ou tel passage, fait preuve d'une sorte d'insolence superbe et ironique à l'égard de toute l'idée de la signification. Que le lecteur reconnaisse au passage le fossoyeur de Shakespeare, les descriptions de Buffon, les phrases (retournées) de Dante, de Pascal, de Vauvenargues, etc., cela lui est parfaitement indifférent, comme lui est parfaitement indifférent aussi le sens premier et manifeste de ces emprunts. Il ne faut, pour

---

(1) Bien entendu, il ne peut s'agir d'influence. Lautréamont était encore presque complètement inconnu lorsque les premiers collages cubistes furent créés. (Delaunay: Disks, 1913; Juan Gris: Breakfast, 1914) Les collages cubistes, en tout cas, étaient de simples recherches formelles. Les premiers "ready-made" de Duchamp datent de 1914, et c'est avec eux que commence "l'anti-art" qui sert de tremplin à l'art moderne. Les collages Dada font leur apparition dès avant 1918 (Arp, Schwitters, Bellmer, Man Ray, etc.) Les collages surréalistes proprement dits ne commencent que vers 1928, avec Max Ernst. Lautréamont était, avant la Guerre, inconnu des peintres (et de presque tous les poètes), et en tout cas, même après la Guerre, on était loin d'avoir sur lui la perspective que nous développons ici.

s'en convaincre, que de voir l'ironie dont Lautréamont encadre un passage qu'il emprunte à Buffon, cité par Chenu dans son Encyclopédie. Les deux pages qui précèdent ce passage sont pleines d'<sup>un</sup> humour froid et déroutant, et Lautréamont introduit ainsi son "plagiat":

"C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses, et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain, qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité. Suivons en conséquence le courant qui nous entraîne."(1)

Ce qui suit, c'est la description de Buffon, du vol du milan royal, description qui occupe une demi-page de cette strophe. Et Lautréamont reprend:

"Chacun a le bon sens de confesser sans difficulté (quoique avec un peu de mauvaise grâce) qu'il ne s'aperçoit pas, au premier abord, du rapport, si lointain soit-il, que je signale entre la beauté du vol du milan royal, et celle de la figure de l'enfant, s'élevant doucement, au-dessus du cercueil découvert, comme un nénuphar qui perce la surface des eaux; et voilà précisément en quoi consiste l'impardonnable faute qu'entraîne l'inamovible situation d'un manque de repentir, touchant l'ignorance volontaire dans laquelle on croupit. Ce rapport de calme majesté entre les deux termes de ma narquoise comparaison n'est déjà que trop commun, et d'un symbole assez compréhensible, pour que je m'étonne davantage de ce qui ne peut avoir, comme seule excuse, que ce même caractère de vulgarité qui fait appeler, sur tout objet ou spectacle qui en est atteint, un profond sentiment d'indifférence injuste. Comme si ce qui se voit quotidiennement n'en devrait pas moins réveiller l'attention de notre admiration! Arrivé à l'entrée

(1) Chant IV, str.6, p.232.

du cimetière, le cortège s'empresse de s'arrêter; son intention n'est pas d'aller plus loin." (1)

L'on reste interdit. Car Lautréamont, après avoir, avec une feinte naïveté doublée d'ironie, insisté sur l'originalité de sa métaphore qui donne à l'écrivain "l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité", poursuit, après avoir "collé" le passage de Buffon, en se moquant du lecteur qui ne voit pas "au premier abord" le rapport entre "les deux termes de ma narquoise comparaison", comparaison qu'il développe minutieusement mais absurdement, pour enchaîner brusquement, comme si rien ne s'était passé, sur le récit du cortège, point de départ de la strophe. Il ne manque pas, en ré-introduisant ce récit, de le frapper d'inanité par l'énoncé du fait évident, l'un des procédés de son humour.

Parler, comme le fait sérieusement M. Viroux, d'avoir pris ici Lautréamont en flagrant délit de plagiat expressément inavoué, c'est manquer complètement de voir que là n'est pas la question, il s'en faut de beaucoup. On situerait mieux le débat en se demandant si, le jour où M. Viroux a publié sa découverte, le rire de Lautréamont n'a pas retenti dans l'au-delà. Suggérera-t-on sérieusement, si l'on pénètre bien le sens de cette ironie, que Lautréamont a pillé cette description parce que lui - pourtant styliste magnifique - n'était pas capable de l'écrire ou de la réécrire ?

---

(1) Chant IV, str.6., p.233.

Mais n'anticipons pas, car nous voulions en premier lieu suggérer que le procédé qui s'opère ici offre une analogie avec celui du "collage", et plus encore, avec celui du "ready-made" de Marcel Duchamp. Prendre un passage de Buffon pour en faire une métaphore ironique et burlesque, et ensuite signer le résultat, c'est à peu de chose près, dans un autre ordre de faits, ce qu'a fait Marcel Duchamp en envoyant au Salon des Indépendants de New York, en 1917, une reproduction de la Gioconde affublée de moustaches et intitulée L.H.O.O.Q. Plus tard, il envoie à la section de sculpture un urinoir intitulé "Fontaine" et signé R.Mutt (fabricant bien connu de ces articles.) Si, lors de cet incident désormais célèbre, le jury (dont Duchamp était membre), hésita avant de rejeter cet envoi, c'était plutôt à cause de la réputation mondiale de Duchamp, car on était encore loin, à cette époque, de comprendre le sens de cette protestation laconique, et de comprendre toutes les implications de l'humour noir, qui depuis a fait son chemin dans l'esprit français.

L'on aurait tort, grand tort, à ne voir dans le geste de Duchamp qu'une boutade superficielle et dérisoire provenant d'un esprit de pure négation. On pourrait dire de Duchamp, et de Lautréamont, ce que Goethe a dit du grand physicien et humoriste noir Georg-Christophe Lichtenberg, professeur à l'université de Göttingue: "Nous pouvons nous servir des écrits de



Lichtenberg comme la plus merveilleuse des baguettes magiques. Lorsqu'il fait une plaisanterie, c'est qu'il y a là un problème caché." (1) Lichtenberg, inventeur du célèbre "couteau sans manche auquel il manque la lame" - exemple parfait, comme le dit M. Alquié, de cette "déréalisation" qui est le propre de l'humour noir: l'objet est évoqué pour être tout de suite frappé d'inexistence - est l'auteur du Cahier d'Aphorismes dont le texte ressemble souvent étroitement au texte de Lautréamont par le jeu de l'humour noir:

"Cette théorie psychologique équivaut, selon moi, à celle bien connue en physique, qui explique l'aurore boréale par le reflet des harengs."

"Le degré le plus haut jusqu'où puisse s'élever un esprit médiocre, mais pourvu d'expérience, c'est le talent de découvrir les faiblesses des hommes qui valent mieux que lui." (2)

Accordons à Lautréamont ce que Goethe accorde à Lichtenberg : l'intelligence. A mesure que nous avançons dans cette étude, nous espérons montrer qu'il s'agit, chez Lautréamont, d'une intelligence de tout premier ordre qui n'est jamais en défaut, et qui domine de très haut celui du lecteur qui n'adopte pas le point de vue qui convient. Et notons que le "ready made" de Duchamp, objet dignifié ironiquement au plan de l'art par le seul choix, consitue une protestation lucide, pour qui

---

(1) Cité par Breton: Anthologie de l'Humour Noir (Nouvelle édition, Ed. du Sagittaire, 1950)

(2) Cité par Breton, Ibid.

veut l'entendre, contre les cadres trop rigides du "goût" et de la logique. Le "ready-made" correspond assez bien à ce passage de Buffon que Lautréamont découpe et colle dans son oeuvre, et les titres laconiques de Duchamp correspondent, avec tout ce qu'ils recèlent de mépris pour les critères habituels de l'art, de la pensée, de la logique, à l'ironie dont Lautréamont encadre cet emprunt. Il ne s'agit pas pourtant, comme nous tâcherons de le montrer, d'anarchie esthétique. Tout comme l'"anti-art" de Duchamp, l'humour anti-logique de Lautréamont a porté de beaux fruits.

Plusieurs strophes, on l'a vu, doivent leur charpente extérieure à des scènes de Milton, de Goethe, de Shakespeare. C'est ainsi que dans la strophe du fossoyeur (Chant I, strophe 12) - dont Lautréamont souligne volontiers la source en situant l'action non pas au Danemark, mais en Norvège - tout se passe comme si l'auteur nous félicitait de notre clairvoyance, et comme s'il nous chuchotait ironiquement à l'oreille: "Vous avez reconnu le cimetière et le fossoyeur de Hamlet, n'est-ce pas ? Bravo. Mais cela est rempli d'une notable quantité d'importance nulle." (1) Et cette sorte d'humour féroce devient explicite dans le dernier Chant, où sans pudeur Lautréamont explique comment il va se servir des "ficelles du roman", en l'occurrence du roman

---

(1) Cette dernière expression, qui est à rapprocher au "couteau" de Lichtenberg, est tirée d'une lettre de Lautréamont, adressée le 22 mai 1869 au banquier Darasse.

populaire aux mystères dérisoirement factices.

Or, le collage pictural procède d'une façon analogue. Les divers éléments qui le composent y subissent une tranformation qui ne laisse rien de leur signification et de leur finalité premières. Ils deviennent autre chose, mais d'une façon complète, de sorte que le sens que leur conférait leur ancien emploi devient tout à fait indifférent. Dans tel collage de Braque, de Juan Gris, de Hans Bellmer, de Man Ray, nous viendrait-il jamais à l'esprit d'examiner la structure de ce bout de ficelle, les mots imprimés sur cette coupure de journal? Non, car les éléments disparates ne trouvent pas leur sens dans leur disposition plastique dans le tableau, (car il n'est pas question, dans les collages dadaïstes, de "faire beau") mais bien dans les implications esthétiques qui se cachent derrière l'apparente gratuité du collage. Le collage est plutôt annonciateur que créateur d'une nouvelle esthétique, qui est essentiellement celle du surréalisme, car le collage mène tout droit à l'humour noir qui est à son tour une source de poésie.

Il importe au premier chef d'ailleurs, d'éviter à ce propos les termes "d'anarchie esthétique", "d'esprit négateur", etc. Une théorie esthétique est forcément sous-jacente à ce procédé, (et si l'on tient absolument à parler d'absurdité, il faudrait ajouter qu'une théorie

de l'absurde est toujours une théorie) qui ne détruit que pour mieux rebâtir ensuite. Les éléments du collage et les "plagiats" de Lautréamont ont ceci en commun, que dans les deux cas l'objet perd toute sa dignité pour ne devenir que chose neutre, dépaysé. Ce processus en lui-même confère à l'objet un certain degré de cet automatisme comique si bien décrit par Bergson. Mais toute la technique du collage, que ce soit pictural ou, comme chez Lautréamont, littéraire, ne vise à rien moins qu'à remettre en question tous nos modes habituels de penser en faisant surgir des profondeurs cet humour noir qui a déjà brisé bien des cadres. En comparant les sources de Lautréamont aux éléments d'un collage, nous n'entendions pas faire une analogie pittoresque, mais bien de situer les Chants et les Poésies dans ce climat d'humour noir, destructeur et créateur à la fois, que nous examinerons maintenant.

### L'Humour Noir.

L'on s'accorde généralement à voir en Lautréamont l'un des grands humoristes noirs. Certaines de ses phrases sont désormais célèbres à cet égard, et les pages de son oeuvre offrent l'embarras du choix. Mais avant d'y plonger, il sera nécessaire de nous arrêter un instant sur le sens des termes. L'humour, mot anglais intraduisible en

français (1) devient, avec l'adjonction de l'épithète "noir" une notion surtout française et spécifiquement moderne (quoique le phénomène ne soit pas tout à fait moderne). Il est piquant d'observer qu'en retour la nouvelle expression composée n'a pas d'équivalent exact en anglais. Au demeurant, le terme d' "humour noir" est lui-même assez imprécis, et admet des variations assez grandes. Les Français considèrent Lewis Carroll comme un humoriste noir au même titre qu'Alfred Jarry. Au surplus, des confusions tendent à s'établir lorsque les surréalistes, et avec eux un grand nombre des essayistes et des critiques contemporains, usent parfois du mot "humour" tout court, le lecteur étant censé savoir qu'il ne s'agit pas d'un humour à la Pierre Daninos mais d'humour noir, celui de Lautréamont, de Jarry, d'Alphonse Allais ou de Siné, pour ne mentionner que quelques noms.

Il est peut-être dommage qu'on n'ait pas retenu le terme d'humour objectif que Breton utilisait dans ses

---

(1) Breton cite à ce propos Paul Valéry: "Le mot humour est intraduisible. S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas. Mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs." (Réponse à l'enquête de la revue Aventure, novembre, 1921, cité par Breton: Anthologie de l'Humour Noir, p. 9.)



premiers écrits, et qui avait au moins la caution de Hegel. "Humour noir" suggère fâcheusement à la fois le sinistre et le comique, et le plus souvent il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre, quoi qu'il en soit, ce terme est déjà entré dans la langue, au point où il y a au moins deux prix littéraires d'humour noir. Pour éviter toute confusion nous userons du terme "humour traditionnel" pour caractériser ce qui relève du comique, et ainsi nous pourrions restreindre le sens d'humour" à celui qu'il prend dans l'oeuvre de Lautréamont.

On a proposé de l'humour noir un grand nombre de définitions - preuve que ce phénomène est assez difficile à circonscrire et à définir - et à notre avis ce terme recouvre toute une variété de modes, allant des "canulars" d'Alphonse Allais (1), très voisins parfois de la bouffonnerie traditionnelle, à l'humour intellectualisé, mystérieux, hiératique et paradoxalement grave de Marcel Duchamp. (2) L'Umour de Jacques Vaché (qu'il

---

(1) Cf. Littoralement (Nouvelle édition, Arcanes, éd., 1953).

(2) Cf. son verre célèbre, "La mariée mise à nu par ses célibataires, même", ses machines rotatives hallucinatoires son expérience "anti-artistique": "3 stoppages étalons - un mètre de fil droit, horizontal, tombé d'un mètre de haut" dont nous avons pu admirer au Museum of Modern Art de New York le bouleversant "humour" nullement comique au sens traditionnel, infiniment troublant et presque effrayant pour qui veut en comprendre le laconisme élaboré, commentaire profond et poétique à la fois sur le hasard objectif dans son rapport avec la pensée humaine. (Nous citons ces quelques exemples de l'oeuvre artistique de Duchamp dans le but de situer l'une des deux limites de l'humour noir, impossible à définir par des formules lapidaires, et pour l'élucidation duquel chez Lautréamont des exemples concrets nous seront d'un grand secours).

aimait orthographier ainsi pour éviter toute identification avec l'humour comique) a eu, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude, une influence déterminante entre toutes sur la pensée d'André Breton. Lorsqu'on ajoute que l'Umour de Vaché était tout un mode d'existence paradoxale mais cohérente qui prit fin logiquement par son suicide cryptique mais toujours "umoureux", c'est assez dire qu'il ne s'agit plus ici du comique...

Cette discussion préliminaire aura peut-être eu le mérite de déblayer le terrain et de nous mieux faire comprendre l'expression heureuse que M. Léon Pierre-Quint a trouvé pour caractériser l'humour de Lautréamont: La Machine Infernale (1). Il s'agit en effet d'une tentative de dislocation complète des moyens d'expression. Mais à l'encontre de M. Pierre-Quint, nous n'y voyons pas uniquement un abandon de tout art, ou une négation de toutes les valeurs intellectuelles. De ce néant savamment créé, au contraire, naîtra quelque chose de nouveau et d'unique - l'image de Lautréamont. Entrepreneons donc l'examen de l'humour noir de Lautréamont dans toutes ses conséquences.

Il importe de remarquer d'abord que les machines infernales de l'humour ne sont pas également réparties dans l'oeuvre ducassienne. A regarder de près le terrain on voit qu'il y a quelques espaces où elles ne tendent pas leurs pièges au lecteur. C'est précisément à ces points morts

---

(1) Léon Pierre-Quint. Op.cit. p. 151.

de l'humour que nous tenterons plus tard de saisir quelques-unes des idées morales de Lautréamont. Ailleurs dans cette oeuvre, l'analyse logique, implacablement attaquée par l'ennemi par excellence de la causalité classique est impuissant à déceler la "vérité" dans les multiples oscillations de sens que l'humour imprime à la moindre déclaration. C'est dans ces moments où Lautréamont baisse momentanément son bouclier que l'on a quelques possibilités de voir ce que fut son coeur. Nous y reviendrons à propos de la morale ducassienne, mais constatons pour l'instant que l'extrême rareté de ces moments montre à quel point l'humour noir imprègne cette oeuvre d'un bout à l'autre.

Nous n'avons guère pu relever, dans ce texte que nous connaissons presque par coeur, qu'un seul exemple où l'humour de Lautréamont frise le comique. André Breton dit très bien: "Mais Lautréamont n'échappe pas à la règle: le rire, 'ce honteux dépouillement de la noblesse humaine' lui fait horreur." (1) Il y a cependant un passage où Lautréamont laisse momentanément apparaître son moi, pour ainsi dire. Relisons la parenthèse extraordinaire qui s'ouvre à la strophe 3 du IVe Chant (p.173), parenthèse qui tourne autour de doutes et de scrupules imaginaires; une fois lancé, Lautréamont suit tous les tournants du labyrinthe qu'il crée autour de soi, courant éperdûment

---

(1) Les Pas Perdus, p. 82.

vers ce qu'il sait d'avance être son point de départ.

La dernière phrase, qui recouvre les trois quarts de la page, et où chaque proposition appelle immédiatement des restrictions à n'en jamais finir, s'évapore dans un néant de non-signification qui assomme le lecteur - et l'auteur:

"c'est-à-dire, afin d'être plus clair (car, jusqu'ici je n'ai été que concis, ce que même plusieurs n'admettront pas, à cause de mes longueurs, qui ne sont qu'imaginaires, puisqu'elles remplissent leur but, de traquer, avec le scalpel de l'analyse, les fugitives apparitions de la vérité, jusqu'en leurs derniers retranchements), si l'intelligence prédomine suffisamment sur les défauts sous le poids desquels l'ont étouffée en partie l'habitude, la nature et l'éducation, il est bon, répété-je pour la deuxième et la dernière fois, car, à force de répéter, on finirait, le plus souvent ce n'est pas faux, par ne plus s'entendre, de revenir la queue basse (si, même, il est vrai que j'aie une queue) au sujet dramatique cimenté dans cette strophe. Il est utile de boire un verre d'eau, avant d'entreprendre la suite de mon travail. Je préfère en boire deux, plutôt que de m'en passer."

Toute cette longue phrase, où le langage, malgré la syntaxe rigoureuse, finit par ne plus rien dire, hypnotise et "crétinise" le lecteur. Mais les deux dernières phrases relèvent du comique de mots, de ce comique que Bergson a défini comme l'irruption du mécanique dans la vie sociale. Tant que Lautréamont lui-même maîtrise complètement son langage, il n'en est pas la victime, et par conséquent il ne paraît jamais comme une marionnette, car tous les fils sont entre ses mains. Mais un instant, il semble pris dans les engrenages de son propre mécanisme déchaîné, et le "verre d'eau" apparaît soudain comme une correction:

conscient de l'effet sur lui-même de son entreprise hypnotique, qui menace d'endormir l'esprit lucide de l'hypnotiseur, il déjoue la menace en riant à la fois du lecteur et de lui-même - "il est utile de boire un verre d'eau..."

Cet exemple prouve (au sens étymologique) la règle dont parle Breton. C'est à notre avis le seul moment, dans les Chants, où il nous soit donné de rire de Lautréamont, avec sa complicité.

Cette intrusion du risible ne servira d'ailleurs qu'à rehausser l'humour noir qui reprend tout de suite : la machine infernale ne s'est arrêtée qu'un instant. Une autre longue parenthèse s'ouvre, métaphore burlesque qui compare la parenthèse précédente (!) d'abord à la halte, dans une forêt, des "chasseurs d'un nègre marron", puis aux propriétés de l'oxygène, et qui se ferme finalement : "...ainsi l'on reconnaîtra l'accomplissement de mon devoir à l'empressement que je montre à revenir à la question. "Et le récit reprend, comme si rien ne s'était passé : "Lorsque les femelles se virent dans l'impossibilité de retenir le fouet..." Cette longue intervention de l'humour noir aura duré deux pages et demie et aura eu pour l'un de ses effets de souligner aux yeux du lecteur comme aux yeux de l'auteur, tout ce qu'il y a d'absurde et de dérisoirement arbitraire dans l'histoire qu'il est en train de raconter.

Mais le vrai comique a fait une brève apparition sur la scène. Ailleurs il s'agit par moments d'un humour



teinté de noir qui tend au risible, qui est la limite inférieure de l'humour noir, mais avec toutefois une arrière-pensée dont le lecteur ne sait prendre son parti.

Par exemple :

"Je me disais, en moi-même, qu'à moins qu'on ne trouvât dans la totalité de l'univers un pélican, grand comme une montagne ou du moins comme un promontoire (admirez, je vous prie, la finesse de la restriction qui ne perd aucun pouce de terrain)!!.."(1)

La même espèce de restriction absurde qui ne s'annonce que pour s'annuler réapparaît quelques lignes plus loin :

"...il n'en est pas moins vrai que la bouche risible de ces paysans reste encore assez large pour avaler trois cachalots. Raccourcissons davantage notre pensée, soyons sérieux, et contentons-nous de trois petits éléphants qui viennent à peine de naître." (2)

Le comique, ici, a perdu sa franchise. Il n'en est pas moins risible, et à part l'épisode du verre d'eau, c'est dans ce comique de mots qu'il faut chercher l'une des deux fontières de l'humour noir, celle limitrophe du comique traditionnel. Ce comique de mots, qui pour être risible n'en est pas moins un peu inhumain, est à peu près la plus grande concession que fera Lautréamont au comique traditionnel. Nous avons insisté sur l'incident du verre d'eau, car il représente à nos yeux le seul dans les Chants où Lautréamont, par le rire, se présente au lecteur sous une forme vraiment humaine, presque fraternelle, pourrait-on dire.

---

(1) Chant IV, strophe 7, p. 194.

(2) Ibid., p. 195.

C'est là assez mesurer combien, dans tout le reste des Chants, l'humour garde son caractère inhumain. Inhumain, et même anti-social, car il s'agit d'une entreprise subversive entre toutes, celle qui consiste à jeter le désarroi dans l'esprit du lecteur en détruisant la seule chose qui présente à l'esprit un point d'appui: le langage, le sens des mots, garantie de la validité de la pensée et de la logique. (1)

L'on n'a pas, que nous sachions, essayé de décrire cet humour noir à partir de la fonction sociale du rire, telle que l'a étudiée Bergson. C'est pourtant le seul moyen d'en faire ressortir sa violence destructrice. L'on sait que la thèse essentielle de M. Bergson, et dont la justesse nous semble indéniable, soutient que le rire se produit lorsque ce qui est humain présente à quelque degré les caractéristiques d'un mécanisme automatique. Le rire intervient alors comme une correction: "...le comique exprime donc une imperfection individuelle ou collective

---

(1) Est-ce là le sens d'une phrase cryptique de Poésies? "C'est une chose horrible de sentir s'écouler ce qu'on possède. L'on ne s'y attache même qu'avec l'idée de chercher s'il n'y a point quelque chose de permanent" (p.327). Cela pourrait bien se référer au moment où Lautréamont a aperçu pour la première fois le dilemme du langage; nous montrerons plus loin qu'il s'est agi, de sa part, d'une constatation lucide, qui a sans doute été accompagnée d'angoisse, pour cet esprit épris de vérité.

qui appelle une correction immédiate. Le rire est cette correction même." (1) Bergson a bien souligné, à bon droit, la fonction sociale du rire:

"Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale (...) Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale." (2)

On éclairerait encore mieux les notions de comique et de rire à la lumière de la cybernétique: la société est un système qui, comme tous les systèmes, présente des tendances innées à l'entropie. (3) Le rire est une des formes de feedback (4) qui interviennent automatiquement pour rétablir l'ordre, en l'occurrence les normes d'une société déterminée. (5) Seulement sous sa forme entropique le comique est-il risible, car seulement alors est-il le signal qui déclenche le feedback.

---

(1) Bergson: Le Rire, p. 67, (Ed. Presses Universitaires de France, 103<sup>e</sup> éd. 1956).

(2) Ibid., p. 6.

(3) Nous prenons ici ce terme dans le sens plus large qu'il a pris dans la cybernétique et dans la linguistique: "mesure positive du désordre", et non dans son sens strictement thermo-dynamique.

(4) Aucun équivalent français n'existe de ce mot, "alimentation en retour" ayant été rejetée pour des raisons évidentes, et la science française a adopté le terme anglais.

(5) Ainsi s'expliquent les différences de l'idée du comique d'une société à l'autre: elles correspondent aux différentes normes du comportement social.

On comprendra dès lors plus facilement pourquoi l'humour noir, et celui de Lautréamont en particulier, n'est pas risible. Il ne vise à rien d'autre qu'à créer l'entropie. Loin de vouloir rétablir la norme, cet humour l'ébranle; loin d'être feedback, il est facteur d'entropie qui secoue la pensée et le langage en exploitant leur tendance à l'automatisme mécanique.

Notons au préalable, avant de poursuivre l'analyse du fonctionnement chez Lautréamont de cette "machine infernale", que le maniement de l'humour noir suppose un degré extrême de lucidité. Lautréamont, à n'en pas douter, savait parfaitement ce qu'il faisait: c'est dans la deuxième strophe du Chant IV, toute entière consacrée, pour qui veut l'entendre, à l'exposé de son mécanisme entropique, qu'il s'écrie:

"...qu'il soit maudit, par ses enfants et par ma main décharnée, celui qui persiste à ne pas comprendre les kangourous implacables du rire et les poux audacieux de la caricature!..."

Il ne s'agit d'ailleurs pas de rire ici, comme Lautréamont le sait bien. A plusieurs reprises il déclare son mépris du rire:

"Oh! ce philosophe insensé qui éclata de rire, en voyant un âne manger une figue! Je n'invente rien: les livres antiques ont raconté, avec les plus amples détails, ce volontaire et honteux dépouillement de la noblesse humaine. Moi, je ne sais pas rire. Oui, je crois qu'un sentiment de répugnance à cette monstruosité forme une marque essentielle de mon caractère. Eh bien, j'ai été témoin de quelque chose de plus fort: j'ai vu une figue manger un âne. Et cependant, je n'ai pas ri; franchement, aucune partie buccale n'a remué." (Chant IV, str. 2. p. 167).

"Je ne connais pas ce que c'est que le rire, c'est vrai ne l'ayant jamais éprouvé par moi-même. Cependant, quelle imprudence y aurait-il à soutenir que mes lèvres ne s'élargiraient pas, s'il m'était donné de voir celui qui prétendrait que, quelque part, cet homme-là existe ?" (Chant V, str. 3., p.217).

"Je viens de prouver que rien n'est risible dans cette planète. Planète cocasse, mais superbe." (Chant VI, str.2, p.253).

"En voyant ces spectacles, 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. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est à dire que je ne riais pas." (Chant I, str. 5, p. 6.)

Pour Lautréamont, le rire n'est précisément pas sérieux; il est aussi anti-poétique, si l'on conçoit la poésie comme le conçoivent Lautréamont et les surréalistes. Dans la mesure où l'image est génératrice d'émotion (1), le rire et la poésie sont incompatibles. Cette incompatibilité est une des raisons de la haine de Lautréamont envers le rire comique; c'est aussi une des raisons de l'hostilité des surréalistes envers l'homme

---

(1) Et rappelons ce que dit Bergson, avec beaucoup de justesse: "Le rire, nous le savons, est incompatible avec l'émotion". (Op.cit., p. 142).



d'esprit. (1)

L'homme d'esprit est déjà lucide, mais il s'agit pour Lautréamont d'une lucidité toute différente: celle qui consiste à ne jamais être dupe, pas même de l'esprit. L'humour noir n'est en effet autre chose: lucidité douloureuse mais combien puissante, qui met à part ceux qui la possèdent (2)

- (1) En effet - toute l'histoire du surréalisme en témoigne - les surréalistes n'ont cessé d'exécrer l'homme d'esprit, que ce soit sous les traits d'Anatole France ou de Voltaire, dont le scepticisme leur répugne particulièrement. Il nous semble que si l'on creuse la phrase de Pascal: "diseur de bons mots, mauvais caractère" on obtient une idée de l'exigence surréaliste, où une haute morale dépourvue a priori de tout pessimisme, et par là de tout scepticisme quant aux pouvoirs humains, vient se fondre avec une idée de la poésie qui engage tout l'être: une poésie exaltante mais grave d'où est exclu tout ce qui est spirituellement comique. C'est du moins l'exigence de Breton sinon de tous ses disciples.

Bergson affirme aussi que: "Tout poète pourra donc se révéler homme d'esprit quand il lui plaira. Il n'aura rien besoin d'acquiescer pour cela; il aurait plutôt à perdre quelque chose. Il lui suffirait de laisser ses idées converser entre elles 'pour rien, pour le plaisir". Il n'aurait qu'à desserrer le double lien qui maintient ses idées en contact avec ses sentiments et son âme en contact avec la vie. Enfin il tournerait à l'homme d'esprit s'il ne voulait plus être poète par le coeur aussi, mais seulement par l'intelligence."  
(Op.cit.,p.81).

- (2) Cf. à ce propos les Lettres de Guerre de Jacques Vaché: "Et c'est pourquoi alors les enthousiasmes - (d'abord c'est bruyant) - des autres sont haïssables - car - n'est-ce pas nous avons le Génie - puisque nous savons l'AMOUR - et donc tout - vous n'en aviez d'ailleurs jamais douté ? - nous est permis." (Lettre du 29.4.17 à André Breton. Nouvelle édition, K, éditeur, 1948 - sans pagination).

Cette lucidité nous est annoncée dès la première strophe des Chants de Maldoror. Le lecteur se confie à ce qui semble être une grave injonction dans le style romantico-satanique de l'époque. La métaphore d'un "angle à perte de vue de grues frileuses" déferle majestueusement, et soudain le style noble se dégonfle; "la grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable, conséquemment son bec aussi qu'elle fait claquer, et n'est pas contente (moi aussi, je ne le serais pas à sa place)..." Cette petite parenthèse est l'amorçage de la machine infernale qui, lentement d'abord, puis à un rythme de plus en plus accéléré, va faire partir ses explosions sous les pieds du lecteur, jusqu'à ce qu'il soit complètement "crétinisé", comme le dit Lautréamont.

"Crétinisation" - état qui en fin de compte ne donne, si le lecteur le veut, que sur une plus grande lucidité - est un terme qui exprime assez bien le sentiment du lecteur. Dès cette petite parenthèse que nous venons de citer, le lecteur ne saura plus quel parti il faut prendre. Il relit la première strophe, mais le mal est fait; désormais l'humour enlève toute possibilité de savoir si l'écrivain plaisante ou non. Est-ce parodie, est-ce ironie (1), est-ce mystification, est-ce sérieux ?

---

(1) Il y aurait des réserves à faire sur l'emploi que certains critiques (notamment Maurice Blanchot) font du terme "ironie" en parlant de Lautréamont. Car l'ironie est tout de même un moyen d'affirmation à rebours (Cf. Voltaire) et rentre dans le comique. Elle est en effet un procédé de feedback tendant à réaffirmer la norme.

N'est-ce aucune de ces choses, ou est-ce toutes ces choses à la fois?

Ce premier échantillon donne déjà au texte un certain degré d'ambiguïté, qui ne deviendra que plus fort. Déjà, tout le texte est baigné de la lumière paradoxale de l'humour noir. Quelques traits lugubres viendront sillonner ce ciel inconnu, à quelques lignes d'intervalle:

"J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux; c'est fait." (p.4)

"Pardon, il me semblait que mes cheveux s'étaient dressés sur ma tête; mais, ce n'est rien, car, avec ma main, je suis parvenu facilement à les remettre dans leur première position." (p.5)

"Dieu, qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque: montre-moi un homme qui soit bon! ... mais, que ta grâce décuple mes forces naturelles; car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement; ou meurt à moins." (p.7).

Ces quelques traits d'un humour plus grimaçant (et moins convaincant) ne devraient pas nous cacher qu'un résultat plus important est déjà obtenu. Le lecteur ne peut pas pénétrer le "sens" des Chants. Le langage ne garantit plus la pensée et pourtant - c'est là que gît le point essentiel - la syntaxe est rigoureuse, et la logique paraît intacte. Mais la machine infernale est déjà en marche.

Lautréamont deviendra de plus en plus conscient de ce moyen de rupture du langage et de la logique, qui est aussi, il importe de le dire, rupture du rideau qui cache la beauté "convulsive" (pour reprendre l'expression

d'André Breton). Car la beauté des images de Lautréamont - cette beauté nouvelle que le surréalisme a mis toute sa gloire à invoquer et à déceler partout - est tributaire de l'extension, fournie en grande partie par l'humour noir, des possibilités du langage. De faible qu'il est dans le premier Chant (que Lautréamont termine en disant qu'il ne "fait encore qu'essayer sa lyre") - encore qu'il soit déjà assez fort pour imprégner tout le texte - l'humour noir deviendra de plus en plus fort, et Lautréamont s'attachera (notamment dans la 2e strophe du Chant IV) à transmettre au lecteur la connaissance de plus en plus consciente et lucide de son fonctionnement.

Il suffit de relire les Chants sous cet angle pour être aussitôt frappé de cette progression vers une densité de plus en plus forte d'humour noir. Mis en mouvement dès la première strophe, celui-ci étendra ses tentacules de plus en plus nombreux jusque dans le replis de presque toutes les phrases jusqu'à ce que, au Chant IV, le lecteur maintenant conscient de son envoûtement apprenne de la bouche de l'auteur les raisons de sa "crétinisation", jusqu'à ce que, au Chant V, l'humour noir ayant permis une liberté totale, le langage fasse un grand bond en avant avec l'apparition des "Beau comme" dans toute leur beauté panique, et jusqu'à ce que, enfin, au Chant VI, l'humour noir se prenne pour objet, tant dans les détails que dans la forme, le thème du bien et du mal s'étant à peu près complètement effacé.

Cette progression témoigne de la maîtrise de plus en plus grande que Lautréamont acquiert de son instrument. Et pour comprendre comment cet instrument permet à la fois de déblayer le terrain et d'y dresser des images nouvelles, il conviendra d'examiner d'une façon un peu plus détaillée le fonctionnement de la "machine infernale".

Il s'agit, tout simplement, d'introduire le désordre dans le langage. Mais non point un désordre artificiel quelconque; le procédé de Lautréamont, de beaucoup plus subtil et diabolique, consiste à exploiter systématiquement le désordre inhérent du langage. Deux catégories d'entropie menacent le langage: celle d'abord qui relève de la morphologie, et dont le Professeur Orr, entre autres, a étudié l'influence sur l'histoire d'une langue. Il s'agit, dans ce cas, d'une dégénérescence de la forme du phonème, laquelle finit par effacer les différences nécessaires entre les signes et par là, à frustrer le but du langage. Rémédient à cette sorte de désordre des mécanismes linguistiques automatiques qui se déclenchent avec un délai plus ou moins grand. Certains poètes ont profité de cette tendance, mais le résultat est généralement superficiel et se dégénère parfois en jeu de mots (1).

---

(1) Certains poèmes de Prévert et de Raymond Queneau n'échappent pas à cette tendance.



Avec Lautréamont, cependant, l'on a affaire à un autre genre d'entropie, qui ne touche pas en apparence à la morphologie du mot ou de la phrase, mais qui attaque le fondement même du langage. Norbert Wiener a dit :

"The attrition of language may be due to several causes. Language may strive simply against nature's tendency to confuse it or against wilful human attempts to subvert its meaning. Normal communicative discourse, whose major opponent is the entropic tendency of nature itself, is not confronted by an active enemy, conscious of its own purposes." (1)

Ce que le Professeur Wiener entend ici par "langage normal de la communication" est ce langage dont la norme est la logique et la causalité classiques. Mais il est une autre causalité: celle de la poésie, de l'analogie, très proche de celle de la dialectique "ouverte" moderne. Pour accéder à ce langage poétique, Lautréamont choisit la méthode la plus consciente et la plus "scientifique": il ébranle la norme du langage classique, et par là il démantèle la logique fermée. Toute la démarche de la dialectique ouverte, qui a déjà confirmé bien des thèses surréalistes, est préfigurée ici, et Lautréamont - c'est là sa grande valeur - savait ce qu'il faisait. Il n'exagérait pas en écrivant:

"Une logique existe pour la poésie. Ce n'est pas la même que celle de la philosophie". (Poésies, p.329.)

---

(1) Cybernetics and Society, p.93 (Nouvelle édition révisée, Doubleday & Company, New York, 1956.)

André Breton a bien vu aussi que dans ce "désordre" pourrait bien se trouver une des clés de la poésie. Il écrit dans le Premier Manifeste du Surréalisme, à propos des troubles de langage qui apparaissent chez les malades mentaux:

"Il n'est point de conversation où ne se passe quelque chose de ce désordre. L'effort de sociabilité qui y préside et la grande habitude que nous en avons parviennent seuls à nous le dissimuler passagèrement."(1)

Lautréamont a vu qu'en exploitant délibérément ce désordre l'on pourrait délivrer le langage des chaînes de la logique classique et jeter les premières bases d'une véritable science de la poésie:

"La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source." (2)

De tout temps, le poète avait été considéré comme un "mage" écrivant sous la dictée de l'inspiration aveugle. Or, bien que, comme Lautréamont s'en rendait parfaitement compte, la poésie engageât tout l'être et non pas seulement l'intelligence, il n'en était pas moins désirable, pour le progrès des connaissances humaines, que le poète arrivât à saisir la source de sa poésie:

"Une philosophie pour les sciences existe. Il n'en existe pas pour la poésie." (3)

---

(1) Les Manifestes du Surréalisme (p.32). Editions du Sagittaire, 1955.

(2) Poésies, p.330

(3) Ibid., p.327.

Dans la lutte que Lautréamont menait contre le langage, le rire comique était son plus grand ennemi. Car ce rire nous ramène toujours à la norme d'un comportement social qui se veut logique; il nous ramène à l'humain. C'est là sa valeur, mais c'est aussi sa faiblesse. Lautréamont ne s'intéressait pas, au point de vue de sa "science de la poésie"; aux faiblesses humaines, et il ne révèle jamais ses propres faiblesses, ses propres souffrances. "Le rire, (.. ) ce volontaire et honteux dépouillement de la noblesse humaine," écrit-il. Et il faut modifier l'épithète que nous avons provisoirement rattaché à l'humour noir de Lautréamont: plutôt qu'inhumain, cet humour explore les possibilités d'un langage surhumain. Jules Monnerot a bien vu que la poésie, une fois qu'elle prend conscience d'elle-même, ne peut avoir d'autre but que ce dépassement de ce que, à une époque donnée, nous tenons pour les limites humaines:

"Avec la poésie, en elle - dès qu'elle fut - et ne fut qu'elle-même, s'est révélée, tragique mental qui lui est inhérent, une lutte sans issue de l'homme contre ses moyens d'expression." (1)

Si l'on veut parler de la poésie de Lautréamont sous le rapport de la poésie du surhomme, point n'est besoin de faire appel aux blasphèmes et aux défis envers le Créateur; on discuterait indéfiniment sur cette question épineuse : Lautréamont croyait-il en Dieu, ou le blasphème n'est-il que verbal ? Il suffit que Lautréamont ait essayé d'élargir nos moyens d'expression, qui sont

---

(1) La Poésie Moderne et le Sacré, p.21.(Gallimard, 1945)

notre seule ressource en face de l'inconnu, qu'il se soit posé le problème du dépassement des limites de la logique classique, pour qu'il rentre dans la catégorie de ceux qui n'assignent pas de limites aux possibilités humaines. (1)

Or, la "raison" a paru suffisante, à la science du XIXe siècle, pour résoudre à la longue tous les problèmes humains. Nous savons aujourd'hui qu'il n'en est pas ainsi, surtout si l'on n'essaie pas de saisir ce qui échappe à la raison classique. Celle-ci, d'ailleurs, cachait un ennemi dans son sein : le désordre entropique, invisible mais puissant. Nous savons mieux aujourd'hui, comme le dit Monnerot, que "tout se passe comme si la pensée était continuellement coulée à pic par sa propre représentation." (2)

Il n'était pas pour autant question d'abandonner la raison, et Lautréamont ne l'abandonne pas. Il était bien plutôt question de mettre le langage hors d'état de nuire, et de rendre possible une raison qui ne fût pas complètement dupe de la trahison invisible mais constante de nos moyens d'expression. Et dans la mesure où l'irrationnel du langage n'apparaît nulle part mieux que dans la poésie, Lautréamont a vu que si la poésie

---

(1) C'est dans ce sens que Breton a pu dire : "Aujourd'hui encore, je suis absolument incapable de considérer de sang-froid ce message fulgurant qui me paraît excéder de toutes parts les possibilités humaines." (Entretiens, p.42. Ed. N.R.F., 1952) Notons qu'ici il ne s'agit pas de polémique surréaliste; cet extrait est tiré de la série d'interviews radiophoniques diffusés en 1952, où Breton, avec beaucoup de mesure et d'objectivité, a retracé toute l'histoire du surréalisme jusqu'à cette date.

(2) Op.cit., p.22.

fondait sa critique sur elle-même, elle arriverait ainsi à saisir des catégories du réel que la logique formelle ignorait. La poésie, ainsi comprise, engloberait la philosophie, ou, si l'on veut, donnerait à la philosophie la possibilité de rendre raison de la poésie:

"Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. Ils sont la philosophie de la poésie. La philosophie, ainsi comprise, englobe la poésie. La poésie ne pourra pas se passer de la philosophie. La philosophie pourra se passer de la poésie." (1)

Bref, au delà du poème, il fallait chercher la Poésie:

"Le phénomène passe. Je cherche les lois." (2)

Il ne s'agit pas d'ailleurs pour lui, de fabriquer une doctrine immuable. D'une façon extraordinaire, Lautréamont préfigure la dialectique moderne qui, appliquée à l'imaginaire, est celle du surréalisme. Deux jeunes philosophes surréalistes résument cette démarche:

"Les rapports entre l'art et la poésie, d'une part, la philosophie et la science, d'autre part, sont régis par une économie dynamique. L'art et la poésie mettent à jour l'irrationnel et prospectant l'imaginaire. Mais l'irrationnel se différencie de l'irréel en ce qu'il existe et devient. L'irréel n'existe pas parce qu'il ne devient pas; ce n'est pas le néant, c'est ce que l'esprit n'a jamais conçu et ne concevra jamais que par peur de lui-même, c'est Dieu, hors dialectique. L'imaginaire et l'irrationnel tendent vers le réel et le rationnel. A peine actualisé par la vision poétique, l'irrationnel, sous l'impulsion de l'intelligence philosophique, se rationalise. Cette économie dynamique de la connaissance implique un perpétuel

(1) Poésies, p. 325.

(2) Ibid.



dépassement de la poésie par elle-même. L'irrationnel d'hier est le rationnel d'aujourd'hui." (1)

Les "lois" que cherchait Lautréamont ne sont plus les lois de la causalité et la logique formelles, mais les lois de la dialectique (prise au sens large), qui contiennent la possibilité de se dépasser indéfiniment. Cette dialectique, qui est celle de la science moderne, est aussi celle des recherches surréalistes sur la nature de la poésie, que la logique formelle s'avère impuissante à analyser. Et cette même dialectique ne suppose pas seulement observation et raisonnement, mais avant tout pratique. Tout comme les surréalistes, Lautréamont explore la poésie en créant la poésie, et sa pensée est cette poésie même, en état perpétuel de devenir. C'est ce que nous voulions souligner en disant que chez lui la forme et le fond ne sont pas deux choses distinctes.

Nous inclinons d'ailleurs à penser que ces idées ne se sont pas présentées toutes faites à l'esprit de Lautréamont, et qu'elles se sont développées de plus en plus précisément à mesure qu'il avançait dans la composition des Chants de Maldoror. Il nous paraît qu'à la lumière de l'optique que nous adoptons ici, les phrases énigmatiques de Poésies sur la philosophie de la poésie prennent subitement un sens très clair. Comme nous

---

(1) Simon Hantai et Jean Schuster: "Une démolition au platane", in Médium, communication surréaliste, nouvelle série, janvier 1955, p.58. (Le titre de cet article fait allusion à une phrase des Champs Magnétiques de Breton et Soupault.)

essayerons de la démontrer, Les Chants de Maldoror révèlent une progression très nette : après les avoir écrits, Lautréamont était en mesure d'énoncer les résultats de son aventure. Car il plonge délibérément dans les profondeurs de l'irrationnel et tente à tout moment de se retrouver en se perdant. Sa méthode rejoint de la façon la plus frappante celle de Rimbaud : le "long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens" mène au dérèglement du langage d'où naîtra un nouveau langage. Lautréamont dérègle le langage, et comme on verra, un tel procédé amène le dérèglement des sens. La démarche est double, et dans les deux cas, il s'agit de garder la lucidité au sein même de l'irrationnel, afin de lui arracher quelques-uns de ses secrets. Nous croyons que chez Lautréamont, tout se passe plus consciemment : sa méthode est plus délibérée, plus appliquée.

Il conviendra maintenant, après cette discussion, de revenir à l'humour noir de Lautréamont, de l'analyser de plus près, à la fois pour mieux comprendre son fonctionnement et pour se rendre compte de la lucidité presque illimitée qui assiste à son opération.

L'idée d'un Lautréamont aveuglément inspiré, écrivant sous la dictée d'un esprit semi-paranoïaque peuplé de monstres, ne résiste pas un instant à l'analyse de l'humour noir dans les Chants de Maldoror. Une intelligence des plus froides alliée à une sensibilité des plus aiguës :

voilà, en peu de mots, le génie particulier de Lautréamont. Son opération de dérèglement du langage doit prendre pour point de départ la dislocation de la logique, et notons à ce propos, comme l'a dit Norbert Wiener, que la validité de la méthode scientifique repose sur la supposition que le langage ne fait face à aucun ennemi actif, conscient de ses buts. Einstein a exprimé d'une façon pittoresque le corollaire de cette supposition:

"Der Herr Gott ist raffiniert, aber boshaft ist er nicht." (1)

Lautréamont, par contre, se met dans la posture d'un dieu des plus méchants, qui met l'esprit critique du lecteur complètement en déroute, en déraillant systématiquement le langage dans sa fonction communicative.

L'humour noir de Lautréamont attaque le langage de bien des façons. "Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas", écrit-il dans Poésies, révélant par là un de ses moyens secrets - qu'il avait déjà appliqué à l'insu du lecteur, dans les Chants (2) - de démontage de la logique:

"Le désespoir est la plus petite de nos erreurs".

"Le désespoir est la plus grande de nos erreurs." (3)

Laquelle de ces deux maximes est la plus "vraie" ? La première est de Vauvenargues, la deuxième de Lautréamont. Elles marquent deux points de vue moraux diamétralement opposés

(1) Cité par N. Wiener, op.cit., p.188.

(2) Notons en passant - nous y reviendrons - les implications énormes de ce procédé pour l'interprétation, surtout pour l'interprétation des "symboles".

(3) Poésies, p. 334.

mais marquent aussi le mépris de l'idée toute faite. Un coup de pouce sur le langage a créé une "pensée". Lautréamont pourrait bien modifier un diction célèbre, pour en faire: "Penser ? Nos mots le feront pour nous." Encore mieux pourrait-il se réclamer de la boutade - provisoirement négatrice - de Tristan Tzara, qui résume toute la "philosophie" de Dada: "La pensée se fait dans la bouche".

C'est sur un ton de lassitude que Lautréamont écrit:

"Un pion pourrait se faire un bagage littéraire, en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement. S'il est ridicule d'attaquer les premiers principes, il est plus ridicule de les défendre contre ces mêmes attaques." (1)

Cet autre aveu révélateur suppose une méfiance extrême de toute idée qui se base sur le langage dans sa forme rigide et logique. Le plan de la machine infernale qui assouplira cette logique en l'ébranlant jusque dans ses fondements n'est nulle part mieux exposé que dans la deuxième strophe du Chant IV.

Les résultats de l'opération de l'humour noir sont beaucoup plus importants que ses techniques, qui peuvent prendre des formes très diverses. Mais il ne sera pas inutile de tenter le démontage de la strophe à laquelle nous venons de faire allusion. Elle ne recèle pas tous

---

(1) Poésies, p.316-317.

les secrets de l'humour de Lautréamont, car en plus des mécanismes plus ou moins évidents, il faut compter aussi avec une subtile atmosphère d'humour noir qui se dégage de certains passages sans qu'il soit facile de définir exactement de quoi cela tient. C'est quelquefois le ton qui imprime une oscillation au sens du texte, mais on est parfois en peine de dire exactement pourquoi.

L'examen de cette strophe nous permettra, à tout le moins, de voir plus clairement la lucidité poétique, aux antipodes de toute espèce de jaillissement aveugle des instincts, qui imprègne toute cette partie des Chants, qui commence à la page 164, (Edition GLM).

"Deux piliers, qu'il n'était pas difficile, et encore moins possible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes."

On remarquera d'abord la rigueur de la syntaxe, le ton grave qui prête à ces lignes tout le caractère d'une déclaration importante de laquelle suivront des conséquences significatives. Mais il ne sera plus question des "piliers" jusqu'à la fin de la strophe; la négation de toute idée de suite logique ou de discussion significative atteint à la fin de la strophe un paroxysme délirant, dans la "vérité" inconséquente qui consiste à développer l'idée que si l'on multipliait les deux tours par deux, il y en aurait quatre - opération dont Lautréamont ne voit pas la nécessité. Donc, déjà toute la forme de la strophe est humour noir. La comparaison burlesque avec deux épingles permettra à Lautréamont d'engager une



longue discussion futile sur la justification de cette comparaison:

"Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil, 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 (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui présentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement) qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales ...ou géométriques...ou l'une ou l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives."

Toujours avec une syntaxe rigide et grave, s'amorce ici le procédé que Lautréamont affectionne particulièrement: une suite de restrictions et de concessions qui, dans le langage logique, servent à mieux définir l'objet. Avec Lautréamont il ne serviront qu'à mieux l'anéantir. Avec "les ficelles de la prudence", il appellera à son secours la logique (dans la parenthèse) pour souligner lourdement la justesse d'une comparaison déjà ridiculisée par la présence des "deux épingles" et dont il soulignera la totale insignifiance par son "ou l'une ou l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes architecturales et massives", qui donne la mesure de tout son mépris pour l'arbitraire de toute comparaison logique. (1) Mépris qui sera renié aussitôt

---

(1) Cf. Poésies, p.328: "Tics, tics, et tics." Ce dégoût de la "littérature" au sens péjoratif est le propre de l'esprit poétique qui ne peut se résoudre à la pensée qui ne soit pas nécessaire. On pense au fameux mot de Valéry,

par la grande importance que Lautréamont prête aux nouvelles épithètes:

"Je viens de trouver, je n'ai pas la prétention de dire le contraire, les épithètes propres aux substantifs pilier et baobab: que l'on sache bien que ce n'est pas, sans une joie mêlée d'orgueil, que j'en fais la remarque à ceux qui, après avoir relevé leurs paupières, ont pris la très-louable résolution de parcourir ces pages, pendant que la bougie brûle, si c'est la nuit, pendant que le soleil éclaire, si c'est le jour."

La modestie du "je n'ai pas la prétention", formule qui précède normalement le refus d'affirmer, se dégonfle soudain avec "de dire le contraire," qui rétablit l'affirmation. (1) La solennité, sagement dépouillée de toute possibilité de justification, reprend, et un autre procédé cher à Lautréamont apparaît: "pendant

---

qui déclara un jour qu'il ne pourrait jamais écrire un roman, car il ne pouvait pas se résigner à écrire: "la marquise sortit à cinq heures." En effet, il n'est ni nécessaire ni vrai (creusons le mot vrai) que la marquise soit sortie à cinq heures.

Cf. aussi Baudelaire, Conseils Aux Jeunes Littérateurs - IX - Des Maîtresses:.... tous les vrais littérateurs ont horreur de la littérature à certains moments".

- (1) La négation se double ici de ce comique de mots, qui résulte de la fusion de deux moules de phrases banales, et dont Bergson nous donne l'exemple, tiré de Labiche: "Il n'y a que Dieu qui ait le droit de tuer son semblable". (Bergson, op.cit. p.87).

que la bougie brûle," - l'énoncé du fait évident, frappé à son tour de non-sens par l'expression suivant: "pendant que le soleil éclaire, si c'est le jour" - puisque, toutes les possibilités temporelles étant maintenant épuisées, les propositions s'annulent et ne veulent plus rien dire.

"Et encore, quand même une puissance supérieure nous ordonnerait, dans les termes le plus clairement précis, de rejeter, dans les abîmes du chaos, la comparaison judicieuse que chacun a certainement pu savourer avec impunité, même alors, et surtout alors, que l'on ne perde pas de vue cet axiome principal, les habitudes contractées par les ans, les livres, le contact de ses semblables, et le caractère inhérent à chacun, qui se développe dans une efflorescence rapide, imposeraient, à l'esprit humain, l'irréparable stigmate de la récidive, dans l'emploi criminel (criminel, en se plaçant momentanément et spontanément au point de vue de la puissance supérieure) d'une figure de rhétorique que plusieurs méprisent, mais que beaucoup encensent." (p.165).

Phrase "crétinisante", s'il en fut. Surenchère sur l'évidence, syntaxe implacablement logique mais où l'esprit s'égaré, le lecteur relit la phrase plusieurs fois pour essayer d'y trouver un sens, et découvre en poursuivant que l'auteur l'attend déjà, la moquerie aux lèvres.

"Si le lecteur trouve cette phrase trop longue, qu'il accepte mes excuses; mais, qu'il ne s'attende pas de ma part à des bassesses. Je puis avouer mes fautes, mais, non, les rendre plus graves par ma lâcheté. Mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce

qui n'est en somme que grotesque (1) (quoique, d'après certains philosophes, il soit assez difficile de distinguer le bouffon du mélancolique, la vie elle-même étant un drame comique ou une comédie dramatique."

La lucidité de cet humour est soulignée par la phrase: "...mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie." Si l'étonnante sûreté verbale de cette oeuvre ne nous rassurait pas, la psychiâtrie s'en chargerait: "Ce n'est pas là le langage d'un aliéné. Le délirant ambitieux n'avoue jamais ses erreurs et ne les critique pas avec cette justesse."(2) (Nous ajouterions que les "erreurs" de Lautréamont sont volontaires.) Lautréamont a poussé la lucidité jusqu'à voir que ses procédés l'entraînaient à un langage qui présentait quelques ressemblances extérieures avec le langage d'un aliéné. Des procédés semblables seront utilisés quelque cinquante ans plus tard par André Breton et Paul Eluard dans l'Imaculée Conception,<sup>(3)</sup> essais de simulation des différentes formes du délire - livre

---

(1) (C'est nous qui ajoutons cette note). Lautréamont aurait pu dire tout aussi bien: "l'apparence grotesque de ce qui n'est en somme que sérieuse", comme il dira à la page suivante: "C'est ainsi que ce que l'inclination de notre esprit à la farce prend pour un misérable coup d'esprit n'est, la plupart du temps, dans la pensée de l'auteur, qu'une vérité importante, proclamée avec majesté!" (P.166) Remarquons la subtilité ici de l'humour noir, qui dépend entièrement de ce petit "ne...que" diabolique.

(2) Dr. Jean Vinchon: "La 'Folie' d'Isidore Ducasse", in Le Cas Lautréamont, pp.50-54.

(3) Editions Surréalistes, 1930.

remarquable à plus d'un point de vue.

S'étant donc prémuni contre toute accusation de folie, Lautréamont soulève la question - qui se rattache par certains côtés à celle des frontières de la folie - de la difficulté qu'il y a quelquefois à "distinguer le bouffon du mélancolique." Là git en effet tout ce qu'il y a de spécifiquement nouveau dans l'humour noir, ce comique moderne. (1) Cette sorte de difficulté ne se présente que très rarement dans la littérature avant le XIXe siècle. Chez Shakespeare, par exemple, il y a bien un mélange des genres; mais les genres alternent et restent nettement séparables.

Le texte de la strophe prend un brusque tournant à cet endroit. La dialectique de l'affirmation-négation a créé autour de Lautréamont un vide à peu près complet. Les mots et les pensées valent tout et rien

---

(1) Cf. Valéry Larbaud: "Les Poésies d'Isidore Ducasse" in La Phalange, 20 février 1914. Larbaud, expliquant sa conviction que l'oeuvre de Lautréamont porte à son seuil l'inscription: "Le grand public n'entre pas ici", fait valoir que celui-ci n'arrive pas à se faire une opinion d'une telle oeuvre, qui refuse les deux étiquettes toute préparées: "Sérieux" et "comique." "Montaigne est, je crois, sérieux. Rabelais, lui, est comique, paraît-il. Pourquoi? Parce que. Parce que le grand public a peur d'être trompé et moqué. Et qu'est-ce qu'un livre qui est à la fois sérieux et comique? Cela est trop compliqué. Il faudrait qu'on indiquât en marge les passages sérieux, et les passages comiques. Et cela bien difficile à faire pour l'oeuvre d'Isidore Ducasse." (Saluons au passage cet article, le premier qui laissât entrevoir de quoi il s'agissait dans l'oeuvre de Lautréamont, et qui ne contribua pas peu à tirer Lautréamont de l'oubli et ainsi à préparer le terrain pour la réédition de 1920).



selon l'optique de la vieille logique; aucune affirmation ne paraissant valable, il s'ensuit que l'on peut écrire n'importe quoi. Mais Lautréamont donne à ce n'importe quoi un intérêt paradoxal mais passionnant, par la conscience qu'il a prise des problèmes qu'il est en train d'exposer de la meilleure façon possible : la pratique, la démonstration. Jugeons-en par la manière dont il poursuit sans interruption le passage que nous venons d'examiner; sans même aller à la ligne, il continue:

"...; cependant, il est permis à chacun de tuer des mouches et même des rhinocéros, afin de se reposer de temps en temps d'un travail trop escarpé. Pour tuer des mouches, voici la manière la plus expéditive, quoique ce ne soit pas la meilleure: on les écrase entre les deux premiers doigts de la main. La plupart des écrivains qui ont traité ce sujet à fond ont calculé, avec beaucoup de vraisemblance, qu'il est préférable, dans plusieurs cas, de leur couper la tête. Si quelqu'un me reproche de parler d'épingles, comme d'un sujet radicalement frivole, qu'il remarque, sans parti pris, que les plus grands effets ont été souvent produits par les plus petites causes. Et, pour ne pas m'éloigner davantage du cadre de cette feuille de papier, ne voit-on pas que le laborieux morceau de littérature que je suis à composer, depuis le commencement de cette strophe, serait peut-être moins goûté, s'il prenait son point d'appui dans une question épineuse de chimie ou de pathologie interne? Au reste, tous les goûts sont dans la nature; et, quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse (certes, je ne croyais pas qu'on viendrait, un jour, me le reprocher), je me suis basé sur les lois de l'optique, qui ont établi que, plus le rayon visuel est éloigné d'un objet, plus l'image se reflète à diminution dans la rétine." (p.166).

Ce passage se passe d'un long commentaire. Notons pourtant que par un procédé dont il aime user, Lautréamont revient à sa première comparaison, pour en souligner - avec une logique bouffonne, théories scientifiques à l'appui - à la fois la rigueur et l'insignifiance totale.

Nous interrompons ici l'examen de cette strophe,

qui continue de la même façon pendant quatre pages, pour faire observer que l'humour noir de Lautréamont se prête mal à la fragmentation. En d'autres termes, la qualité est ici étroitement tributaire de la quantité. M. Bachelard a soutenu avec justesse qu'en ce qui concerne les "métamorphoses animales" de Lautréamont, "si l'on veut alors avoir le bénéfice complet de la leçon ducassienne, il ne sert à rien de contempler des formes qui sont des arrêts brusques et saccadés; il faut essayer de vivre la série des formes dans l'unité de la métamorphose, et surtout de la vivre vite." (1) Il en va de même de l'humour de Lautréamont : il faut un consentement de la part du lecteur, à se laisser "crétiniser" et hypnotiser. Breton a bien décrit l'effet sur le lecteur de l'humour de Lautréamont, en disant que celui-ci "nous soumet physiquement, de la manière la plus totale, à sa loi." (2)

Lautréamont, avec sa clairvoyance habituelle, avait prévu et prémédité ce résultat, dont il donne la recette tout à la fin de son oeuvre, dans la dernière strophe du dernier Chant, (p.288):

"Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infallible de la fatigue; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à

(1) Nous aurons plus loin l'occasion de formuler des réserves quant aux sources affectives de ces "métamorphoses", mais M. Bachelard décrit parfaitement l'effet sur le lecteur de cette animalisation.

(2) Préface à l'édition GLM des Oeuvres Complètes, Ø.XIV.

obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres. Je veux dire, afin de ne pas me faire mieux comprendre, mais seulement pour développer ma pensée qui intéresse et agace en même temps par une harmonie des plus pénétrantes, que je ne crois pas qu'il soit nécessaire, pour arriver au but que l'on se propose, d'inventer une poésie tout à fait en dehors de la marche ordinaire de la nature, et dont le souffle pernicieux semble bouleverser même les vérités absolues; mais, amener un pareil résultat (conforme, du reste, aux règles de l'esthétique, si l'on y réfléchit bien), cela n'est pas aussi facile qu'on le pense ; voilà ce que je voulais dire. C'est pourquoi je ferai tous mes efforts pour y parvenir! Si la mort arrête la maigreur fantastique des deux bras longs de mes épaules, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse de dire: 'Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage! c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse.'"

Nous avons cité en entier ce passage - il n'est pas possible de faire moins - pour renforcer ce que nous avons dit sur la lucidité de Lautréamont. Il n'abandonne pas ici l'humour, mais ce n'est plus l'humour qui mène à la non-signification. Tout le passage est un commentaire des plus clairvoyants sur le mécanisme de cet humour, et si on le relit plusieurs fois sous cette optique, l'on se rend compte que Lautréamont non seulement agit en connaissance de cause, mais encore qu'il se rend compte de toutes les implications esthétiques et philosophiques de sa démarche.

L'on peut certes refuser d'être victime de cette entreprise de stupéfaction et d'aliénation du langage. Mais à vouloir garder ainsi une attitude "supérieure", méfiante, à ne pas vouloir faire confiance au poète, l'on a tout à perdre. L'on ne peut comprendre ni le but de l'humour de Lautréamont ni la force et la

nouveauté de ses images, si l'on ne s'y soumet pas d'abord, quitte à reprendre par la suite une distance qui permette de voir les rouages de la "machine infernale" et aussi les sources affectives des images. Pour varier la métaphore, disons qu'il faut introduire carrément le fer rigide du langage dans ce four, afin qu'il soit chauffé à blanc et rendu ainsi plus malléable, prêt à assumer des formes et des fonctions nouvelles.

Revenons un instant à la strophe que nous analysons et dont la suite est pleine de remarques très perspicaces, qui ne laissent aucun doute à nos yeux sur les intentions très lucides et bien arrêtées de Lautréamont:

"Jusqu'à nos temps, la poésie fit une fausse route; s'élevant jusqu'au ciel ou rampant jusqu'à terre, elle a méconnu les principes de son existence, et a été, non sans raison, constamment bafouée par les honnêtes gens. Elle n'a pas été modeste... qualité la plus belle qui doive exister dans un être imparfait! 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. Et, peut-être que ce simple idéal, conçu par mon imagination, surpassera, cependant, tout ce que la poésie a trouvé jusqu'ici de plus grandiose et de plus sacré". (p.169)

Selon l'optique surréaliste, Lautréamont a en effet surpassé à un certain point de vue la poésie<sup>de</sup>/ses devanciers. Breton a toujours soutenu, à juste titre, que le surréalisme a toujours visé à créer la poésie du soi, non pas du moi. Breton et Lautréamont rejoignent ici Pascal - que tous deux admiraient particulièrement (Cf. Poésies) - et

l'une des doctrines centrales de plusieurs religions. Les nombreuses références dans Poésies à la "poésie impersonnelle" ne laissent, à nos yeux, aucun doute quant aux intentions et aux idées de Lautréamont : il entend mettre tout de lui-même dans son oeuvre, et par là s'effacer, en quelque sorte, derrière ce qui était commun à tous les hommes. Nous y reviendrons, mais notons dès maintenant certaines implications critiques de cette conception: bien des "contradictions" s'effacent à la lumière de l'humour noir, puissant levier de l'ambivalence affective.

La strophe que nous examinons s'achève, après bien des détours, par un retour aux "deux piliers" du commencement. Mais ce ne sera que pour souligner que le thème de ce Chant est totalement dépourvu de sens et d'intérêt (sauf, bien entendu de l'intérêt énorme de la démarche de Lautréamont.) :

"Deux tours énormes s'apercevaient dans la vallée; je l'ai dit au commencement. En les multipliant par deux, le produit était quatre.... mais je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique. Je continuai ma route, avec la fièvre au visage, et je m'écriai sans cesse: 'Non...non...je ne distingue pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique!'"

La strophe se termine alors dans une sorte de lyrisme de la lucidité furieuse:

"J'avais entendu des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux. Que personne ne trouve possible, quand il passera dans cet endroit, de multiplier les tours par deux, afin que le produit soit quatre! Quelques-uns soupçonnent que j'aime l'humanité comme si j'étais sa propre mère, et que je l'eusse portée, neuf mois, dans mes flancs parfumés; c'est pourquoi, je ne repasse plus dans la vallée où s'élèvent les



deux unités de multiplicande! " (p.170).

Ainsi, dans un délire contrôlé, s'achève cette strophe où l'humour noir est très dense. La signification est pour ainsi dire derrière le langage, dans le mouvement même de la pensée qui le démonte. Lautréamont fait d'ailleurs interférer à tout moment l'humour et le sérieux, mais à condition de retrouver le ton, l'on peut apercevoir à peu près le moment où il passe de l'humour de la non-signification, humour subversif pour nos façons de penser habituelles, à l'humour qui cache et révèle à la fois quelques-unes des idées de Lautréamont, et "qui intéresse et agace en même temps par une harmonie des plus pénétrantes."

Il convient, avant de poursuivre, de faire une remarque essentielle portant sur le plan de notre étude. Chaque hypothèse que nous avançons ne trouve toute sa justification qu'à la lumière non seulement de ce qui précède, mais de ce qui suit. Il nous est apparu, après avoir essayé bien des méthodes analytiques, que celle - dont nous développerons plus loin la validité - qui s'était presque imposée à nous, celle qui remettait l'humour noir au centre de l'oeuvre de Lautréamont, ne s'accommodait pas d'une trop grande rigueur dans la fragmentation. L'humour noir est impossible à définir; il faut que la notion se charge lentement de sens, et que nous appelions à notre aide divers exemples ou

moyens d'élucidation d'une idée qui, depuis le début de ce siècle, s'est développée surtout en France au point où certains poètes modernes y voient une des formes de la source de toute poésie. L'oeuvre de Lautréamont est une sorte de "bloc", et il faut l'examiner sous bien des angles, en allant d'un point à l'autre, puis en revenant pour comparer les divers points de vue et pour en enrichir le sens à la lumière des connaissances successives apportées par chaque point de vue. Car l'oeuvre de Lautréamont est un tout, et à vouloir le tailler en morceaux tout de suite, l'on se condamne à détruire l'essentiel, et à n'avoir plus que des fragments qui, pris séparément, n'ont aucun sens. Cette première explication de l'optique que nous avons choisie - l'optique même de Lautréamont, celle de l'humour noir - suffira pour l'instant pour montrer qu'un plan qui conviendrait à une oeuvre dont les éléments sont facilement séparables ne convient pas du tout à l'oeuvre que nous étudions. (1) Nous suivons bien un plan, mais un plan dont les lignes n'apparaissent qu'une fois le dessin achevé.

N'hésitons donc pas à soutenir déjà ce que la suite de notre étude tendra à renforcer: est-il possible, après avoir vu de près l'extrême rigueur lucide de cette strophe, de concevoir un Lautréamont perdu dans les limbes d'une inspiration aveugle, dans les états catatoniques de l'écriture automatique ?

(1) Il est à remarquer que l'étude de M. Blanchot (Lautréamont et Sade, Ed. de Minuit, 1949), que certains tiennent pour la meilleure étude de Lautréamont, ne comporte même pas de division en chapitres.

Car, n'en doutons pas, préside à l'élaboration de cette strophe une intelligence de tout premier ordre, intelligence aiguë et mathématique qui connaît toute la valeur du changement de signe. C'est le moment de se rappeler que ce même esprit consacre à l'éloge des mathématiques une strophe d'où l'humour, pour une fois, est absent. (1)

Nous sommes ici en présence d'un paradoxe, mais c'est le paradoxe du génie de Rimbaud et de Lautréamont: la conciliation de la lucidité et de l'inspiration. Nous reviendrons sur la question de cette fusion, pour montrer qu'elle s'opère chez Lautréamont comme chez Rimbaud. Mais nous voulions rappeler ici que la création de l'humour noir ne peut se concevoir en dehors d'une lucidité particulièrement aiguë. "La lecture d'un texte d'humour noir", dit fort justement le professeur Alquié (c'est nous qui soulignons) "demande une seconde déréalisation, et comme une négation de négation." (2) M. Alquié cite l'exemple d'un monsieur qui s'indigna à la lecture du Mauvais Vitrier de Baudelaire, et précise: "l'humour noir demande ainsi une mise en jeu toute particulière de ce qu'on pourrait appeler notre appréhension négatrice, il suppose notre pouvoir de prendre

---

(1) M. Bachelard fait observer que la référence dans les Chants à la courbe de la poursuite (Chant V, str.2, p.215) semble indiquer que Lautréamont avait dépassé le programme d'études pour l'entrée à l'École Polytechnique, ce pour quoi, selon Louis Genonceaux, il était venu à Paris. (Cf. Bachelard, op.cit., p.130)

(2) Philosophie du Surréalisme, p.112. (Flammarion, 1955)

tout à contre sens ou du moins à faux sens."(1)

La pleine compréhension d'un texte d'humour noir exige chez le lecteur une degré assez fort d'une lucidité spéciale; la création d'un tel texte en demande un degré infiniment plus fort chez le créateur. C'est sans doute pourquoi seul un public assez restreint goûte les oeuvres d'un Jarry ("oeuvre admirable et sans cesse incomprise", comme le dit M. Alquié (2) ) ou d'un Alphonse Allais, et pourquoi de tels écrivains sont plutôt rares. S'attachant à expliquer cette rareté, Breton écrit des mots qui tendent à confirmer notre point de vue:

"Pour prendre part au tournoi noir de l'humour, il faut en effet avoir échappé à de nombreux éliminatoires. L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (la liste serait longue) mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois - la sentimentalité toujours sur fond bleu - et d'une certaine fantaisie à court terme qui se donne trop souvent pour la poésie, persiste vainement à soumettre l'esprit à ses artifices caducs, et n'en a sans doute plus pour longtemps à dresser sur le soleil, parmi les autres graines du pavot, sa tête de grue couronnée." (3)

Il pourrait sembler que nous insistions trop ici sur la lucidité de Lautréamont, que nous enfonçons une porte ouverte. Il n'en est rien, car à part M. Blanchot, aucun critique n'a voulu accueillir la thèse d'un Lautréamont lucide; encore voyons-nous la lucidité de Lautréamont d'un tout autre point de vue que celui de

---

(1) Op.cit., p.113.

(2) Ibid.

(3) Anthologie de l'Humour Noir, pp.13-14.(Introduction.)

M. Blanchot. Plus encore que les signes d'une pensée mathématicienne, la nature même de l'humour noir semble nous prouver, chez un esprit qui le manie avec la maîtrise de Lautréamont, une intégrité et une lucidité totales. Il nous semble aussi que toute étude un peu sérieuse ne peut aboutir qu'à rejeter l'image d'un Lautréamont qui ne savait pas ce qu'il faisait. Si l'on accepte le point de vue qui était le sien, celui d'un dérèglement volontaire et surveillé du langage, bien des phrases énigmatiques de Poésies se chargent d'un sens très clair.

voir

Nous allons maintenant comment, par l'humour noir, Lautréamont retrouve l'une des sources, et peut-être la source même, du symbolisme, et comment par là il rejoint non seulement le surréalisme, mais aussi la cybernétique et la psychologie moderne. Car, à mesure que la notion de l'humour noir se précise, son champ d'action s'agrandit, et il n'est en rien exagéré de dire que Lautréamont était en voie de trouver ce que, dans Poésies, à plusieurs reprises il nous déclare rechercher: la source de la poésie, la science de la poésie. Donc, peu à peu, en développant l'analyse de l'humour noir, nous glissons d'une opération purement intellectuel vers une opération poétique où toutes les composantes psychiques du poète se révèlent.

Il sera d'abord nécessaire de résumer brièvement ce qui précède et, en approfondissant les implications philosophiques de l'humour noir, de tirer



de celles-ci certaines conséquences esthétiques.

Nous avons vu que d'après Bergson, le rire est une correction, un feedback qui rétablit la norme lorsque le comique révèle l'entropie - sous forme de tendance à l'automatisme - dans la conduite humaine. Ce processus va en sens inverse chez Lautréamont: l'entropie latente du langage est exploitée dans le but d'encourager cette tendance. La norme, chez Bergson, est l'autonomie de l'être l'humain, par rapport à l'automatisme de la machine. Dès lors, le procédé de Lautréamont est-il destructeur de l'autonomie et par là négateur de toute valeur humaine ? Nullement, car l'"autonomie" dont parle Bergson ne peut être, pour Lautréamont et pour tout grand poète, qu'illusoire. Quelle autonomie peut-il y avoir dans un langage qui est impuissant à saisir des catégories du réel qui existent pour le poète, mais que le langage ordinaire, celui de la logique, ne lui permet pas d'exprimer ? Car ce langage est celui de la logique fermée (par rapport à la logique ouverte et dialectique qui correspond à l'analogie qui est, aux yeux des savants modernes, la forme de toutes nos conceptions scientifiques). Dès lors, il fallait, pour briser la logique du système clos, grossir démesurément le désordre inhérent du langage, afin d'abord de rendre impossible la trahison des mots et ensuite, fort d'une nouvelle connaissance des ressorts intimes du langage, de forger un nouveau langage poétique libéré des

contraintes d'une logique insuffisante.

Donc, paradoxalement, l'autonomie dont parle Bergson paraît à Lautréamont comme un désordre, et le rire du comique traditionnel paraît comme un "honteux et volontaire dépouillement de la noblesse humaine." En réalité, nul paradoxe ne se cache ici; il suffit de penser que l'entropie, mesure de désordre, indique un décalage dans le système. Dans le cas présent, il s'agit d'un décalage entre le langage logique et les besoins d'un langage symbolique qui puisse embrasser les catégories du réel qui échappent au rationalisme étroit. Dès lors, on peut dire que le langage logique est un facteur entropique dans le système logique élargi auquel tend toute la vraie poésie et auquel le surréalisme a mis tout en oeuvre pour atteindre.(1) Mais ce nouvel ordre ne s'accommode pas de la structure logique rigide; une seule issue se présente: utiliser l'entropie latente et cachée pour briser cette structure en la dévoilant.

---

(1) Ce système n'est autre que le "rationalisme appliqué" de la science moderne. M. Bachelard le premier a clairement exposé ce "surrationalisme" (Cf. Le nouvel esprit scientifique, P.U.P., 1933). Comme l'a parfaitement vu Bachelard, les concepts de la science moderne apportent aux thèses surréalistes une justification éclatante. Mais c'est toute l'oeuvre admirable de M. Bachelard qu'il faudrait citer ici: Cf. en particulier La formation de l'esprit scientifique (Vrin, 1938) Le rationalisme appliqué (P.U.P., 1949) A consulter aussi: F. Gonseth: Les Mathématiques et la réalité (Alcan, 1936), Qu'est-ce que la Logique (Hermann, 1937)

L'esprit perçoit alors l'automatisme caché dans cette autonomie: l'alerte est sonnée, une modification s'impose dans notre façon de penser si nous voulons pouvoir saisir au moins une partie de ce que la logique avait baptisé l'irrationnel. Par un apparent paradoxe, qui ne manque pas de piquant, dans l'humour de Lautréamont, l'entropie devient feedback, processus que la cybernétique moderne, cantonnée jusqu'ici dans la logique du système clos, n'a pas encore envisagé.

Pour mieux éclairer cette notion, revenons un instant au comique.

Ce que Bergson appelle "le comique des mots" est le reflet à travers le langage du comique humain. Ainsi, par exemple, dans Tartuffe, nous rions de la question répétée d'Orgon: "Et Tartuffe?", mais ce n'est pas des mots eux-mêmes que nous rions. Les mots ne sont que la révélation d'une sorte de mécanique que M. Bergson compare fort judicieusement à celle d'un ressort qui se comprime et se détend<sup>(1)</sup>. Mais c'est toujours d'Orgon que nous rions. "Ce sabre est le plus beau jour de ma vie"; dans cet exemple nous commençons à approcher l'humour noir. Mais ici c'est toujours de M. Prudhomme que nous rions; la phrase absurde met en "pleine lumière l'automatisme de celui qui la prononce".(2)

Ce n'est jamais, dans le comique traditionnel, du langage lui-même que nous rions, mais de l'homme, lorsqu'il

(1) Cf.op.cit.,p.56 et sq.

(2) Bergson, op.cit.,p.86.

apparaît comme un mécanisme automatique. Par contre, dans tel passage de Lautréamont, s'il nous arrive de rire, nous nous apercevons tôt ou tard que c'est du langage même que nous rions. Dans certains des passages que nous avons examinés, le langage devient lui-même comique, parce qu'il apparaît comme un mécanisme, au lieu d'une expression de l'autonomie humaine. Notons avant tout que pour percevoir cette sorte de comique, il faut se rendre compte que l'aliénation du langage n'est pas involontaire, sinon c'est de l'auteur que nous rions. Et précisément, lors de la publication des Chants, la notion d'aliénation mentale était encore fort imprécise, de sorte qu'un Léon Bloy a pu prendre Lautréamont pour un fou génial. Depuis ce temps, les progrès énormes de la psychiatrie et surtout le développement de l'idée de folie écrite prouvent sans aucun doute non seulement que le langage de Lautréamont ne présente aucun indice de folie, mais que - corollaire de cette conclusion, à nos yeux - la sûreté verbale de Lautréamont, dans un domaine qu'il fut le premier à explorer de cette façon est le meilleur indice de sa lucidité et de sa haute intelligence.

Donc, si nous rions de Lautréamont, c'est par pure ignorance. Mais nous ne rions pas de ses personnages non plus, et néanmoins il nous arrive de sourire. Si l'on y réfléchit bien, l'on voit que nous rions du langage. Songeons à certains passages que nous

avons cités, où le langage aboutit à la non-signification. Pour peu que nous saisissons les intentions de Lautréamont, nous pouvons rire alors du langage, qui apparaît exactement comme un mécanisme. Si la structure extérieure du langage avait été brisée, il n'en serait pas ainsi. Mais tout est en place pour que le langage remplisse sa fonction communicative: une syntaxe rigoureuse, impeccable, étudiée, jusqu'à la position de chaque virgule; une suite de mots dont chacun garde tout son sens et qui est ordonnée selon toutes les lois de la grammaire et de la syntaxe - et cela ne veut rien dire. Les mots dansent devant nous comme autant de mannequins dérisoires. Frustré de son but, qui est de signifier, le langage apparaît comiquement comme un mécanisme qui tourne à vide, ou qui produit des idées qu'il n'est plus à même de justifier. "Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas."

Par extension, pourtant, nous pouvons rire de l'homme qui se croit autonome, qui manie le langage sans être conscient de sa trahison. Mais c'est alors un rire des plus équivoques, et nous ressentons tout de suite un malaise, car cet homme, c'est nous tous.

Remarquons pourtant que cette non-signification est en elle-même signification, et n'est aucunement la négation pure. Le dérèglement du langage est un stade provisoire qui contient déjà la possibilité de se surmonter. La prise de conscience est ici prise de pouvoirs nouveaux.



André Breton a très bien vu que la démarche de Lautréamont avait un double but :

"Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un recommencement. C'est en fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme. A cet égard, le langage de Lautréamont est à la fois un dissolvant et un plasma germinatif sans équivalents." (1)

Il n'est pas nécessaire, croyons-nous, de faire appel à la dialectique pour analyser l'idée de l'absurdité sur le plan du langage. Une telle analyse nous sera indispensable pour étudier le contenu moral des Chants et des Poésies, mais il est évident que l'humour noir de Lautréamont dote l'esprit de nouveaux pouvoirs, détruit et régénère à la fois. Les seules images de Lautréamont suffiraient à faire justice de toute idée d'absurdité, que sur le seul plan esthétique son langage poétique dépasse complètement.

Nous examinerons au chapitre suivant quelques-unes des implications qu'il faut tirer du fonctionnement de l'humour noir, pour l'élucidation des images de Lautréamont, mais nous voudrions d'abord tenter une explication du dernier Chant, qui se distingue des autres, et dont la poésie, selon nous, tire presque toute sa force de l'humour noir.

Il est frappant d'observer qu'à propos de

---

(1) Préface à l'édition GLM des Oeuvres Complètes, pp.XI-XII

ce dernier Chant, les réactions des lecteurs sont très variées. Les uns, dont M. Henri Clouard, qui a pris résolument position contre Lautréamont sans avoir examiné même sommairement la richesse de son oeuvre, voient dans ce dernier Chant "une niaiserie de music-hall de troisième classe".(1) Les autres (qui sont peu nombreux), dont M. André Gide, y voient le meilleur de Lautréamont, mais n'arrivent pas à s'expliquer l'exaltation particulière qu'ils trouvent à la lecture de ce Chant. Tous ont remarqué - puisque Lautréamont la souligne - la coupure nette entre les cinq premiers Chants et le dernier; aucun n'a essayé d'expliquer ce qu'il y a d'unique et d'exaltant dans la poésie de celui-ci.

Estimant qu'il incombe avant tout à ceux qui aiment Lautréamont d'essayer d'interpréter sa pensée (car, à la différence de la philosophie, la poésie doit être vécue et aimée avant d'être interprétée); estimant aussi que la "signification" d'une oeuvre n'est peut-être pas autre chose que la somme de tout ce que ses lecteurs peuvent trouver en elle (2), nous croyons qu'il est

---

(1) Histoire de la Littérature Française du symbolisme à nos jours, de 1885 à 1914. (Albin Michel, éd., 1947), p.77.

(2) M. Etienne peut-il nous présenter le "vrai" Rimbaud par rapport à tous les "faux" Rimbaud qu'il raille avec maîtrise ? Dans la mesure où les interprétations s'appuient sur des données biographiques fausses, sans doute a-t-il le droit de les flétrir. Mais à l'encontre de certains (MM. Jean et Mezei, par exemple), nous basons notre interprétation rigoureusement sur l'oeuvre seule. En particulier, nous basons notre vue du dernier Chant sur la structure de l'humour noir dans les cinq Chants précédents.

de notre devoir d'exposer ici ce qui constitue pour nous au moins une grande partie du pouvoir d'attraction du VI<sup>e</sup> Chant de Maldoror.

Constatons d'abord que l'humour noir, chez Lautréamont, devient de plus en plus dense et de plus en plus subtil à mesure qu'il avance dans la composition de son oeuvre. Non seulement l'humour noir, mais les images, le style, accusent une nette progression vers une prise de conscience, qui est aussi prise de pouvoirs, des moyens d'expression que le poète s'est créés en écrivant les Chants. Il nous semblait donc que dans le dernier Chant, l'humour prendrait une forme particulièrement subtile et peut-être difficilement analysable. Si l'on remarque que le thème du bien et du mal s'efface à peu près complètement dans ce Chant, que Lautréamont, notons-le, considérait comme le plus important de tous, il est au moins raisonnable de rechercher ailleurs la force particulière de cette partie de l'oeuvre - force à laquelle tout le monde n'est pas sensible. Pour des raisons que nous exposeront au chapitre suivant, nous n'avons pas interprété ce Chant en termes de contenu "latent". Nous sommes revenu à ce qui est central dans l'oeuvre de Lautréamont - l'humour noir, ce dérèglement du langage dans lequel nous persistons à voir le point essentiel. Nous tâcherons de montrer que dans ce Chant, cet humour se prend pour objet, pour ainsi dire.

Malgré notre désir de ne pas nous attarder

à des considérations générales, il est absolument indispensable d'approfondir encore plus, avant de poursuivre, le concept d'humour noir, que l'on peut sans exagération qualifier d'indéfinissable, car, à mesure qu'on développe et la notion et la pratique de cet humour, on s'approche de la source de tout symbolisme, de toute poésie, de toute entreprise de saisie de cette partie du réel qui échappe aux catégories de la logique formelle. Aussi Breton peut-il à bon droit associer l'humour noir aux multiples aspects de la dialectique moderne :

"Il est de moins en moins certain, vu les exigences spécifiques de la sensibilité moderne, que les oeuvres poétiques, artistiques, scientifiques, les systèmes philosophiques et sociaux dépourvus de cette sorte d'humour, ne laissent pas gravement à désirer, ne soient pas condamnés plus ou moins rapidement à périr. Il s'agit ici d'une valeur non seulement ascendante entre toutes, mais encore capables de se soumettre toutes les autres, jusqu'à faire que bon nombre d'entre elles cessent universellement d'être cotées." (1)

Nous voilà assez loin du comique de M. Bergson!

Plutôt que d'avoir recours ici à Freud (2), tournons-nous vers un philosophe qui pour être cartésien

---

(1) Anthologie de l'Humour Noir, p.8.

(2) Cf. Les Mots d'Esprit et l'Inconscient (Traduction Marie Bonaparte et Dr. M. Nathan, Gallimard, ed., 1930)  
La théorie de Freud dans ce domaine est assez connue pour que nous n'ayons pas besoin de montrer que son extension à l'idée de l'humour noir nous entraîne hors des cadres de la psychologie freudienne. Notons cependant que sur le plan individuel, la théorie de Freud complète celle de Bergson. Quelques réserves qu'on fasse sur la division freudienne du psychisme - qui vaut surtout comme système de référence - il est indéniable que sa vue du rire comme réaction de défense (le moi se refusant à se laisser entamer, refusant la souffrance imposée par les réalités extérieures) rejoint celle de Bergson.

n'en a pas moins pénétré admirablement la pensée du surréalisme, dont il a reconnu dès la première heure toute l'importance: M. Ferdinand Alquié, que nous avons déjà eu l'occasion de citer. M. Alquié fait observer que toute définition complète et définitive de l'humour noir est sans doute impossible (1) et que la saisie du réel qu'il permet est "proprement indéfinissable".(2) Le surréalisme tend à une "déréalisation universelle" au profit d'un réel élargi; et M. Alquié dit fort bien: "en cette déréalisation universelle, il n'est pas douteux que l'humour, et plus particulièrement ce que les surréalistes appellent l'humour noir, ne joue un rôle privilégié." (3) Mais cette déréalisation n'est nullement gratuite, "n'est pas une fin en soi ou un moyen d'évasion".(4) Elle est donc une valeur positive: "grâce à la saisie proprement indéfinissable du réel à laquelle, par ses voies diverses, elle nous conduit, permet-elle une prise de conscience que nous interdisaient aussi bien les catégories rationnelles que les nécessités du choix pratique." (5) L'humour noir, dit excellemment M. Alquié, indique une "crise de l'objet [devenue] <sup>ainsi</sup> crise du sujet et du réel tout entier." (6)

(1) Philosophie du Surréalisme, p.111.

(2) Ibid., p.113.

(3) Ibid., p.111.

(4) Ibid., p.113.

(5) Ibid., p.113.

(6) Ibid., p.111.



Il faut donc, pour saisir le réel à travers l'humour noir, essayer de se mettre à un autre point de vue. Déjà, la perception d'art suppose un degré de rupture avec le réel: nous ne confondons pas un tableau avec une fenêtre, ni une pièce de théâtre avec une action réelle: "Encore est-il que la perception d'art laisse demeurer une adhésion assez directe au sujet traité, une sorte de demi-croyance, décelable, par exemple, en notre désir qu'un roman finisse bien, ou, pour ce qui est de la peinture, en notre référence à la chose représentée. Mais la lecture d'un texte d'humour noir demande une seconde déréalisation, et comme une négation au second degré, une négation de négation." (1)

L'on commence à voir pourquoi certains critiques, insensibles à l'humour de Lautréamont, n'ont pas pu apprécier son oeuvre. Ils en sont restés au premier degré de déréalisation; à ce stade, l'esprit de Lautréamont les domine de très haut, et paradoxalement, à ce stade son oeuvre paraît banale et peu sincère. Mais dès que l'on se met au point de vue qui convient (et, répétons-le, c'est le point de vue de Lautréamont), dès que l'on fait un effort pour se mettre un peu plus près de sa hauteur, tout paraît sous un autre éclairage, et des richesses s'étaient à perte de vue.

Nous allons suggérer maintenant que pour

---

(1) F. Alquié, *Op.cit.*, p.112.

apprécier pleinement le VI<sup>e</sup> Chant de Maldoror, il faut arriver à un plus grand degré de rupture avec le réel.

Nous estimons cependant qu'avant de pouvoir soutenir cette interprétation assez hardie, il nous faudra examiner l'humour noir de deux autres points de vue.

Nous avons vu que l'entropie introduite par Lautréamont dans le langage n'est pas morphologique: elle ne touche pas à la syntaxe ou au sens des mots. Nous pourrions éclairer beaucoup mieux en quoi l'entropie lautréamontienne est poétique, si nous examinons le concept de l'entropie dans la linguistique moderne. La cybernétique, on le sait, est la généralisation de la deuxième loi de la thermo-dynamique. Elle a été étendue - souvent abusivement, à notre avis - à presque toutes les activités humaines, dans la théorie générale de la communication. En particulier, la linguistique moderne s'inspire en grande partie de ses principes. Or, la cybernétique, calquée sur le fonctionnement d'un système clos, nous paraît très dangereuse lorsqu'on l'applique au langage, qui déborde de toutes parts la logique formelle de ce système. Mais si nous comprenons mieux les raisons de l'inaptitude de ce concept - celui de l'entropie morphologique - à expliquer quelque aspect que ce soit du langage poétique, nous comprendrons par là comment le dérèglement du langage opéré par Lautréamont vise à trouver les sources mêmes du symbolisme dans le langage. Voyons d'abord comment le professeur Joshua Whatmough,

grand linguiste à la pointe du progrès dans ce domaine, définit l'entropie. Nous citons le texte anglais:

"Entropy is a function of the state of the system. The entropy of a given status, for example of the graphemes, is proportional to the logarithm of the probability of their occurrence, which is determinable from the system of the particular language concerned, and the glossodynamics of a stream of speech would seek to describe or to predict ~~or to predict~~ changes of state. In an isolated system, change of state increases the entropy or measure of disorder." (1)

Nous ne sommes pas du tout convaincu que la glossodynamique du discours puisse décrire l'entropie. Car l'entropie de Lautréamont, le dérèglement du langage qu'il opère, ne touche pas à la structure du langage.

"We are entitled, therefore, to be optimistic about the possibility of connecting 'communication' theory more closely with linguistic theory, and especially that part of it which is concerned with structure." (2)

Mais nous ne sommes pas prêt à être optimiste quant à la possibilité d'éclairer par ces théories le vrai mystère du langage, celui de la poésie, car:

"...it is at least probable that entropy is due in part at least to the demands of symbolism, a condition of the fulfillment of linguistic function (communication)" (3)

Nous touchons ici, dans cet illogisme involontaire (M. Whatmough, ayant défini l'entropie morphologiquement, glisse à la position indéfendable qui consiste à voir le symbolisme comme une condition de la fonction linguistique, et en même temps un facteur entropique extra-structural — qui ne rentre pas dans sa définition) au point central

(1) Language: A Modern Synthesis, p.181. (Mentor Books, New York, 1957)

(2) Ibid., p.180.

(3) Ibid., p.190.

de l'oeuvre de Lautréamont, et il serait souhaitable que les linguistes (et les savants) examinent celle-ci, qui est de nature à leur faire reviser certains concepts. Car, comme l'entrevoit M. Whatmough, l'entropie extra-morphologique est une fonction du symbolisme. Et Lautréamont, en grossissant démesurément ce phénomène, non seulement arrive aux sources de l'analogie symbolique, en libérant le langage de la camisole classique, mais réussit aussi à libérer toutes les ressources de son imagination. Car - nous y reviendrons - le dérèglement du langage s'accompagne d'un 'dérèglement de tous les sens'; l'humour noir n'est aucunement une démarche purement intellectuelle. Une fusion s'opère et nous voyons ici une justification de notre point de vue: le Chant où nous tâchons de déceler l'expression culminante de l'humour de Lautréamont est bien celui où les images et les métamorphoses sont les plus insolites. Maldoror rattache deux ailes d'albatros à une queue de poisson, qui prend son essor, et, comme le dit M. Bachelard, "on ne s'étonnera plus, on ne trouvera plus baroque que la résultante concrète du vol et de la nage obtenue par l'imagination essentiellement réalisante de Lautréamont soit purement et simplement une queue de poisson munie d'ailes." (2) La poésie

(1) Chant VI str.10. (Nous adhérons ici au numérotage que nous avons adopté pour les cinq Chants précédents, dont les strophes ne sont pas numérotées; mais au Chant VI, à partir des deux premières strophes, qui forment une sorte de préface, Lautréamont numérote les chapitres de son roman, en chiffres romains. Ainsi, la dixième strophe d'après notre système correspond au VIIIe chapitre.)

(2) Mais il ne faudrait pas oublier, comme semble l'avoir Bachelard, op.cit., pp.63-64.



devient de plus en plus primitive, c'est-à-dire de plus en plus profondément enracinée dans les sources affectives de l'imagination. (1)

Le langage ne connaît plus de bornes ici; nous errons dans une "forêt de symboles", dans un monde de correspondances, et l'esprit peut merveilleusement saisir les rapports, dans l'image poétique, entre les choses les plus éloignées. Les "beau comme", qui avaient fait leur apparition au Chant IV, deviennent dans ce Chant VI de plus en plus audacieux. La loi de l'analogie (que Lautréamont énonce sous sa forme mathématique et probabiliste dans la cinquième strophe du Chant IV, p.184) joue ici sans entraves. L'image n'est plus une étincelle éphémère; elle reste en suspension, comme par magie:

"Je me connais à lire l'âge dans les lignes physiog-  
du front: il a seize ans et quatre mois! Il est beau  
comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces;  
ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires  
dans les plaies des parties molles de la région  
cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à  
rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris,

---

(1) fait M. Bachelard, que cette image est préméditée; Lautréamont, suivant sa parodie du roman populaire, annonce ce "mystère" dès la cinquième strophe: "La queue de poisson ne volera que pendant trois jours, c'est vrai; mais, hélas! la poutre n'en sera pas moins brûlée; et une balle cylindro-conique percera la peau du rhinocéros, malgré la fille de neige et le mendiant! C'est que le fou couronné aura dit la vérité sur la fidélité des quatorze poignards!"

- (1) M. Bachelard fait observer que "la primitivité en poésie est tardive.(...) La poésie primitive qui doit créer son langage, qui doit toujours être contemporaine de la création d'un langage, peut être gênée par le langage déjà appris. La rêverie poétique elle-même est rapidement une rêverie savante, voire une rêverie scolaire. On doit se débarrasser des livres et des maîtres pour retrouver la primitivité poétique. (op.cit., p.69)



qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie! "

(str.3, p.256.)

Ce n'est plus, ici, une étincelle qui jaillit entre deux pôles; c'est un chassé-croisé de courants magnétiques qui relie tous les êtres et toutes les choses.

Cette brève incursion dans le domaine des images et des métamorphoses lauréatamontiennes a pour but de suggérer encore une fois que la maîtrise verbale de ce dernier Chant devrait se refléter dans une forme poétique de l'humour, où celui-ci devient, en quelque sorte, poésie pure. Mais il nous faudra ouvrir une dernière parenthèse pour éclairer ce que nous entendons par un point de vue de l'esprit, d'où celui-ci peut conférer la poésie à ce qui en apparence est la négation de la poésie. En désespoir de cause, nous qualifierons cette sorte de poésie de "poésie du mauvais goût"; elle est une forme supérieure de l'humour noir.

Déjà, à l'époque Dada, (et même avant Dada - cf. la revue Maintenant d'Arthur Cravan) l'humour qui se dégage du mauvais goût volontaire, expression du mépris des valeurs artistiques consacrées, était assez sensible. Mais il faut attendre que l'esprit surréaliste se développe afin que, pour certains hommes, le mauvais goût involontaire devienne, paradoxalement, une source de poésie. Nous voulons suggérer que Lautréamont exploite consciemment cette source de poésie insolite.

Peu de gens ont compris pourquoi un homme tel qu'André Breton ("cet écrivain terriblement sérieux", comme l'écrit Etiemble) ait pu passer des journées entières à la recherche des oeuvres dramatiques et des films les plus idiots, qui à cette époque (c'est-à-dire dans les années 1920) étaient fort nombreux. Breton raconte dans Nadja (p, 38 et sq.) ce qu'il y cherchait, et dans un texte beaucoup plus récent, il s'explique plus clairement:

"Toujours dans la voie d'un dépaysement croissant, il fut un temps où je cherchai la délectation dans les productions cinématographiques les plus misérables. Je trouvais surtout mon bien dans les films français: 'J'ai toujours été vivement attiré, confiai-je un jour, par le trésor d'imbécillité et de loufoquerie grossière qui, grâce à eux, trouve le moyen de scintiller chaque semaine sur les écrans parisiens. Je tiens beaucoup, pour ma part, au scénario français et à l'interprétation française: avec cela du moins on est sûr de pouvoir s'égayer bruyamment (à moins, bien entendu, qu'il ne s'agisse d'un film "comique", en sorte que l'émotion humaine, dans son besoin d'extériorisations extrême, s'y retrouve.' (1) Un sur-dépaysement est ici attendu, non plus du transfert d'un acte naturel de la vie courante dans un lieu dédié à une vie autre, qu'il profane, mais d'une discordance voulue la plus grande possible entre la 'leçon' que prétend donner le film et les dispositions de celui qui la reçoit." (2)

Dans cette dernière phrase gît le point essentiel. Il s'agit, comme dans l'explication que M. Alquié nous fait de l'humour noir, "de tout prendre à contre-sens" (disons plutôt dans un autre sens.) Au delà de tout ce qui peut sembler superficiel et mystificateur dans une telle attitude, se cache un des secrets de la poésie: le pouvoir que possède l'esprit poétique d'établir des rapports

(1) Les Vases Communicants (note de Breton)

(2) Comme dans un bois, texte recueilli dans la Clé des Champs, (Sagittaire, 1953) pp.244-245.

inexistants pour la raison, et même, dans ce cas, en dépit de la raison. Le cinéaste M. Ado Kyrou semble être particulièrement sensible à cette poésie involontaire du cinéma:

"Je n'oublie pas non plus que, malgré lui, le cinéma m'a quelquefois offert de grandes joies. Des films prétendus (et ils l'étaient sûrement) idiots, ont ouvert en moi des yeux nouveaux qui voyaient sur l'écran autre chose.  
... Ces films, beaucoup plus fréquents que les tableaux et surtout les livres similaires, sont surréalistes 'en moi'." (1)

M. Ado s'attache à expliquer ce qui constitue, pour lui, le "unheimlich" de certains vieux films, où le surréaliste, malgré les intentions du réalisateur, peut retrouver une poésie qu'il confère lui-même au film:

"Certains parfums violents sont le résultat (obtenu souvent par hasard) d'une concentration de matière en elle-même malodorantes, L'accumulation de clichés, lieux communs, sentiments commandés, situations prévisibles, idioties obligatoires, suit quelquefois un processus dialectique. Un passage de la quantité à la qualité s'opère, renversant la vapeur, métamorphosant l'ineptie en sublime. L'inintéressant à haute dose se dépasse, le vide peut alors se remplir de mille merveilles apportées par le dialogue film-spectateur." (2)

Or, réfléchissons: que fait d'autre Lautréamont dans le dernier Chant de Maldoror sinon de se servir de propos délibéré de tous les procédés factices du roman populaire ? Encore une fois, si l'on continue à croire - à tort - que Lautréamont ne sait pas ce qu'il fait, l'on verra dans ce "roman", "une niaiserie de

(1) Le Surréalisme au Cinéma, p.23.(Ed. Arcanes, 1953)

(2) Amour-Erotisme et Cinéma, p.146-147.(Ed.Le Terrain Vague, 1957)

music-hall de troisième classe," pour reprendre l'expression de M. Clouard. Mais ce serait là se refuser à cette deuxième rupture avec le réel, dont parle M. Alquié, et que l'humour noir exige. Nous irons jusqu'à dire que dans l'humour de ce dernier Chant, la déréalisation est plus grande encore, car Lautréamont retourne, pour ainsi dire, l'humour contre lui-même. Si son adoption des procédés du roman-feuilleton était parodie pure, tout au plus pourrait-on rire. Mais c'est qu'une étrange poésie naît précisément de l'artificialité de ces procédés; Lautréamont s'en moque, mais il dépasse le stade de l'ironie pure : le mauvais goût volontaire devient poésie.

Si l'on prend ce point de vue, les commentaires que Lautréamont fait lui-même de son roman commencent à signifier quelque chose. Les deux strophes qui précèdent le premier chapitre du roman constituent une préface qui recèle, selon nous, quelques-uns des secrets de Lautréamont. Mais il faut prendre un angle d'optique particulier avant que la lumière ne pénètre à travers l'humour. Il faut prendre l'angle qui est le prolongement du rayon dont le point de départ, révélé dès la première strophe, est l'humour. Et dans cette dernière partie de son oeuvre, il s'agit, selon nous, d'un humour particulièrement subtil. D'ailleurs, dans les explications que Lautréamont nous donne de ses intentions, il faut faire la part de cet humour. Ce n'est pas à dire qu'il se nie dès qu'il s'affirme; mais c'est bien à dire qu'il se dérobe et

se révèle tour à tour, taquine le lecteur. ("Je veux dire, afin de ne pas me faire <sup>mieux</sup> comprendre, mais seulement pour développer ma pensée qui intéresse et agace en même temps par une harmonie des plus pénétrantes...")  
 Lautréamont explique des intentions humoristiques (et poétiques) à travers ce qui l'a amené à les formuler : l'humour. Ce n'est plus la négation de la négation de l'humour noir; c'est une sorte de triple négation, le commencement pour ainsi dire d'une dialectique de l'humour où l'esprit s'égare assez vite.

La poésie trouve son compte dans cet humour supérieur; les deux vont de pair, et ce dernier Chant, toute question d'humour à part, recèle des trésors de lyrisme. Essayons donc de commenter les strophes qui préfacent le roman du dernier Chant.

Pour le lecteur attentif, Lautréamont a déjà dévoilé les ressorts de son humour - et par là de sa poésie, et dans ces deux strophes du dernier Chant, il s'adresse directement au lecteur pour lui expliquer - et lui cacher - ses intentions. Dans plusieurs endroits de ce Chant, il continue de convier ironiquement le lecteur à cette attitude supérieure de l'esprit à partir de laquelle il verra toute la poésie insolite de ce Chant dans toutes ses composantes. Le dernier mot de l'énigme est prononcé dans la dixième strophe de ce Chant - que nous avons déjà citée - où Lautréamont dévoile la mécanique de son "conte somnifère", qui endort complètement la faculté critique et ouvre la



porte toute grande à la poésie.

La première strophe du VI<sup>e</sup> Chant s'ouvre sur un ton solennel; l'humour noir ne devrait pas nous cacher pourtant ce qu'il y a de sérieux dans les déclarations de Lautréamont:

"Vous, dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d'embellir le faciès, ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième, des explications qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchinoise, aussi grotesques qu'on serait capable de l'imaginer, pour peu qu'on s'en donnât la peine; mais il est préférable de prouver par des faits les propositions que l'on avance. Prétendriez-vous donc que, parce que j'aurais insulté, comme en me jouant, l'homme, le Créateur et moi-même, dans mes explicables hyperboles, ma mission fût complète? Non: la partie la plus importante de mon travail n'en subsiste pas moins, comme tâche qui reste à faire."

Lautréamont, toujours lucide en ce qui concerne son oeuvre et les implications de celle-ci, voit nettement la coupure entre les Chants qui précèdent et celui qu'il va écrire. Une évolution est complète: Ducasse a disparu, le terrible Comte s'est créé. L'acte même d'écrire les Chants a transformé le jeune homme qui écrivit les premières strophes (qui sont, comme le dit Lautréamont, d'une quinzaine de lignes seulement). Reste à explorer la nouvelle dimension découverte par le procès qu'il a fait à la réalité à travers le langage. Notons d'ailleurs que Lautréamont souligne le sérieux de son entreprise ("comme en me jouant"), qui n'est risible que pour les naïfs. Et s'il déclare que ses "hyperboles" sont "explicables", il n'y a pas de raison pour que nous ne le croyions pas.

"Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut: il leur sera ainsi communiqué une puissance moins abstraite."

Et quelles ficelles! Celles du roman-feuilleton en ce qu'il a de plus dérisoire. Nous touchons ici au sommet de ce mépris de la littérature qui n'échappe pas à l'automatisme que Lautréamont a éliminé en démontant le langage. Ce sont les tics qu'il dénonce dans Poésies (p.327): "Pauvre Hugo! Pauvre Racine! Pauvre Coppée! Pauvre Corneille! Pauvre Boileau! Pauvre Scarron! Tics, tics, et tics." En effet, l'homme qui n'est pas conscient comme lui de la trahison des mots, en viendra fatalement au "tic", expression qui traduit très bien cet automatisme invisible du langage que nous avons essayé d'éclairer dans ce chapitre. Lautréamont peut à bon droit prétendre avoir prouvé l'existence de cet automatisme et en avoir déduit toutes les conséquences: "L'existence des tics étant constaté, que l'on ne s'étonne pas de voir les mêmes mots revenir plus souvent qu'à leur tour: dans Lamartine, les fleurs qui tombent des naseaux de son cheval, la couleur des cheveux de sa mère; dans Hugo, l'ombre et le détraqué, font partie de la reliure." (Poésies, p.329)

Chose remarquable, ce sont précisément ces "tics" que Lautréamont applique avec une lucidité froide à l'élaboration du dernier Chant. L'on pourrait même dire que c'est l'idée générale du "tic" qu'il y applique, le tic nu, celui du roman populaire qu'il choisit exprès

et dont il augmente la monstruosité jusqu'à l'abstraction, en la dépouillant de l'étoffe verbale qui ne la dissimule que passagèrement dans cette "littérature".

Notons que par l'adoption de ces procédés, toute idée d'inspiration purement instinctive est exclue: Lautréamont annonce, à la fin de chaque chapitre, plusieurs mystères saugrenus qui sont parfaitement expliqués dans les chapitres suivants. Il suit donc un plan déterminé. Mais l'on n'a pas besoin de souligner de cette façon le caractère conscient de sa démarche. Lautréamont, à cet instant, a besoin de toute sa lucidité, car il est prêt à affronter le néant au bord duquel l'ont conduit les cinq premiers Chants, néant d'une autre dimension créé par l'humour noir: la dimension du langage poétique. (1)

Il poursuit l'explication préalable de son roman, qui est aussi un commentaire sur les Chants précédents et, comme il le dit lui-même, l'explication de sa poétique future. Le poète justifie le choix de sa forme:

"Remarquez que, par cela même, ma poésie n'en sera que plus belle. Vous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales; et puis des sentiments! Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future: et je devais à moi-

(1) Cf. Poésies, p.317: "Lorsque j'écris ma pensée, elle ne m'échappe pas. Cette action me fait souvenir de ma force que j'oublie à toute heure. Je m'instruis à proportion de ma pensée enchaînée. Je ne tends qu'à connaître la contradiction de mon esprit avec le néant."

même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre. " (p.251)

Peut-on continuer à douter que Lautréamont s'est proposé un but précis ? M. Léon Pierre-Quint soutient que l'humour noir de Lautréamont est une "révolte supérieure de l'esprit" (1). Nous en convenons. Mais la révolte de Lautréamont ne se limite pas au langage; nous essayerons de montrer plus loin qu'elle se double d'une révolte morale parallèle : Lautréamont se fait de la poésie une conception éthique, tout comme les surréalistes :

"En conséquence, mon opinion est que, maintenant, la partie synthétique de mon oeuvre est complète et suffisamment paraphrasée. C'est par elle que vous avez appris que je me suis proposé d'attaquer l'homme et Celui qui le créa. Pour le moment et pour plus tard, vous n'avez pas besoin d'en savoir davantage!" (p.251)

La révolte de Lautréamont, tant sur le plan moral que sur le plan du langage, n'est pas gratuite; il l'affirme :

"...vous savez que je n'attaque personne, sans avoir des motifs sérieux!" (Ibid.)

Et il prévient les accusations de nihilisme destructeur :

"Je ris à gorge déployée, quand je songe que vous me reprochez de répandre d'amères accusations contre l'humanité, dont je suis un des membres (cette seule remarque me donnerait raison!) et contre la Providence: je ne rétracterai pas mes paroles; mais, racontant ce que j'aurai vu, il ne me sera pas difficile, sans autre ambition que la vérité, de les justifier." (Ibid.)

Mais pourquoi, peut-on demander, si Lautréamont s'est proposé un but bien défini, son oeuvre reste-t-elle si obscure ? Là aussi, il prévient la question :

(1) Le Comte de Lautréamont et Dieu, p.102



"Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très bien où l'on veut d'abord le conduire; mais, ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire. En effet, il m'était impossible de faire moins, malgré ma bonne volonté : ce n'est que plus tard, lorsque quelques romans auront paru, que vous comprendrez mieux la préface du renégat, à la figure fuligineuse."  
(p.252)

Il ne s'agit donc pas de mystification, mais de nécessité. Nous tâcherons plus tard de démontrer que Lautréamont est avant tout un esprit rigoureux, mathématique, méthodique; il n'y a jamais rien d'arbitraire dans sa pensée, qui est avant tout une recherche de l'ordre. Aucune transigence<sup>a</sup> n'est possible pour celui qui écrit: "Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuelle!" (Poésies, p.314) Dès lors, s'étant aperçu du dilemme fondamental du langage, Lautréamont a compris qu'il ne pouvait pas se dérober à ce problème, entre tous primordial, et duquel dépendait tant d'autres problèmes: "il m'était impossible de faire moins, malgré ma bonne volonté." Remarquons cependant qu'il ne se présentait à Lautréamont qu'un seul moyen de résoudre au moins partiellement le problème : la pratique, l'écriture. De même, il n'y avait qu'un seul moyen de faire en sorte que certains lecteurs au moins saisissent la difficulté : il fallait les soumettre à la "crétinisation", briser leurs habitudes mentales consacrées, détruire l'illusion de la logique formelle. Lautréamont, on le voit d'après le passage cité plus



haut, ne se leurrerait pas; il savait que sa pensée (qui est à vrai dire presque indéfinissable, comme l'humour noir, et demande à être incarnée dans une oeuvre) ne serait pas tout de suite comprise de ses contemporains (1), mais s'en remet à ses ouvrages à venir pour l'éclairer.

Chose étrange, c'est que toutes les prédictions de Lautréamont commencent à se réaliser. Les premiers lecteurs de son oeuvre (Léon Bloy, par exemple) ne semblent pas avoir été sensible à son humour, et ont conflué à la folie. Si l'on comprend mieux Lautréamont aujourd'hui, c'est grâce aux progrès de la connaissance dans bien des domaines. La science contemporaine confirme sa thèse essentielle : nos manières de voir (pensons ici à Rimbaud) sont tributaires de notre langage et de nos façons de sentir:

"Psychologiquement, le physicien contemporain se rend compte que les habitudes rationnelles nées dans la connaissance immédiate et dans l'action utilitaire sont autant d'ankyloses dont il faut triompher pour retrouver le mouvement spirituel de la découverte." (2)

La concordance est ici stupéfiante entre la pensée de Lautréamont et celle des savants contemporains: les derniers aspirent, sans peut-être s'en rendre compte, à la vision du poète (3), tandis que Lautréamont aspire à une

(1) Cf. la lettre du 13 mai 1871, de Rimbaud à Izambard: "...vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer."

(2) G. Bachelard: Le Nouvel Esprit Scientifique, p.39.

(3) Le surréalisme a toujours souligné que son activité était une conquête rationnelle de l'irrationnel, c'est-à-dire, dans tous les sens du terme, scientifique.

logique de la poésie, à une science de la poésie qui serait un mode de connaissance objectivement valable et indéfiniment revisable. Dans cette science, l'homme retrouverait son verbe. Car tout est là, et les chercheurs dans bien des domaines pourraient s'enrichir à la source fertile de la pensée de Lautréamont. La linguistique (par exemple) gagnerait, à la lumière de son oeuvre; les concepts de cette science demandent à être dialectisés et à être approfondis au contact des poètes.

Revenons donc une dernière fois au VI<sup>e</sup> Chant de Maldoror, où, selon nous, cette rupture tant souhaitable avec le réel immédiat s'opère, par la voie de l'humour noir (c'est-à-dire de la poésie) à un degré très élevé. Car cette sorte d'humour est avant tout un moyen de libération: libération de tout le psychisme - des sens et de l'intelligence à la fois. Et cette libération est celle que Bachelard préconise pour la physique : il faut arriver à assouplir les attitudes de l'esprit, pour que celui-ci puisse percevoir la présence de quelque chose autre. L'humour noir est avant tout une attitude de l'esprit, et il nous semble que dans le dernier Chant de Maldoror Lautréamont arrive à renouveler l'attitude qu'il avait prise dans les cinq Chants précédents : il nous le dit lui-même. Il s'agit de reculer un peu plus loin les limites de l'esprit, pour que, dans le champ vue ainsi élargi, des rapports puissent s'établir entre des choses (et donc des mots) que l'on perçoit normale-

ment comme des entités distinctes, voire hostiles les unes aux autres. L'esprit alors se met à un point d'où non seulement il peut tout prendre à contre sens (comme dans l'humour noir selon M. Alquié) mais encore il peut donner à tout le sens qu'il voudra, sans être arbitraire. C'est, pour nous, la profonde signification du "roman" qui commence à la page 225 des Chants : humour de l'humour, fusion enfin de certains contraires que l'esprit, se mettant hors de ses "limites" (qui ne sont pas rigides) peut englober dans un seul "beau comme" (1), réconciliation de certaines catégories logiques, où le mauvais goût et la facilité volontaires peuvent être aussi la plus haute poésie. On n'épuisera pas de sitôt le contenu de ce Chant que nous, personnellement, ne pouvons lire sans en éprouver le vertige.

Cette hypothèse est personnelle. Obligatoirement, toute critique de la poésie est personnelle, subjective. Mais il faut tâcher de faire en sorte que la subjectivité consciente puisse s'expliquer, puisse devenir objectivité. Et nous trouvons une justification partielle de notre tentative d'explication dans le fait que certains autres ont été électivement sensibles à ce VI<sup>e</sup> Chant. M. André Gide, par exemple, écrit dans son Journal :

"Je viens de lire, à voix basse d'abord, puis à haute voix, l'extraordinaire VI<sup>e</sup> Chant de Maldoror (Chap. I, II et III). Par quel hasard ne le connaissais-je pas encore ? J'en suis à

(1) Notons - c'est là le mytère - que ces images, qui atteignent le lyrisme le plus incandescent, ne cessent pas pour autant d'être humour noir. Et il n'y a pas de contradiction.

me demander si je ne suis pas encore le seul à l'avoir remarqué. 'On sent à mesure que s'achève la lecture du volume, que la conscience s'en va, s'en va...', écrit Gourmont. Admettons qu'il n'a pas lu ces pages; cela est moins injurieux pour Gourmont que de supposer qu'il les a lues sans les remarquer.

Voilà qui m'exalte jusqu'au délire. D'un bond il passe du détestable à l'excellent. (...) Il faut que je lise tout cela à Copeau. Quelle ressource dans le 'parti pris' de ces lignes." (1)

Oui, la conscience "s'en va, s'en va"; mais c'est dans le sens de la hauteur. Elle s'éloigne de la nôtre. Imagination et conscience lucide fusionnent, et le poète-philosophe s'explique avant de prendre son essor:

"...et je devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre." (p.251)

Il n'y a rien de plus émouvant que ces lignes, expression d'un courage intellectuel admirable. Pour ceux qui ne connaissent pas Lautréamont, le Vie Chant de Maldoror est une "hiaiserie", l'expression de la pire facilité. Pour ceux qui l'aiment et qui ont tenté de sonder sa pensée, ce Chant est le refus complet de toute facilité.

L'expression de M. Gide est à retenir: "parti pris" (que Gide met entre guillemets). Si l'on enlève de cette expression ce qu'il peut contenir de péjoratif, l'on voit que ce que nous avons appelé "attitude de l'esprit" est à peu près cela. Car, en premier lieu, il s'agit d'un parti pris lucide. Et en deuxième lieu, à l'encotre de ce que nous entendons généralement par

(1) Journal, 1905, (Edition de la Pléiade, 1941) p.183.

cette expression: rigidité aveugle, inébranlable -  
 le parti pris de Lautréamont est dialectique, et contient  
 le moyen de se surpasser. L'humour noir est essentiellement  
 dialectique: "négarion de négation", dit M. Alquié.  
 Mais l'on peut se demander si le mouvement s'arrête là.  
 N'y aurait-il pas un troisième terme, qui amènerait un  
 troisième degré de "déréalisation", l'humour de l'humour,  
 pour ainsi dire ? Et Lautréamont était-il en voie d'arriver  
 à ce troisième terme dans le VIe Chant de Maldoror ?  
 Ainsi du moins pourrions-nous expliquer le sentiment de  
 vertige que nous éprouvons à la lecture de ce Chant, et  
 l'exaltation de M. Gide. Ce serait, comme le dit  
 Lautréamont lui-même, "la contradiction de l'esprit avec  
 le néant", une déréalisation de plus en plus grande du  
 réel immédiat au profit d'un réel de plus en plus élargi.  
 A ce stade, seuls sans doute les esprits les plus forts,  
 comme Lautréamont, peuvent s'aventurer plus loin sans  
 se perdre irrémédiablement. Nous ne pouvons que les  
 regarder s'éloigner; nous ne pouvons que sentir obscuré-  
 ment le monde surréel où Rimbaud, Lautréamont, et certains  
 autres, ont pu s'installer brièvement pour voir. Car  
 dans cette entreprise, la folie menace à tout instant, et  
 plus on s'éloigne du réel immédiat, plus il devient  
 difficile de se ressaisir. Nerval est resté de l'autre  
 côté du miroir (1), et les surréalistes ont été continuelle-

---

(1) Cf. Lautréamont, Poésies, p.324: "Personne ne voudrait  
 se servir de la cravate de Gérard de Nerval."



ment en proie à ce danger. (1)

Nous ne commenterons pas le "roman" du Vie Chant de Maldoror. Certes, il y aurait beaucoup à dire sur les images et les thèmes de ce Chant. Mais nous voulions suggérer qu'il y a ici en quelque sorte une poésie abstraite et surajoutée qui est indépendante du poème. Une telle vue n'a rien d'absurde; certains objets de Marcel Duchamp laissent entrevoir cette poésie qui est derrière (ou est-ce à côté de?) la contingence. L'objet est à la fois essentiel et indifférent : la poésie gît dans l'esprit du créateur, et il faut l'y situer. L'oeuvre n'est pas, dans ce cas, extérieur et suffisante à elle-même; elle n'est en réalité que le reflet d'une oeuvre dont la poésie gît dans la perception du poète. Et par là, l'objet - ou le poème - peut très bien se passer du beau habituel (Cf. La Mariée mise à nu par ses célibataires même, verre à la construction duquel Duchamp a consacré de nombreuses années.) Nous assistons alors au plus grand degré d'intellectualisation de la poésie (ou de poétisation

---

(1) Le cas tragique d'Antonin Artaud est assez connu. Il fut celui qui tint le plus à vivre jusqu'au bout l'attitude surréaliste devant la vie, et devint effectivement fou. On ne sait pas assez, pourtant, que d'autres surréalistes ont été à deux doigts de la folie. Les connaissances et l'expérience psychiatriques de Breton ont certainement agi comme un frein salutaire, sur Desnos en particulier. (Cf. Breton: Entretiens, pp.89-91, où le promoteur du surréalisme explique pourquoi certaines expériences surréalistes avaient dû être interrompues. Cf. aussi Michel Leiris, L'Age d'Homme, p.209-210. Leiris, pourtant homme de science, fut pris un jour, à la suite de ses recherches surréalistes sur le langage - Cf. Glossaire, j'y serre mes gloses - d'une "angoisse panique", d'une "crainte aiguë de devenir effectivement fou.")

de l'intelligence) : l'intelligence faite poésie.

Il y aurait d'ailleurs une analogie à faire entre la pensée de Duchamp et celle de Lautréamont. Breton, s'attachant à expliquer ce qu'il y a de profondément inquiétant dans la pensée de Duchamp, écrit :

"Le génie de Marcel Duchamp consiste peut-être, ayant franchi le fossé qui sépare les idées particulières des idées générales, ce qui est déjà le propre des grands esprits, à les avoir abandonnées à leur tour pour se porter au devant de ce qu'on pourrait appeler les idées générales particularisées." (1)

Et Lautréamont, dans la préface du Vie Chant, ne nous dit-il pas que les cinq premiers Chants étaient "le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future" ? Il nous fait ici "l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise" de son but. "Des considérations nouvelles me paraissent superflues, car elles ne feraient que répéter, sous une autre forme, plus ample, il est vrai, mais identique, l'énoncé de la thèse dont la fin de ce jour verra le premier développement." (2) Cette thèse n'est pas énoncée en termes clairs et distincts - et pour cause : elle est à peu près indéfinissable. Lautréamont se rend d'ailleurs parfaitement compte de la difficulté : "Il faut, je le sais, étayer d'un grand nombre de preuves l'argumentation qui se trouve comprise dans mon théorème ; eh bien, ces preuves existent, et vous savez que je n'attaque

(1) Anthologie de l'Humour Noir, p.221.

(2) Chant VI, strophe 1, p.251.

personne, sans avoir des motifs sérieux!" (1) Le théorème ne peut être expliqué autrement que dans la pratique: "ce n'est que plus tard, lorsque quelques romans auront paru, que vous comprendrez mieux la préface du renégat, à la figure fuligineuse." (2)

Nous avons cité de nouveau ces passages, car le texte de Lautréamont se charge lentement de sens, s'éclaire à la lumière de nombreux projecteurs disposés à des angles divers. Et si nous essayions maintenant de porter sur ce dernier Chant tout ce que nous avons exposé dans ce chapitre, nous serions tenté d'avancer qu'on y trouve, pour reprendre les termes que Breton applique à Duchamp, une particularisation de la loi générale de l'humour.

Il est difficile de soutenir cette opinion en faisant appel au texte du roman de Mervyn, car cette sorte de poésie est pour ainsi dire indépendante des épisodes et des "ficelles". Elle est derrière la forme, non plus dans la forme.

Nous avons peut-être eu la faiblesse de tenter ici une explication de l'inexplicable. Il n'en reste pas moins que d'autres ont ressenti comme nous le pouvoir d'attraction extraordinaire de ce Chant, et si Lautréamont y voyait "la partie la plus importante de son travail", il fallait tout de même essayer

(1) Chant VI, strophe 1, p.251.

(2) Ibid., p.252.

## CHAPITRE IV

## Le Bien et le Mal.

d'expliquer, même très imparfaitement, en quoi consistait cette importance. Si nous avons réussi à montrer qu'il y a là un problème à résoudre, nous serons satisfait. (1) Et si les vues que nous venons d'exposer sur le VI<sup>e</sup> Chant paraissent discutables, nous nous en réjouissons, car il faut que ce débat continue.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

- (1) Au moment où nous retapons ce manuscrit, nous parvient de Paris le numéro 8 de BIEF - jonction surréaliste (no. du 15 juillet, 1959). M. Gérard Legrand écrit, en conclusion de son analyse de l'étude de M. Jean Roudaut sur "les inconnues poétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle" (Cahiers du Sud, no. 350): "Il est d'ailleurs frappant que M. Jean Roudaut, qui croit voir sans enthousiasme particulier la poésie 'ouverte' d'aujourd'hui s'accomplir du côté de James Joyce et d'Ezra Pound, ne prononce pas le titre de l'oeuvre où les voeux qu'il émet se sont déjà une fois accomplis, où l'arrangement même des parties forme une manière de vaste métaphore, et où la poésie de l'avenir peut encore aller prendre plus d'une leçon d'audace, tant dans l'image jaillissant "de la rencontre de deux paragraphes" que dans l'utilisation du "progrès" scientifique à l'état d'épaves. Oeuvre qui n'a point même dédaigné l'étiquette de "roman" : le sixième Chant de Maldoror." (L'Alphabet Retrouvé, in BIEF no. 8).

Une manière de métaphore, écrit M. Legrand. On sent ici l'hésitation devant quelque chose qui est peut-être inanalysable. Nous n'irons pas jusqu'à dire que M. Legrand rejoint notre vue du VI<sup>e</sup> Chant, mais il confirme notre conviction que ce quelque chose donne au "roman" de Lautréamont un éclat particulier.

- (1) C'est ainsi que M. Jean Roudaut a écrit dans son livre sur Lautréamont sans parler de Maldoror que nous venons d'évoquer.

## C H A P I T R E IV

### Le Bien et le Mal.

de Lautréamont, et plus précisément à travers son humour, que nous avons été amenés à cette conclusion. Il pourrait

L'on aura sans doute remarqué que dans les pages précédentes, nous rompons avec une tradition de la critique lautréamontienne : celle de considérer les Chants et les Poésies comme deux oeuvres distinctes au point de se contredire. (1) Nous espérons avoir montré pourtant qu'à condition d'adopter un certain point de vue, les remarques que Lautréamont fait sur la poésie, dans son deuxième livre, sont un commentaire précieux sur la poésie des Chants de Maldoror.

Depuis fort longtemps, la critique se lamente sur cette "volte-face" littéraire et morale qui oblige à reposer éternellement le même point d'interrogation, à peu de chose près, qui a servi pour Rimbaud. Les Poésies, ce seraient en quelque sorte le Harrar de Lautréamont.

Or, nous ne voyons pas du tout qu'il y ait eu palinodie, qu'il y ait contradiction absurde et inexplicable. Bien plus, nous irons jusqu'à dire que sur les deux plans - poétique et moral - les Chants ne prennent tout leur sens qu'à la lumière des Poésies, et réciproquement. Les deux livres sont l'expression d'un seul voyage spirituel et intellectuel; il n'y a pas de rupture.

C'est - encore une fois - à travers le langage

(1) C'est ainsi que MM. Jean et Mezei ont pu écrire une étude sur Lautréamont sans parler des Poésies. Cela nous semble inadmissible.

(2) Anthologie de l'Humour Noir, p.8.



de Lautréamont, et plus précisément à travers son humour, que nous avons été amené à cette conclusion. Il pourrait sembler peut-être que notre insistance sur ce côté de l'oeuvre de Lautréamont témoigne, de notre part, d'une sorte de monomanie. Cela serait vrai s'il s'agissait chez Lautréamont du comique, mais il n'en est pas ainsi. Dans l'esprit des modernes, la notion de l'humour (noir) se confond de plus en plus avec celle du mouvement même de l'esprit aux prises avec l'inconnu. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que certains écrivains et poètes aient pressenti certains concepts scientifiques. (1) Le terme d'humour noir recouvre tant bien que mal (et plutôt mal que bien), dans la forme supérieure qu'elle prend chez certains penseurs, une démarche qu'on ne peut éviter de qualifier de métaphysique. Breton écrit, avec beaucoup de justesse :

"Nous avons, en effet, plus ou moins obscurément le sens d'une hiérarchie dont la possession intégrale de l'humour assurerait à l'homme le plus haut degré; c'est dans cette mesure même que nous échappes et nous échapperons sans doute longtemps toute définition globale de l'humour, et cela en vertu du principe que "l'homme tend naturellement à défier ce qui est à la limite de sa compréhension." (2)

Au niveau où Lautréamont porte le débat, l'humour

- (1) Les surréalistes, on le sait, ont toujours voué à Lewis Carrol une admiration des plus vives. Or, peu avant la fin de sa vie, le grand mathématicien Eddington déclara que dans le Jabberwocky de Carroll, se trouvait clairement exposé "l'équivoque essentielle des entités fondamentales de la physique." (Cité par Robert Benayoun: "Le Chandail d'Einstein" in Médium, janv.1955, p.17.) Cf. aussi, du même auteur: "Les paradoxes du ruban", in Le Surréalisme, même, no.2, printemps 1957, pp.76-79)
- (2) Anthologie de l'Humour Noir, p.8.

est une révolte contre les limites des moyens d'expression, révolte ontologique qui se poursuit sur tous les plans, et qui n'épargne rien: Lautréamont "insulte" "l'homme, le Créateur et [soi-même]" dans ses explicables hyperboles."

A condition donc de voir l'humour de cette façon, tout, dans cette oeuvre est réductible à ce grand procès fait au langage, à l'homme, au concept de Dieu, à la morale, et à Lautréamont lui-même. L'humour noir est révolte.

Nous avons été frappé, au début de notre travail, en lisant tout ce qui avait été écrit sur Lautréamont, par l'unanimité de la critique sur un point: "l'ironie", dit-on, rend impossible l'analyse logique. Il est impossible de saisir le "sens", puisque Lautréamont imprime à tout une oscillation infinie entre les pôles négatifs et positifs, entre l'affirmation et la négation. "Ainsi, avant même d'entreprendre des recherches sur l'épineux 'cas Lautréamont', le choix d'une méthode présente quelque difficulté, car l'emploi de la logique classique semble ici devoir mener à la faillite. Comment, en effet, puisqu'il s'agit d'une énigme, estimer, même sommairement, - et à plus forte raison définir, - les diverses significations applicables à l'objet de la recherche? Il existe pourtant une science créée spécialement à l'effet d'élucider la plupart des mystères psychologiques: c'est la psychanalyse." (1)

---

(1) M. Jean et A. Mezei, Maldoror, p.7.

le chemin Or, en premier lieu, il ne nous semblait pas que le "mystère" fût d'ordre psychologique. MM. Jean et Mezei se proposent d'expliquer l'auteur à lui-même, supposant par là qu'il ne comprenait pas la signification de son oeuvre. Cela peut être vrai de certains auteurs, mais il nous semblait que Lautréamont était un esprit des plus lucides. En deuxième lieu, nous entretenons à l'égard de la psychanalyse une certaine méfiance, et les résultats de l'analyse de MM. Jean et Mezei n'étaient pas pour nous faire départir de cette prudence: au terme de cette analyse, le 'cas Lautréamont' est plus mystérieux et plus compliqué que jamais. D'ailleurs, cette méthode, même si elle réussissait, ne peut éclairer qu'un seul côté de l'oeuvre.

M. Blanchot, par contre, consacre au problème méthodologique une partie importante de son étude sur Lautréamont.(1) "Le sérieux de l'analyse, ayant laissé échapper l'absence de sérieux de l'ironie, est fort surpris d'en découvrir les effets dans cet amas de pensées entrechoquées, sur lesquelles elle se penche maintenant en vain, après en avoir négligé la principale cause." (2)

Voilà, fort bien résumé par ce grand critique, le problème central. Mais M. Blanchot, ayant indiqué

---

(1) Cf.op.cit.,pp.9-56.

(2) Ibid.,p.48.

le chemin à suivre, ne le suit pas. L'ironie, dit-il, est la principale cause de la faillite des analyses. Dès lors, pourquoi ne ferait-on pas de cette "ironie", le point de départ ? Si M. Blanchot ne choisit pas cette voie, nous croyons que c'est parce qu'il se fait une idée assez confuse de l'ironie. Le fait même qu'il emploie ce terme révèle une confusion qui n'est pas toujours verbale. Car l'humour de La Fontaine n'est pas l'ironie classique au sens bergsonien. Toute l'ironie de Voltaire ne nous empêche pas de comprendre ce qu'il veut dire dans Candide, par exemple. L'ironie est un moyen d'affirmation à rebours, d'affirmation claire et distincte du contre-pied de l'idée présentée ironiquement. Mais La Fontaine n'utilise pas cette sorte d'ironie; s'il en était ainsi, son oeuvre ne présenterait aucune difficulté analytique. L'ironie voltairienne rentre dans le comique traditionnel, qui est anti-poétique. Elle n'admet pas de développement; entre Molière et La Fontaine il y a peut-être une différence de talent et de goût, mais les procédés comiques restent les mêmes.

Là où M. Blanchot révèle, à notre avis, l'insuffisance de sa conception de "l'ironie" de La Fontaine, c'est lorsqu'il appelle celle-ci une "constance négatrice"(1), ce qui nous paraît une absurdité philosophique.

---

(1) Op.cit., p.49.

Bref, pour un grand nombre de raisons qu'il est inutile de résumer ici, il nous paraissait que l'idée de l'humour de Lautréamont était à approfondir et à mettre au centre même de la méthode analytique. Il fallait se servir, pour démonter l'oeuvre de Lautréamont, du même instrument dont il s'était servi pour la bâtir.

Il nous semblait donc que l'humour de Lautréamont était une expression de révolte lucide. Mais que veut dire révolte ? On tien communément la révolte pour un mouvement qui conduit au désordre, mais cela est faux. "Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement."(1)

(1) Albert Camus: L'Homme Révolté, p.25. L'analyse que fait Camus de l'idée de la révolte, sur le plan général, est remarquable. Malheureusement, Camus applique ces idées générales à un très grand nombre d'écrivains et de penseurs (toute l'histoire et la littérature mondiales y passe) et - personne ne peut être omniscient - il nous semble que sa compréhension de certains d'entre eux est fort imparfaite. Certaines oeuvres - et celle de Lautréamont est du nombre - exigent des années de méditation et d'analyse, pour ne pas parler de cette compréhension qui ne vient qu'en se donnant à un poète. - Ainsi, il y aurait des réserves à faire à propos des conclusions de M. Camus sur Sade et sur Breton. (Il nous paraît qu'il y a une flagrante contradiction interne dans les pages qu'il écrit sur ce dernier.) Encore plus faut-il faire d'expresses réserves sur ce que Camus écrit au sujet de Lautréamont. (op.cit., pp.107-114). Il ne fait même pas allusion à l'humour de Lautréamont, auquel il se montre complètement insensible et dont il tombe victime. Il passe ainsi à côté de la question, et le résultat est une caricature grotesque de la pensée de Lautréamont. L'indignation de Breton est justifiée: "Sous la signature d'Albert Camus, on lit avec stupeur, dans le dernier numéro des Cahiers du Sud, un article dont le titre, Lautréamont et la banalité, apparaît à lui seul comme un défi. Cet article, vraisemblablement extrait d'un essai intitulé la Révolte qu'annonce l'auteur des Justes, témoigne de sa part, pour la première fois,



La révolte se fait toujours au nom de quelque chose, et le plus souvent, au nom de l'ordre, d'un ordre qui devrait être, mais qui n'est pas encore. Il importe peu que le révolté, que ce soit un esclave ou un poète romantique, n'ait pas formulé explicitement l'ordre au nom duquel il se révolte. Cet ordre se définit par opposition au désordre, synonyme d'injustice.

La révolte est un refus qui est en même temps acceptation d'un autre ordre conçu au moins comme possible. Elle peut néanmoins prendre deux autres voies: si elle ne peut concevoir aucun ordre, elle peut choisir le nihilisme destructeur, qui aboutit, comme chez Sade, très logiquement, à la destruction de tout, à la fin du monde. C'est le désordre suprême, le chaos. Elle peut aussi aboutir au

d'une position morale et intellectuelle indéfendable. (...) on n'avait encore rien écrit sur Lautréamont d'aussi sommaire, d'aussi dérisoire. Ce serait à croire que l'auteur d'un tel article ne le connaît que par oui-dire, ne l'a pas lu. De l'oeuvre la plus géniale des temps modernes, qui pose d'innombrables questions d'"intentions", se joue simultanément sur plusieurs plans, abonde en télescopages de sens, spéculé sur de continuelles interférences du sérieux et de l'humour et dérouté systématiquement l'interprétation rationnelle, il nous présente un trame qui vaudrait, au plus, pour un résumé de feuilleton. (...) A en croire Camus, Poésies ne serait qu'un ramassis de 'banalités laborieuses' - il y revient - d'expression de la 'banalité absolue', du plus 'morne/conformisme'. Il va sans dire que cela ne saurait résister à l'examen le moins attentif. (...) Il n'y aurait encore que demi-mal si l'indigence de ces vues ne se proposait d'élever la thèse la plus suspecte du monde, à savoir que la "révolte absolue" ne peut engendrer que le "goût de l'asservissement intellectuel." C'est là une affirmation toute gratuite, ultra-défaitiste qui doit encourir le mépris plus encore que sa fausse démonstration." (Sucre Jaune, texte recueilli dans La Clé des Champs, pp. 250-253.)

suicide et au silence si elle ne voit aucune issue, si le sentiment de l'absurde n'est accompagné d'aucun espoir dans un ordre nouveau. (1) Et même dans ce cas, il y a équivoque, car, ainsi que le dit Camus, "si le monde est indifférent au suicidé, c'est que celui-ci a une idée de ce qui ne lui est pas ou pourrait ne pas lui être indifférent. On croit tout détruire et tout emporter avec soi, mais de cette mort même renaît une valeur qui, peut-être, aurait mérité qu'on vécût. La négation absolue n'est donc pas épuisée par le suicide." (2) "L'absurde en lui-même est contradiction." (3) Plus on analyse l'idée de la révolte, plus il apparaît qu'elle ne peut être, implicitement, qu'une valeur positive:

"L'esclave rebelle affirme qu'il y a quelque chose en lui qui n'accepte pas la manière dont son maître le traite; le révolté métaphysique se déclare frustré par la création. Pour l'un et l'autre, il ne s'agit pas seulement d'une négation pure et simple. Dans les deux cas, en effet, nous trouvons un jugement de valeur au nom duquel le révolté refuse son approbation à la condition qui est la sienne." (4)

- (1) Toute l'attitude de Jacques Vaché serait à analyser ici. Nous en parlons dans la deuxième partie de cette étude. Son Umour est pure négation (" DIEU ABSURDE! - car tout est contradiction - n'est-ce pas? " - lettre du 18.8.17 à André Breton) Logiquement, "l'umore ne devrait pas produire". Le silence est la seule attitude logique ici, et effectivement, Vaché n'écrit rien, sauf quelques lettres qui n'étaient pas destinées à la publication. Logiquement, aussi, il se suicide, froidement et avec "umour".
- (2) Op.cit., p.18.
- (3) Ibid., p.19.
- (4) Ibid., p.39.

(1) Notules, p.311

S'il est difficile de concevoir une révolte qui se fait au nom de l'absurdité absolue, il est plus difficile encore de qualifier de destructrice la révolte écrite. Car, dès que l'on parle, c'est pour s'exprimer, pour chercher. Seul le silence traduit l'absurde. Et Lautréamont parle.

Comme nous avons déjà essayé de le montrer, l'humour noir est négation et affirmation à la fois. Il détruit pour rebâtir. L'humour de Lautréamont est une révolte contre les limites de nos moyens d'expression, et elle débouche sur un nouveau langage. Nous avons décrit l'autonomie illusoire du langage logique comme un désordre interne, et précisément, c'est contre ce désordre que Lautréamont se révolte. Et nous allons ajouter que sur tous les plans, c'est toujours contre le désordre que Lautréamont se révolte; toute son oeuvre témoigne d'une soif inaltérable de l'ordre, et c'est cet ordre qu'il chante dans Poésies.

"Si l'on se rappelle la vérité d'où découlent toutes les autres, la bonté absolue de Dieu et son ignorance absolue du mal, les sophismes s'effondreront d'eux-mêmes." (1) Et si nous mettons cette phrase de Poésies en exergue des Chants de Maldoror, les contradictions s'effondreront d'elles-mêmes, car il ne s'agit pas d'une volte-face, mais d'une évolution vers une idée de Dieu qui est implicite dès le début des Chants de Maldoror.

(1) Poésies, p.311.

Quel Dieu Maldoror attaque-t-il ? L'on n'a pas assez souligné que deux Dieux s'affrontent dans les Chants de Maldoror, et l'un est la négation de l'autre. N'oublions pas que ces passages proviennent des Chants:

"Mais, l'ordre qui vous entoure, représenté surtout par la régularité parfaite du carré, l'ami de Pythagore, est encore plus grand; car, le Tout-Puissant s'est révélé complètement, lui et ses attributs, dans ce travail mémorable qui consista à faire sortir, des entrailles du chaos, vos trésors de théorèmes et vos magnifiques splendeurs." (1)

Cette longue strophe, d'où l'humour est complètement absent, est toute entière consacrée à l'éloge de l'ordre, sous la forme des mathématiques. L'ordre, la justice et le bien sont pour Lautréamont une seule et même chose. Il s'ensuit qu'un Dieu que les hommes - par lâcheté, dit Lautréamont - ont conçu comme injuste, est moins fort que les mathématiques:

"A l'aide de cet auxiliaire terrible, je découvris, dans l'humanité, en nageant vers les bas-fonds, en face de l'écueil de la haine, la méchanceté noire et hideuse, qui croupissait au milieu de miasmes délétères, en s'admirant le nombril. Le premier, je découvris, dans les ténèbres de ses entrailles, ce vice néfaste, le mal! supérieur en lui au bien. Avec cette arme empoisonnée que vous me prêtates, je fis descendre, de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même! Il grinça des dents et subit cette injure ignominieuse; car, il avait pour adversaire quelqu'un de plus fort que lui." (2)

Pour Lautréamont, l'ordre est Dieu, et sur ce point il

(1) Chant II, str. 10, p.86.

(2) Ibid., p.87.

(1) Ibid., p. 316.

(2) Chant II, str. 10, p.85.

n'y a aucun reniement dans Poésies. Au contraire, il y a affirmation: Lautréamont change même le nom de Dieu en Elohim, pour qu'il n'y ait pas de confusion avec le Dieu dont il ne veut pas: "Je me figure Elohim plutôt froid que sentimental" (1) L'ordre et la rigueur sont froids et sévères, mais c'est une sévérité juste à laquelle on peut et on doit donner son assentiment: "O mathématiques sévères..." (2) On a tôt fait de prononcer le mot de blasphème à propos de Lautréamont. Mais nous nous demandons s'il y a, dans les Chants, un seul cas de blasphème réel. On a souvent dit, à propos des blasphèmes des surréalistes, qu'il s'agit ou bien de luciférianisme, ou bien - ce qui revient au même - de foi déçue. "Mais on ne songe pas assez", écrit M. Alquié, "quand il s'agit de déterminer le sens de telles insultes, que la question de la foi en Dieu doit être préalablement posée. Un blasphème, dit-on souvent, suppose la foi. C'est là juger bien vite. Certes, pour qu'un blasphème prenne son sens littéral et logique, il faut supposer l'existence de celui auquel il s'adresse, à savoir Dieu. Mais si le blasphémateur a commencé par déclarer qu'il niait Dieu, force nous est de comprendre autrement le sens de ses propos, et de ne plus invoquer le satanisme. Les apostrophes nommées blasphèmes, ont dit explicitement les surréalistes, 'sont évidemment

(1) Poésies, p. 316.

(2) Chant II, str. 10, p.85.



dépourvues à nos yeux de tout objectif sur le plan divin, mais...continuent à exprimer notre aversion irréductible à l'égard de tout être agenouillé'. Reconnaissons, par conséquent, qu'il ne s'agit pas de chercher ici le vertige d'une liberté révoltée refusant de se soumettre à un Dieu dont elle reconnaît l'existence. Le blasphème surréaliste n'injurie pas Dieu, mais les croyants : il veut bouleverser leur conscience, détruire en eux un respect jugé vain, une idée sans objet, mettre à la place de ce que les surréalistes tiennent pour une erreur la vérité de l'homme, et sa réalité, unique source des valeurs. Ainsi, la négation théorique de Dieu précède, chez Breton, l'anti-religion : elle est l'effet d'un doute, plus que d'une révolte. Et certes, on peut penser qu'en niant Dieu, Breton se trompe. Mais on ne peut prétendre qu'en blasphémant il choisisse le parti du mal, ou du néant. Il prend, bien au contraire, le parti du bien et de l'Être et, sur ce point, Claude Mauriac a raison d'écrire que Breton 'n'aime que le bien et ne vit que pour lui'"(1)

Nous avons cité ce passage capital de M. Alquié dans le but de montrer que les mêmes remarques s'appliquent, avec de légères modifications, à Lautréamont.

---

(1) F. Alquié, op.cit., pp.63-64.

Lautréamont ne croit pas à l'existence du Dieu qu'il attaque dans les Chants. L'idée qu'il se fait du "vrai" Dieu ne change pas d'un livre à l'autre. Dans les Chants, il loue le Tout-Puissant chaque fois qu'il le conçoit comme le principe de l'ordre. Ce que Lautréamont attaque, ce sont les défauts que, selon lui, l'esprit humain a attribués à Dieu. Lorsqu'il parle des mathématiques, symbole de l'ordre, il déclare qu'en elles "le Tout-Puissant s'est révélé complètement, lui et ses attributs." (C'est nous qui soulignons).

Du principe de l'ordre, découle tout le bien, toute la vérité; le mal, c'est le désordre, l'injustice. Donc, pour attaquer une certaine idée de Dieu, Lautréamont fait une caricature de Jéhovah, grossissant tout ce qu'il y a de méchant et d'arbitraire dans le Dieu de l'Ancien Testament. Mais ne croyons pas un instant qu'il croit à ce Dieu. Rappelons-nous que dans une strophe, remarquable par sa force, le Créateur apparaît sur "un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur!"<sup>(1)</sup> Ce Dieu retire de temps en temps d'une "vaste mer de sang" un homme, qu'il porte à sa bouche pour le manger. "Quelquefois

(1) Chant II, str.8, p.76. *Bonté absolue. Bien plus, c'est*

(2) Chant II, str.8, p.76-77.

(3) Possibles, p.303.

il s'écriait : 'Je vous ai créés; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir.'" (1) Et Lautréamont, dans les Poésies, rapproche cette image de Dieu (qui ailleurs dans les Chants est nommé le Grand Manitou) à tous les dieux paiens :

"...les manitous manichéens, barbouillés de cervelle, qui cuvent le sang de leurs victimes dans les pagodes sacrées de l'Indoustan, le serpent, le crapaud et le crocodile, divinités, considérées comme anormales, de l'Antique Egypte, les sorciers et les puissances démoniaques du moyen âge, les Prométhée, les Titans de la mythologie foudroyés par Jupiter, les Dieux Méchants vomis par l'imagination primitive des peuples barbares - toute la série bruyante des diables en carton." (2)

Donc, le "Créateur" que Lautréamont attaque n'est qu'un "diable en carton", auquel il attribue toute la responsabilité du mal. Mais il importe de comprendre que c'est là une façon métaphorique d'attaquer les hommes qui sont les vrais responsables ; c'est d'eux qu'est venue cette conception de Dieu.

L'on peut objecter que le Dieu chrétien est aussi un Dieu d'amour, et que le "Créateur" de Lautréamont est une exagération grotesque. Mais il ne serait pas exagéré de dire que dans les Chants, le Créateur est le symbole du mal, car selon Lautréamont, le Dieu chrétien ne peut pas être Dieu, précisément parce qu'il connaît le mal, parce qu'il n'est pas bonté absolue. Bien plus, c'est

(1) Chant II, str.8, p.76-77.

(2) Poésies, p.305.

cette conception de Dieu qui étaye l'idée du péché originel, que Lautréamont rejette complètement. Lorsque, dans Poésies, il parle du Dieu auquel il veut croire, et qui est le contre-pied du "Créateur" des Chants, il est significatif que Lautréamont emploie le terme Elohim.

Citons à ce propos Salomon Reinach:

"Le médecin français Astruc, au XVII<sup>e</sup> siècle, a reconnu le premier que les deux principales désignations de Dieu dans la Genèse, Elohim et Jahveh, ne sont pas employées arbitrairement. En mettant bout à bout les passages où Dieu est appelé Elohim et ceux où il est désigné sous l'autre nom, on obtient deux récits complètement distincts, que le rédacteur du Pentateuque, tel que nous le possédons, a juxtaposés plutôt que fondus. (...) Voici, à titre de spécimen, sur deux colonnes, le récit élohiste et le récit jéhoviste ou jahvéiste de la création; on verra que tout ce qui est relatif à la création d'Eve, au jardin d'Eden, à la faute d'Adam, n'existe que dans le texte jéhoviste. Ce texte ne paraît pas avoir joui d'un grand crédit parmi les anciens Hébreux, puisqu'il n'y a pas la moindre mention de la faute d'Adam dans les Prophètes, dans les Psaumes, dans les livres historiques, et qu'il n'en est même pas question dans les Evangiles, quoique saint Paul ait construit sur ce conte populaire toute la théorie de la rédemption de l'humanité par Jésus Christ." (1)

En effet, à moins que, comme nous le croyons, le "crapaud" du premier Chant, soit un symbole caché du Christ, il n'est pas question, chez Lautréamont, de Rédemption, et par conséquent il n'est pas question de la divinité du Christ. Lautréamont semble honorer le Christ comme un moraliste, mais c'est tout: "Revenons à Confucius, au Bouddha, à Socrate, à Jésus Christ, moralistes qui couraient les villages en souffrant de faim! Il faut

(1) Orpheus - histoire générale des religions, pp.256-257. (Nouvelle édition, 1933, Paris, Librairie d'Education Nationale). Voir pp.257-260 pour la comparaison des deux textes de la Genèse.

compter désormais avec la raison, qui n'opère que sur les facultés qui président à la catégorie des phénomènes de la bonté pure." (Poésies, p.319) Dans cette dernière phrase, nous voyons combien Lautréamont s'éloigne de la notion d'un Dieu personnel. Pour lui, l'ordre et le bien (la bonté pure) sont synonymes. Les phénomènes qui relèvent de cette catégorie sont donc des manifestations de l'ordre dans l'univers, et elles seules sont dignes de la raison. L'homme ne doit pas faire appel à Dieu, mais à lui-même pour trouver le bien, pour trouver l'ordre. Il est frappant que la phrase citée plus haut termine le paragraphe qui commence: "La poésie doit avoir pour but la vérité pratique." Nous croyons qu'on a prêté un sens trop simpliste à cette phrase; pour Lautréamont, la poésie est moyen de connaissance; elle ne constate pas des lois morales toutes faites: elle les trouve. Si notre analyse de l'humour noir est exacte, force nous est de conclure que la poésie, chez Lautréamont, est une dialectique, une poésie "ouverte" qui cherche continuellement à se dépasser. Et rien de ce que Lautréamont écrit dans Poésies nous oblige à modifier cette conclusion. Il ne s'agit donc pas de trouver des vérités pratiques immuables, mais bien plutôt les lois de la vérité. Elohim n'est pas un Dieu qui révèle des vérités éternelles; l'homme reste donc tout à fait libre et Elohim devient plutôt la projection à l'infini des qualités humaines qui suivent le principe de l'ordre: "Elohim est fait à



l'image de l'homme" (Poésies, p.327)

Il ne faudrait pas conclure, si Lautréamont se propose dans Poésies de chanter le bien, qu'il rentre à la religion qu'il venait d'attaquer. Au contraire:

"Je n'accepte pas le mal. L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe. Le bien est irréductible. Les antéchrists, les anges accusateurs, les peines éternelles, les religions sont le produit du doute." (Poésies, p. 315).

Lautréamont a donc dépassé le stade de l'ange accusateur. Chez Breton, ainsi que le dit M. Alquié, l'anti-religion est plutôt le produit du doute que de la révolte. Chez Lautréamont aussi; et comme nous l'avons dit, le doute se nourrit d'espoir:

"Le doute est un hommage rendu à l'espoir. Ce n'est pas un hommage volontaire. L'espoir ne consentirait pas à n'être qu'un hommage." (Poésies, p. 321.)

Il est donc faux de prétendre que les Chants sont une expression de pessimisme. Le surréalisme, aussi, prend son point de départ dans le doute et dans le pessimisme. Mais les surréalistes se sont rendu compte que l'optimisme était la seule attitude logiquement possible. Lautréamont arrive à la même conclusion, par la même voie. Il ne s'agit pas d'ignorer le mal, mais de rejeter l'idée du mal inné; si donc le mal n'est pas une malédiction divine, il suffit de poser le principe du bien pour qu'il devienne exutoire et nécessaire:

"Nous sommes libres de faire le bien.  
Nous ne sommes pas libres de faire le mal." (Poésies, p.317)

Philosophiquement, il suffit que le bien se déclare pour

être immédiatement supérieur au mal, car le premier représente l'ordre, le deuxième le désordre :

"Le bien est la victoire sur le mal, la négation du mal. Si l'on chante le bien, le mal est éliminé par cet acte congru. Je ne chante pas ce qu'il ne faut pas faire. Je chante ce qu'il faut faire. Le premier ne contient pas le second. Le second contient le premier." (Poésies, p.321.)

D'un bout à l'autre des Chants de Maldoror, une idée reste constante : Lautréamont se refuse à croire en un Dieu qui soit arbitraire, injuste, orgueilleux, qui soit, en un mot, déraisonnable. Et Poésies n'est qu'une réaffirmation explicite de cette exigence :

"Nul raisonneur ne croit contre sa raison." (p.321)

"Les grandes pensées viennent de la raison!" (p.315)

Cependant, Lautréamont rejette l'opposition de la raison et des sentiments :

"La raison, le sentiment se conseillent, se suppléent. Quiconque ne connaît qu'un des deux, en renonçant à l'autre, se prive de la totalité des secours qui nous ont été accordés pour nous conduire. Vauvenargues a dit : "Se prive d'une partie des secours". Quoique sa phrase, la mienne reposent sur les personnifications de l'âme dans le sentiment, la raison, celle que je choisirais au hasard ne serait pas meilleure que l'autre, si je les avais faites. L'une ne peut pas être rejetée par moi. L'autre a pu être acceptée de Vauvenargues." (Poésies, p.323).

Nous retrouvons ici l'ébauche d'une thèse surréaliste : la raison est vouée à l'échec, selon eux, si elle n'arrive pas à s'intégrer au sentiment, c'est-à-dire à l'irrationnel. Pas plus que les surréalistes, Lautréamont ne se fie à la pseudo-objectivité classique. Dans les Chants, il plonge dans les profondeurs de sa subjectivité, mais comme nous avons essayé de le montrer, il reste lucide,

cherche toujours à se connaître, et ne s'abandonne que pour mieux se saisir. Il ne se complaît pas à se laisser emporter par les vagues de sa sensibilité, et il cherche toujours à savoir en même temps qu'à connaître.

Il y a ici un paradoxe facilement explicable. Les Chants de Maldoror semblent être l'expression d'un orgueil démesuré, voire d'une folie de grandeur, et certains y ont vu l'indice d'un égoïsme féroce. Pour éclairer ce problème, citons la "Lettre du Voyant":

"La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver! Cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel; tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel! - Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse: à l'instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage" (1)

De même, pour Lautréamont, la connaissance de son âme doit être entière; il cherche son soi, dans toute son ambivalence et dans tous ses défauts. Rappelons le passage où il exprime ce "simple" idéal: " La poésie n'a pas été modeste...qualité la plus belle qui doit exister dans un être imparfait! 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

(1) Œuvres Complètes de Rimbaud, Ed. de la Pléiade, p.270.

humaine : chacun s'y reconnaîtra, non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est.(...) Ainsi, donc, l'hypocrisie sera chassée carrément de ma demeure." (1)

Loin de renier cet idéal dans Poésies, Lautréamont le réaffirme : "Il faut tendre au général. La pente vers soi est la fin de tout désordre, en guerre, en économie." (Poésies, p.331) Le soi est ce qui est commun à tous les hommes, tandis que le sur-développement du moi même à l'individualisme et à cette division des facultés que Rimbaud et Lautréamont rejettent tous les deux: "L'âme étant une, l'on peut introduire dans le discours, la sensibilité, l'intelligence, la volonté, la raison, l'imagination, la mémoire." (Poésies, p.324)

Il y a donc ici réaffirmation des principes que Lautréamont a appliqués en écrivant les Chants . Il suffit, pour s'en convaincre, de songer que Lautréamont, dans Poésies, juge la poésie selon les mêmes critères que Rimbaud retrouvera deux ans plus tard. La convergence est remarquable:

"Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé." (2)

"Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans!"(3)

(1) Chant IV, str. 2, p.169.

(2) Lautréamont, Poésies, p.312

(3) Rimbaud, lettre du 15 mai 1871 à Demeny (op.cit., p.269)

(1) Lautréamont, Poésies, p.310

(2) Rimbaud, lettre citée (op.cit., p.270)

(3) Rimbaud, Ibid., p.271.

"Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même." (1)

"Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences." (2)

Le Romantisme éveille dans les deux poètes les mêmes réactions: non seulement Musset en particulier, mais jusqu'à une oeuvre particulière de Musset: Rolla, est la cible principale de leurs sarcasmes. Même le "allez des mots aux idées, il n'y a qu'un pas", de Lautréamont, trouve son écho chez Rimbaud: "Du reste, toute parole étant idée..." (3)

Donc, lorsque Lautréamont préconise, dans Poésies, un retour à la poésie impersonnelle, il faut se garder de prêter un sens trop simpliste à ses propos.

Tout cela, nous le répétons, est déjà implicite dans les Chants, dans le mouvement même de la révolte et dans la forme que prend la lutte contre Dieu. Du propos de Tertullien, Lautréamont prend le contre-pied suivant: non credo quia absurdum. Mais il importe de remarquer que le doute est déjà dépassé dans les Chants, l'absurde trouve sa négation dans l'expression même de la révolte. D'ailleurs, dans la mesure où l'on peut dire que le doute et le scepticisme vont ensemble,

(1) Lautréamont, Poésies, p.310

(2) Rimbaud, lettre citée (op.cit.,p.270)

(3) Rimbaud, Ibid.,p.271.



(le scepticisme étant, pour ainsi dire, une forme permanente du doute) nous croyons avoir montré que l'humour et la poésie de Lautréamont sont incompatibles avec le scepticisme ironique. Il est très frappant d'observer que dans les deux livres, Lautréamont flétrit le scepticisme et l'ironie anti-poétique, et qu'il retrouve, dans Poésies, une symbolisation du doute qu'il avait déjà employée:

"Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth..." (1)

Il avait déjà écrit, dans les Chants:

"Mais, sachez que la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard." (2)

Lautréamont, nous en avons la conviction, fut un homme bon. Chaque fois que la machine infernale de son humour s'arrête un instant, nous entrevoyons son coeur. La strophe des mathématiques est pénétrée d'un amour brûlant de justice et d'ordre. Et qui peut rester insensible à la strophe 4 du deuxième Chant: "Il est minuit; on ne voit pas un seul omnibus de la Bastille à la Madeleine." ? L'humour cesse ici, il n'y a nulle équivoque. L'adolescent abandonné qui court après l'omnibus, en lui Lautréamont symbolise toute l'injustice qu'il hait:

"Race stupide et idiote! Tu te repentiras de te conduire ainsi. C'est moi qui te le dis.

(1) Poésies, p.308.

(2) Chant VI, str.2, p.255.

Tu t'en repentiras, va! tu t'en repentiras.  
 Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous  
 les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le  
 Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une  
 pareille vermine. Les volumes s'entasseront  
 sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie,  
 et, cependant, l'on n'y verra que cette seule  
 idée, toujours présente à ma conscience!" (1)

Le mal, que Lautréamont fait coïncider avec le désordre et l'injustice, l'intéresse beaucoup moins sous sa forme abstraite, en tant que concept philosophique. Ce sont les cas concrets du mal qui bouleversent l'ordre et l'équilibre de l'esprit et du coeur et qui par là introduisent le désordre dans le monde. Rappelons-nous que le passage suivant est tiré de Poésies, non pas des Chants:

"La pensée n'est pas moins claire que le cristal. Une religion, dont les mensonges s'appuient sur elle, peut la troubler quelques minutes, pour parler de ces effets qui durent longtemps. Pour parler de ces effets qui durent peu de temps, un assassinat de huit personnes aux portes d'une capitale, la troublera - c'est certain - jusqu'à la destruction du mal. La pensée ne tarde pas à reprendre sa limpidité."  
 (Poésies, p.318)

Mais, peut-on demander, si Lautréamont hait l'injustice et le mal, pourquoi Maldoror est-il cruel? Il faut, pour expliquer cette contradiction, se rappeler tout d'abord que l'oeuvre de Lautréamont n'est pas seulement l'exposé clair et distinct d'une doctrine morale. Elle est poésie, et à chaque instant Lautréamont

(1) Chant VI, str.4, p.62.

(1) Cf. cit., p.111-114. La phrase de Gracq, citée par Albiès, est tirée de André Breton (Gautier, 1948)

joue simultanément sur tous les plans - l'humour noir, la poésie, la morale. Et Lautréamont met tout de lui-même dans sa poésie; son âme n'est pas plus monstrueuse, pour reprendre l'expression de Rimbaud, que celle de tout le monde, mais il a le courage de se regarder en face. L'humour noir, dit M. Alquié, "permet une prise de conscience que nous interdisaient aussi bien les catégories rationnelles que les nécessités du choix pratique. Toutes nos tendances (y compris, bien entendu, nos tendances à la cruauté) se révèlent ici dans leur contradiction même. Et pourtant, comme le remarque Gracq, il ne s'agit pas de 'fondre des éléments qui hurlent encore d'être rapprochés en une sorte d'éclectisme' syncrétique. Il faut plutôt découvrir l'ambivalence essentielle, et qui n'exclut pas l'unité, de la conscience affective; il faut reconnaître l'homme vrai, son esprit aux pouvoirs innombrables, ses désirs infinis; il faut juger selon lui toute tâche entreprise pour transformer l'univers ou changer l'existence." (1)

On ne saurait mieux dire. Dans l'humour noir, comme dans toute la vraie poésie, l'homme tout entier se révèle, et Lautréamont nous dit ouvertement qu'il n'entend pas cacher ses vices. Dès le début des Chants, il affirme que toutes les composantes de l'âme de Maldoror, même dans leur contradiction, sont celles de tous les hommes. Seule l'hypocrisie nous cache de nous-

(1) Op.cit., p.113-114. La phrase de Gracq, citée par Alquié, est tirée de André Breton (Corti, 1948)

mêmes. "Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes." (1)

Il importerait de remarquer que le "sadisme" de Lautréamont diffère complètement, dans ses intentions, de celui de Sade. Sans doute s'agit-il, dans les deux cas, de grossissement d'une tendance inhérente dans tous les hommes. Mais chez Sade, la révolte ne trouve pas d'issue, pas d'espoir, et débouche donc dans le néant, dans la destruction de tout. Lautréamont fonde sa morale sur l'idée de l'ordre et de la justice, tandis que Sade, logiquement d'après son point de vue, fonde la sienne sur les valeurs opposées: désordre, injustice. Les raisonnements philosophiques qui ponctuent l'oeuvre de Sade sont une fonction du désir, et maintes fois, les personnages de Sade avouent qu'une fois la tension sensuelle dissipée, leurs raisonnements sont vides de sens (2) L'irrégularité même des raisonnements tend à provoquer cette tension, qui à son tour est productrice d'irrégularité active, laquelle, une fois accomplie, doit attendre la renaissance du désir pour que l'absurde puisse se donner une nouvelle justification. (3) Dès lors, l'injustice devient chez Sade un principe de

---

(1) Chant I, Str.4, p.5.

(2) Cf., par exemple, le dialogue entre Madame de Saint-Ange et Dolmancé dans La Philosophie dans le Boudoir, pp.108-15.

(3) Georges Bataille a bien vu que tout, chez Sade, est réductible au principe de l'irrégularité (Cf. son Préface à Justine (seconde version), Ed. du Seuil, 1950.

dérèglement. La cruauté, chez lui, n'est jamais une punition, car cette idée présume un certain degré de justification. Il faut que la cruauté soit gratuite, et, qui plus est, qu'elle attaque l'innocence et la vertu: Justine, ou les Malheurs de la Vertu. La pleine conscience d'agir injustement est essentielle à la cruauté de Sade; la vue du malheur augmente la jouissance.(1) Nous trouvons chez Lautréamont le contre-pied d'une situation chère à l'esprit de Sade: la strophée où Dieu, sur son trône, s'écrie, "Je vous ai créés; j'ai donc le droit de faire de vous ce que je veux." Il est très souvent question, dans l'oeuvre de Sade, d'une tyrannie "paternelle" de cette sorte. Mais tandis que la pensée de Sade exige et approuve une telle situation, celle de Lautréamont la rejette avec dégoût.

Nous ne pensons donc pas, comme M. Léon Pierre-Quint, que Lautréamont soit "souvent mot à mot avec Sade".(2) Et il est certainement faux de dire, comme

(1) Cf. dans Justine, les propos de Sévérinus (p.146) :  
 "...Vous êtes, ma fille, au milieu de quatre libertins qui n'ont sûrement pas envie de vous épargner, et que vos instances, vos larmes, vos propos ou vos cris n'enflammeront que davantage."  
 Cf. aussi les explications données par Omphale à Justine sur la conduite des moines (p.172): "Si tu ne t'étais pas prodigieusement défendue, s'ils n'eussent pas reconnu un fond réel de vertu dans toi, et par conséquent la certitude d'un crime, ils ne t'eussent pas gardée vingt-quatre heures."

(2) Op.cit., p.72.

(3) Op.cit., p.125.



le fait M. John Rodker, que Lautréamont a "certainement fréquenté Sade", "tant comme philosophe que comme pornographe." (1) Nous ne croyons pas, sur l'évidence externe et interne, qu'il y ait eu influence de Sade sur Lautréamont. Au point de vue philosophique, Lautréamont est à mille lieues de Sade, car l'idée de la justice est complètement incompatible, sur le plan logique, avec le système de Sade. Le sadisme de Sade est purement destructeur; celui de Lautréamont est formé de plusieurs composantes, mais le résultat n'est pas une philosophie de l'absurde ou un nihilisme de meurtre universel.

L'un des ressorts du sadisme de Lautréamont est d'ailleurs à rechercher dans le mouvement même de sa pensée. M. Bachelard, s'attachant à expliquer les sources affectives des métamorphoses animales dans les Chants, écrit: "Peut-être devons-nous indiquer aussi une note à peine sensible dans la page, mais qu'il faut toujours réveiller quand on évoque une culture mathématique. C'est précisément la violence, une violence froide et rationnelle. Il n'y a pas d'éducation mathématique sans une certaine méchanceté de la Raison." (2) M. Bachelard parle ici de la "strophe des mathématiques", mais nous espérons avoir rendu plus sensible la note de cette

---

(1) Préface du traducteur: The Lay of Maldoror, Casanova Society, London, 1924.

(2) Op.cit., p.125.

froider rationnelle, qui apparaît, paradoxalement, même au comble de la violence, dans la structure intime du langage de Lautréamont. L'esprit mathématique veut dominer, mettre de l'ordre là où il n'y en a pas, en un mot s'imposer. Les impulsions instinctives d'un tel esprit préfèrent la domination à l'humilité, et s'expriment, au niveau de l'instinct, plutôt dans le sadisme que dans le masochisme. Même dans l'expression de ses instincts, cependant, Lautréamont se montre humain et naturel, car toutes nos impulsions sont plus ou moins ambivalentes, et dans la libération du psychisme, cette ambivalence se révèle. C'est ainsi qu'il y a parfois de forts indices de masochisme. Maldoror, ayant fait souffrir un adolescent, se déclare coupable, et demande à celui-ci de le faire souffrir à son tour. "Alors, tu me déchireras, sans jamais t'arrêter, avec les dents et les ongles à la fois." (1) Il y a recherche de la souffrance, mais aussi du plaisir, et tout ce passage est pénétré d'une sexualité très équivoque : "...et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer... ma bouche collée à ta bouche." (2)

Le sadisme chez Lautréamont n'est donc pas théorique comme chez Sade, n'est pas à sens unique. L'ambivalence mystérieuse de cette tendance humaine à conduit Schrenck-Notzing à créer le terme d'algotagnie

(1) Chant I, str. 6, p.7

(2) Ibid.,

pour exprimer une expérience qui doit, qu'elle soit passive ou active, être vécue dans le même temps. (1) M. Georges Blin a pu écrire un livre sur le sadisme de Baudelaire, mais pour Theodor Reik, sans doute le plus grand spécialiste mondial du masochisme, Baudelaire est un poète masochiste. (2)

Les ressorts de la cruauté de Maldoror sont naturels, mais Lautréamont exagère délibérément cette tendance, et suit tout de même une certaine théorie en l'appliquant. Cela n'implique pas qu'il soit un pervers moral. Au contraire; rappelons-nous que si Sade, dans ses livres, prône le meurtre universel, il a été l'un des seuls, sous la Terreur, à avoir le courage de s'élever contre la peine capitale. De même, les surréalistes, dont la morale et la conduite sont irréprochables, font quelquefois l'éloge du mal. Il n'y a ici nul satanisme. "Le problème du mal ne vaut d'être soulevé que tant qu'on n'en sera pas quitte avec l'idée de la transcendance d'un bien quelconque qui pourrait dicter à l'homme des devoirs. Jusque-là la représentation exaltée du 'mal' inné gardera la plus grande valeur révolutionnaire." (3)

- 
- (1) Cf. aussi R. Krafft-Ebbing: Psychopathia Sexualis (Payot, 1950, nouvelle édition) p.147 et sq.  
Georges Blin insiste aussi sur l'interdépendance chez Baudelaire du sadisme et du masochisme.
- (2) Voir T. Reik: Masochism in Modern Man (Grove Press, New York, 1941) p.55.
- (3) André Breton: L'Amour Fou, pp.140. (Gallimard, 1937)

Représentation est ici le mot essentiel.

Pas plus que les surréalistes, Lautréamont n'approuve la cruauté dans la réalité. Mais tout comme Breton prône parfois théoriquement le mal en fonction d'un bien humain (et donc en opposition formelle avec l'idée du péché originel), Lautréamont aussi aboutit logiquement à répondre au mal par le mal. Mais rappelons-nous que Sade attaque l'homme précisément à cause de sa bonté; ses héros choisissent de préférence les innocents, pour accroître ainsi l'injustice. Lautréamont, par contre, attaque l'homme en fonction de sa méchanceté, et attaque Dieu en fonction de la méchanceté que l'homme lui a attribuée. Ainsi, dès que Lautréamont suspend un instant son humour, il n'y a plus d'équivoque. La "strophe de l'omnibus" que nous avons citée se termine sur une diatribe amère contre le genre humain, "vermine" qui n'a pas le droit d'exister, et que Lautréamont se propose d'attaquer sans merci. Mais qu'est-ce qui lui inspire cette haine ? Le spectacle de l'indifférence cruelle des passagers de l'omnibus envers le malheur de l'adolescent: "Le coude appuyé sur ses genoux et la tête entre ses mains, il se demande, stupéfait, si c'est là vraiment ce qu'on appelle la charité humaine. " (1)

Si l'on tient compte de l'interférence continuelle de tous les plans - l'humour noir, la poésie violente qu'exprime, comme le dit Bachelard, "un excès

---

(1) Chant II, str. 4, p.61.

de vouloir-vivre", le thème moral dont le mobile essentiel est la soif de l'ordre et de la justice, et dont la logique conduit théoriquement à la condamnation de la race humaine, la haine d'un Dieu en qui les hommes ont incarné leur méchanceté et leur confusion intellectuelle - Les Chants de Maldoror ne sont ni une absurdité, ni une contradiction sur le plan moral. Mais il faut faire la part de toutes les tendances et les influences littéraires compliquent certainement le tableau. Sans doute, pour expliquer complètement en termes de morale chaque phrase des Chants, faudrait-il connaître Isidore Ducasse mieux qu'il <sup>ne</sup> se connaissait lui-même. Surtout faudrait-il connaître l'homme mieux que nous <sup>ne</sup> le connaissons. Mais, comme le remarque Lautréamont, "il reste à la psychologie beaucoup de progrès à faire!" (1)

Reste à éclairer un point essentiel. La critique a été quelque peu déroutée, croyons-nous, par le fait que Lautréamont, dans les quelques lettres qu'on possède de lui, déclare lui-même: "Vous savez, j'ai renié mon passé." (2) L'on a conclu tout de suite qu'il n'était pas sincère, que les Chants et les Poésies représentaient une contradiction. Breton offre l'explication saugrenue selon laquelle un esprit fort peut changer d'idées toutes faites sans abandonner son intégrité :

(1) Chant I, str. 9, p.22.

(2) Lettre du 21 février 1870 à Darasse.



"De l'unité de corps on s'est beaucoup trop pressé de conclure à l'unité de l'âme, alors que nous abritons peut-être plusieurs consciences et que le vote de celles-ci est fort capable de mettre chez nous deux idées opposées en ballottage. Cette théorie, en tout cas, s'accorde parfaitement avec le peu qu'il nous est donné de savoir de l'hérédité." (1)

Breton entrevoit une autre explication:

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

Le contraste flagrant qu'offrent, au point de vue moral, ces deux ouvrages se passe de toute autre explication." (2)

Plus récemment, Breton avoue de nouveau son incompréhension:

"On ne peut, il est vrai, que conjecturer assez faiblement les raisons qu'a pu avoir Lautréamont de faire soudain volte face ou (qui sait avec lui) de faire semblant." (3)

Nous pourrions entasser les citations d'un grand nombre de critiques, qui avancent chacun une explication différente. Mlle A. Balakian, par exemple, se demande si Poésies n'est pas une boutade ironique, un exemple de ce que Lautréamont écrit dans la neuvième strophe du premier Chant (p.22) : "L'homme dit hypocritement oui et pense non." (4)

(1) Breton, Les Pas Perdus, pp. 81-82. (N.R.F., 1924)

(2) Préface à l'édition GLM des Oeuvres Complètes de Lautréamont (1938), p.XIII.

(3) Sucre Jaune, texte repris dans la Clé des Champs, p.252.

(4) Voir: A. Balakian: Literary Origins of Surrealism, pp.75-76. (King's Crown Press, New York, 1947). Mais cette hypocrisie est précisément ce que Lautréamont déteste et flétrit dans ce Chant!

(1) Lettre du 23 octobre 1870 à Verbovitchov.

(2) Lettre du 21 février à Barasse. (1870)

(3) Lettre du 12 mars 1870 à Barasse.

Pourquoi toute cette mystification ? Pour résoudre ce problème inexistant, nous n'avons qu'à écouter Lautréamont, nous n'avons qu'à lire les lettres dans lesquelles il "se renie." Après avoir écrit les Chants, et avant d'écrire les Poésies, il déclare :

"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... (...) Ainsi donc, la morale de la fin n'est pas encore faite. Et cependant, il y a déjà une immense douleur à chaque page. Est-ce le mal, cela ? Non, certes." (1)

C'est nous qui soulignons ici. Poésies, c'est la morale de la fin, c'est la conclusion parfaitement logique des Chants. C'est le point d'aboutissement d'une révolte qui se fait implicitement au nom de l'espoir. Loin qu'il s'agisse d'idées "toute faites", toute l'oeuvre de Lautréamont est un devenir moral. Mais entre les deux livres, il y a prise de conscience :

"Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir." (2)

"Je me disais que puisque la poésie du doute (des volumes d'aujourd'hui il ne restera pas 150 pages) en arrive à un tel point de désespoir morne, et de méchanceté théorique, par conséquent, c'est qu'elle est radicalement fautive; par cette raison qu'on y discute les principes, et qu'il ne faut pas les discuter. (...) Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que l'espoir, l'espérance, LE CALME, le bonheur, LE DEVOIR." (3)

C'est Lautréamont qui souligne ici: il y a changement de méthode, c'est tout; l'exigence morale reste inchangée. Mais quels sont les principes qu'il ne faut pas discuter ? Nous les avons déjà expliqués, et

(1) Lettre du 23 octobre 1869 à Verbroeckhoven.

(2) Lettre du 21 février à Darasse. (1870)

(3) Lettre du 12 mars 1870 à Darasse.

Ajouter finalement une remarque importante:

Lautréamont se charge de les développer dans Poésies. Pour éliminer le mal, il suffit de poser le principe du bien. Parler du mal, même pour l'exécrer, c'est faire son jeu. Il faut donc tout récrire dans le sens de l'espoir. Tout le texte de Poésies n'est que l'expression de ce point de vue. Il ne faut pas discuter le principe du mal: "Extirpez le mal par la racine." (1)

Nous ne comprenons pas que les surréalistes n'aient pas saisi cette position morale, puisque le même principe anime la pensée surréaliste. Julien Gracq nous dit que Breton est aussi souvent en proie au désespoir que le commun des mortels.(2) Mais il ne se sent jamais le droit d'en faire état. C'est en vain que l'on cherchera dans la littérature surréaliste l'expression de la douleur ou du pessimisme. Tout est espoir et optimisme, "envers et contre tout", comme Breton aime le dire. Le pessimisme et l'espoir existent, mais il ne faut pas en parler si nous voulons garder notre seule chance de réussir. Il faut espérer même dans le désespoir, il faut tourner le dos au mal, à l'absurde, à la douleur, au pessimisme. La deuxième partie de notre étude nous permettra de mieux souligner ce point essentiel de la doctrine surréaliste.

(1) Poésies, p.309.

(2) Cf. Julien Gracq: André Breton, p.204.

Ajoutons finalement une remarque importante: il n'y a pas d'humour noir dans Poésies. Nous croyons avoir le droit de le dire, après avoir analysé minutieusement le fonctionnement de l'humour noir de Lautréamont, et avoir médité sur les buts de cet humour. Il y a bien sarcasme dans Poésies, à l'égard des Romantiques et de tous ceux qui prennent le parti du désespoir facile, de ce désespoir qui ne se nourrit pas d'espoir et qui n'atteint pas l'espoir. Sans doute faut-il s'habituer au ton de l'humour de Lautréamont, mais encore plus faut-il l'examiner de près pour en déceler le but. Le procès que faisait Lautréamont au langage, à la morale, à la connaissance, aboutit dans Poésies à une certitude. Aussi n'a-t-il plus besoin de continuer la lutte sur le même plan et n'a-t-il plus besoin de l'humour noir, qui, dans le domaine de la morale du moins, a accompli son but. Désormais, Lautréamont a compris que "pour étudier l'ordre, il ne faut pas étudier le désordre." (1) "Etudier le mal, pour faire sortir le bien, n'est pas étudier le bien en lui-même." (2) "Jusqu'à présent, l'on a décrit le malheur, pour inspirer la terreur, la pitié. Je décrirai le bonheur pour inspirer leurs contraires." (3) Il faut prendre Lautréamont au pied de la lettre lorsqu'il écrit à Verbroeckhoven: "Dans un ouvrage que je porterai

(1) Poésies, p.328

(2) Ibid., p.329.

(3) Ibid.

à Lacroix aux premiers jours de mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor-Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir; j'indique comment il aurait fallu faire." (1)

Et c'est exactement ce qu'il fait. Pourquoi a-t-on si vite conclu qu'il s'agissait d'un jeu de l'esprit ? Les maximes et les aphorismes que Lautréamont retourne dans Poésies ont été choisis avec beaucoup de soin. Il est indéniable qu'un grand nombre de moralistes sont fondamentalement sceptiques, et même cyniques. Les surréalistes n'ont jamais cessé de protester contre ce qu'ils tiennent pour une aberration monstrueuse : la présentation, à la jeunesse française, de La Fontaine considéré comme moraliste. En dépit de tout son talent, selon le point de vue surréaliste la morale de La Fontaine n'est que l'expression d'un cynisme de petit-bourgeois. De même, Lautréamont estime que la plupart des maximes ne célèbrent que la résignation, ce qui lui paraît inadmissible. La résignation suppose la permanence du mal et du désespoir, la permanence du désordre et de l'injustice. Cela, pour Lautréamont, est synonyme du mal, et il ne peut l'admettre. Il corrige donc, dans le sens de l'espoir. Au nom du bien, il nie obstinément

---

(1) Lettre du 21 février à Verbroeckhoven.



toutes les maximes "vertueuses" qui ne célèbrent implicitement que la défaite. Comme pour souligner son changement de méthode, Lautréamont récrit un passage des Chants, dans lequel il s'était lamenté sur la méchanceté des hommes: "J'ai vu les hommes..." (Chant I, str. 5., pp.5-7). Dans Poésies, il renverse les termes, récrit le passage "dans le sens de l'espoir". Comment Breton peut-il parler de "flagrant contraste" au point de vue moral? C'est la même soif du bien qui anime tous les deux passages; il ne faut pas être dupe des mots: c'est la leçon du langage de Lautréamont.

M. Camus fait preuve d'une incompréhension d'un autre ordre. Qu'on en juge: la prise de conscience que Lautréamont exprime dans ses lettres à Darasse (que Camus écrit incorrectement Darassé) lui apparaît ainsi:

"Ces belles raisons résument, en somme, la morale de l'enfant de chœur et du manuel d'instruction militaire... Le révolté, avec Lautréamont, fuit au désert. Mais ce désert du conformisme est aussi lugubre qu'un Harrar. Le goût de l'absolu le stérilise encore et la fureur de l'anéantissement. Comme Maldoror voulait la révolte totale, Lautréamont, pour les mêmes raisons, décrète la banalité absolue..."

Le cri de la conscience qu'il cherchait à étouffer dans l'océan primitif, à confondre avec les hurlements de la bête, qu'à un autre moment il tentait de distraire dans l'adoration des mathématiques, il veut l'étouffer maintenant dans l'application d'un morne conformisme (...). Dans les deux cas, il s'agit d'une rêveuse convention. La banalité aussi est une attitude.

Le conformisme est une des tentations nihilistes de la révolte qui domine une grande partie de notre histoire intellectuelle (...). Lautréamont, salué ordinairement comme le chantre de la révolte pure, annonce au contraire le goût de

l'asservissement intellectuel qui s'épanouit dans notre monde. Les Poésies ne sont qu'un préface à un 'livre futur'; et tous de rêver sur ce livre futur, aboutissement idéal de la révolte littéraire. Mais il s'écrit aujourd'hui, contre Lautréamont, à des millions d'exemplaires, sur l'ordre des bureaux. Le génie, sans aucun doute, ne se sépare pas de la banalité. " (1)

Et l'on pourrait ajouter que les jugements hâtifs de ce genre ne se séparent pas de l'arbitraire. Breton a raison: on n'a rien encore écrit sur Lautréamont d'aussi sommaire. L'on reste stupéfait devant de tels propos, qui ne sont pas dignes de M. Camus, dont la pensée, le plus souvent, sonne juste. La "révolte totale", la "révolte pure" n'existent pas, selon l'analyse que Camus fait dans l'introduction de son livre : la révolte suppose forcément une valeur positive. Mais ce sont précisément ces termes qu'il applique à Lautréamont.

Il n'y a, en effet, rien de moins banal et de moins conformiste que la morale que Lautréamont nous propose dans Poésies. C'est une morale "ouverte": Lautréamont ne reconnaît pas la révélation divine d'une vérité statique. Elohim n'est pas un Dieu personnel : il est la forme de la nécessité universelle. Lautréamont déclare explicitement que "la prière est un acte faux", car "le principe des cultes est l'orgueil." La meilleure manière de plaire à Elohim "est indirecte, plus conforme à notre force. Elle consiste à rendre notre race heureuse." (2) Si c'est là une banalité, c'est une banalité qui nous plaît,

(1) L'Homme Révolté, pp.113-114.

(2) Poésies, p.320.

et qui porte toutes les marques de la raison. C'est d'ailleurs dans la raison (que Lautréamont n'oppose pas au sentiment) que réside, selon la morale de Poésies, tout le secret du bien, de l'ordre et du progrès. Où Camus voit-il "la fureur de l'anéantissement" dans Poésies ? C'est le désordre qui est le néant. Non seulement Poésies, mais encore les Chants, en dépit des apparences, sont l'expression de ce rejet de l'absurde. L'aventure spirituelle de Lautréamont est un acheminement vers une idée de la Raison qui est Dieu, ignorant du mal - la bonté pure. Le mal est dans les hommes, non pas dans Elohim; le mal, c'est la faillite de la raison au sens où Lautréamont l'entend.

La raison et la poésie sont synonymes pour le Lautréamont des Poésies; mais répétons-le, il s'agit d'une conception très particulière de la raison. Breton avoue ne pas comprendre que Lautréamont ait pu écrire la phrase suivante: "La poésie doit avoir pour but la vérité pratique." Mais pourquoi s'arrêter sur cette phrase, qui n'est que le commencement d'un passage qui développe cette idée ? :

"La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple, ne fait pas allusion aux périodes historiques, aux coups d'Etat, aux régicides, aux intrigues des cours. Elle ne parle pas des luttes que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions.. Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelle, les réfutations de Machiavel, les cornets dont se composent les

ouvrages de Proudhon, la psychologie de l'humanité. Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu."(1)

Si ce n'est pas là très exactement le rôle que le surréalisme réclame pour la poésie, depuis la fondation du mouvement surréaliste, nous n'avons rien compris à celui-ci. C'est ce bel idéal que M. Camus qualifie de "conformisme" et d'"asservissement intellectuel". Bien plutôt c'est l'angoisse existentialiste qui commence à paraître conformiste. Lautréamont, d'un bond merveilleux, surmonte tout le désespoir d'où l'existentialisme ne peut sortir, grâce à ses prémisses. "L'ontologie ne saurait formuler elle-même des prescriptions morales. Elle s'occupe uniquement de ce qui est, et il n'est pas possible de tirer des impératifs de ses indicatifs", écrit M. Sartre. (2) Treize ans se sont écoulés depuis que M. Sartre nous annonçait que ce problème n'était pas insoluble; nous attendons toujours. Lautréamont, par contre, fonde sa morale sur son ontologie, tout comme le surréalisme. M. Sartre aboutit très logiquement, selon ses principes, à nier l'existence de la poésie, qui ne serait qu'une illusion.(3). Les surréalistes, et Lautréamont, tout aussi logiquement d'après leurs principes, conçoivent la poésie comme le meilleur moyen de connaissance, le mouvement même de l'esprit.

La meilleure contradiction de l'absurde est

(1) Poésies, p.318.

(2) L'être et le néant, p.720 (Gallimard, 1943)

(3) Cf. Qu'est-ce que la littérature ? (in Situations, II, Gallimard, 1948)

la vie elle-même, le vouloir-vivre qui est la source même de la poésie, et qui, comme le remarque Gaston Bachelard, explique la frénésie des métamorphoses dans les Chants de Maldoror. Pour les existentialistes, l'existence est une "nausée", une déchéance. Mais nous retrouvons, des Chants aux Poésies, le même désir de vivre, de tout fonder sur la vie, qui est essentiel à la morale de Lautréamont:

"Je ne connais pas d'autre grâce que celle d'être né. Un esprit impartial la trouve complète"  
(Poésies, p.321)

Breton, plus de cinquante ans plus tard, lui fait écho:

"J'ai compris que malgré tout la vie était donnée." (Préface à la réédition du Premier Manifeste du Surréalisme, 1929)

Ce principe, que l'existentialisme accepte d'examiner, Lautréamont et les surréalistes le tiennent pour indiscutable, de par son essence même. Le rejeter, c'est fermer la seule issue qui s'offre hors de la religion doctrinale; c'est faire de la vie une absurdité sans but.

Elohim, pour Lautréamont, n'est pas le Dieu qui révèle. Cependant, il n'est pas non plus le Dieu qui cache, car Lautréamont trouve intolérable et injuste un Dieu qui se plaît à maintenir l'homme dans l'ignorance de sa destinée. Il attaque, dans les Chants, la conception chrétienne de Dieu à cet égard:

"Tu me feras plaisir, Créateur, de me laisser épancher mes sentiments. Maniant les ironies terribles, d'une main ferme et froide, je t'avertis que mon coeur en contiendra suffisamment, pour m'attaquer à toi, jusqu'à la fin de mon existence. Je frapperai ta carcasse creuse;



mais, si fort, que je me charge d'en faire sortir les parcelles restantes d'intelligence que tu n'as pas voulu donner à l'homme, parce que tu aurais été jaloux de le faire égal à toi, et que tu avais effrontément cachées dans tes boyaux, rusé bandit, comme si tu ne savais pas qu'un jour ou l'autre je les aurais découvertes de mon oeil toujours ouvert, les aurais enlevées, et les aurais partagées avec mes semblables."

(1)

Par conséquent, Elohim, dans Poésies, n'est pas un Dieu qui se définit par opposition à l'homme. Il est un Dieu abstrait, la forme de l'ordre et de la raison, la nécessité de l'univers. Nous retrouvons ici chez Lautréamont la mystique du surhomme : Dieu, c'est la perfection de l'homme, perfection inconcevable peut-être, mais néanmoins possible si l'homme dispose d'une liberté absolue. Il y a, dans le vocabulaire de Lautréamont, une part d'équivoque, mais à bien examiner les attributs qu'il prête à Elohim, nous ne croyons pas qu'il puisse s'agir d'autre chose. "Elohim est fait à l'image de l'homme." Il s'ensuit que rien n'est impossible pour l'homme, à condition qu'il base sa conduite sur le principe de l'ordre, sur la raison au sens lautréamontien : "Il n'y a rien d'incompréhensible"<sup>(2)</sup>. C'est essentiellement la position du surréalisme et du surhumanisme.

Disons un dernier mot sur les Poésies, qui ne sont, comme Lautréamont le dit dans une lettre, que

(1) Chant II, strophe 3, p.57.

(2) Poésies, p.318.

"la préface à un livre futur." Elles ne sont donc pas à juger par le critère poétique, mais bien par le critère moral. La forme même de son exposé interdisait à Lautréamont le lyrisme, qu'il réservait sans doute pour le volume qui devrait suivre la préface. Cependant, il est un passage, sur lequel Breton a appelé l'attention, où soudain, "une baie s'est ouverte, livrant une échappée sur l'Eden." (1) Nous entrevoyons ce qu'aurait pu être le "livre futur":

"Dès que l'aurore a paru, les jeunes filles vont cueillir des roses. Un courant d'innocence parcourt les vallons, les capitales, secourt l'intelligence des poètes les plus enthousiastes, laisse tomber des protections pour les berceaux, des couronnes pour la jeunesse, des croyances à l'immortalité" (2)

Cet âge d'or lointain, auquel tendent les surréalistes, au mépris de tous ceux qui les traitent d'"utopistes" (car ils font observer que le sens péjoratif attribué à ce mot est un indice du pessimisme et de la pauvreté morale du monde), est celui de la poésie, du bien, de la justice. On peut croire que Lautréamont se trompe sur les moyens de l'atteindre, mais on ne peut pas lui refuser cet idéal sincère.

Sans doute faut-il fréquenter pendant longtemps l'oeuvre d'un écrivain pour arriver, à travers ses pages, à le connaître. A notre avis, nul ne fut plus sincère que Lautréamont dans sa recherche de la vérité. Tel est le prix qu'il met dans la sincérité, que Dieu, s'il en

(1) A. Breton: La Clé des Champs, p.203.

(2) Poésies, pp.322-323.

Un problème critique : la genèse des Chants de Maldoror

doutait, serait par définition imparfait et inexistant :

"Je ne permets à personne, pas même à Elohim, de douter de ma sincérité" (1)

le plan esthétique l'oeuvre de Lautréamont, ce chapitre sera relat Nous laissons volontiers à M. Camus sa conception du "livre futur", qui selon lui, "s'écrit à des millions d'exemplaires, sur l'ordre des bureaux." Lorsque nous songeons aux dons éblouissants dont Lautréamont fait preuve dans le sixième Chant de Maldoror, lorsque nous songeons à la morale qu'il formule dans Poésies, rien ne peut faire que nous ne regrettions de tout notre coeur la perte de ce livre. Nous avons peut-être perdu le chant sublime d'un bonheur qui ne tirait sa justification que de sa seule existence.

et ces méthodes. ....

Résumons brièvement les pages précédentes. Maurice Blanchot a bien vu que pour la critique, Les Chants de Maldoror paraissent monstrueux, impossibles, en ce que leur obscurité, qui semblait résulter d'un jaillissement des instincts profonds, se révèle de lucidité. A vrai dire, la plupart des critiques n'ont pas remarqué cette lucidité et l'on doute souvent, dans les articles sur Lautréamont, un peu de sincérité, comme si l'on avait affaire à un feu général qui se

(1) Poésies, p.317. Maurice Blanchot remarque cependant avec justesse que les signes d'écriture consciente

Un problème critique : la genèse des Chants de Maldoror

En dépit de toute la richesse qu'offre sur le plan esthétique l'oeuvre de Lautréamont, ce chapitre sera relativement court. Nous nous sommes heurté à un problème singulièrement difficile à résoudre, et nous consacrerons ce chapitre à l'exposer. C'est un problème dont nos devanciers n'ont pas tenu compte; pourtant, il nous semble que toute critique des images et des métamorphoses dans l'oeuvre de Lautréamont sera vouée à l'arbitraire tant que ce problème n'aura pas été résolu. Il s'agit du mélange, dans les Chants, de plusieurs méthodes poétiques que Lautréamont semble avoir découvertes le premier, et de la dépendance étroite entre les images et ces méthodes.

Résumons brièvement les pages précédentes. Maurice Blanchot a bien vu que pour la critique, Les Chants de Maldoror paraissent monstrueux, impossibles, en ce que leur obscurité, qui semblent résulter d'un jaillissement des instincts profonds, se double de lucidité. A vrai dire, la plupart des critiques n'ont pas assez remarqué cette lucidité et l'on décèle souvent, dans les articles sur Lautréamont, un ton de condescendance, comme si l'on avait affaire à un fou génial qui ne savait pas ce qu'il faisait. Maurice Blanchot remarque cependant avec justesse que les signes d'écriture consciente

abondent dans Les Chants de Maldoror. Il ne fallait pas plus pour que M. Blanchot trouve en Lautréamont le champ idéal pour l'exploration du problème qui l'intéresse le plus - celui du rapport entre la critique et la littérature. Lautréamont et les poètes modernes essaient de comprendre la poésie au seul moment où son secret puisse se dévoiler : pendant la création. Rimbaud, de même, révèle son idéal poétique, en écrivant : "...Les Romantiques ? qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'oeuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur." (1) M. Blanchot analyse donc la critique en faisant la critique :

"Les remarques qui suivent sont donc sujettes à caution. Elles ne constituent pas une interprétation du sens véritable de Maldoror, ni un essai pour voir clair dans l'étrangeté de Lautréamont, ni même une tentative pour interroger une oeuvre sur ce qu'elle dit en la confrontant avec elle-même. Nous voudrions simplement éprouver dans quelle mesure on peut suivre un texte et en même temps le perdre, être à la fois celui qu'il comprend et celui qui le comprend, l'homme, à l'intérieur d'un monde, qui en parle comme s'il était dehors ; en somme profiter de la bizarrerie d'une oeuvre double et d'un auteur fendu en deux, lucidité absolue et épaisses ténèbres, conscience qui sait tout et ne sait où elle va, pour feindre l'illusion d'un commentaire tout à fait conscient de ne pouvoir rien expliquer et cependant uniquement préoccupé de rendre raison de tout". (2)

Nous croyons être en mesure aujourd'hui d'étayer la remarque de M. Blanchot, et même de la renforcer considérablement : les signes de lucidité abondent, en

(1) Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny. (Op.cit., p.269)

(2) Lautréamont, pp.16-17 in Lautréamont et Sade.



effet. Nous espérons avoir montré que l'humour noir est inconcevable en l'absence d'une lucidité tendue. L'on pourrait multiplier les signes de cette lucidité. M. Viroux n'a pas remarqué que Lautréamont, en recopiant quelques passages de l'Encyclopédie de Chenu, y a apporté une légère modification qui pourrait passer pour être insignifiante, mais qui ne l'est pas : la ponctuation a été renforcée, et en particulier, Lautréamont a ajouté des virgules à certains endroits. Il y aurait toute une étude à faire sur l'emploi des virgules dans les Chants. Lautréamont enfreint même les règles de la ponctuation, d'une façon qui rappelle la séparation obligatoire des propositions dans l'allemand, par exemple. Dès la première strophe, l'on remarque cet abus de la virgule :

"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..."

L'on trouve facilement des centaines d'exemples plus frappants encore. Nous invitons le lecteur à faire cette petite expérience : enlever les virgules dans bien des passages, ou même simplement rétablir la ponctuation "correcte". Le ton très particulier des Chants disparaît; l'humour solennel dépend de la façon dont Lautréamont ponctue ses phrases et leur impose un rythme qui n'est pas naturel, puisqu'il n'est pas déterminé par les groupements sémantiques, ni, le plus souvent, par les

soucis esthétiques d'une prose poétique. Les virgules de Lautréamont obligent le lecteur à marquer des pauses qui ne sont pas celles de la prose classique. (1) Les mots car et mais ne viennent jamais sous la plume de Lautréamont sans être suivis d'une virgule, et en général, toute sa ponctuation imprime au texte un ton solennel d'humour noir qui est unique dans la littérature. Les poètes surréalistes se passent complètement de ponctuation. Paradoxalement, la poésie de Lautréamont en est tributaire. Et l'on peut croire qu'il le savait fort bien, puisque'il a surajouté des virgules aux textes de Buffon.

Breton a soutenu avec justesse que l'écriture automatique n'est pas l'ennemi de la syntaxe. Mais nous n'hésiterons pas à dire, sur l'évidence même des textes automatiques publiés en grand nombre par les surréalistes, qu'elle est l'ennemi de la ponctuation. L'écriture automatique tend, à sa limite - qui n'a jamais été atteinte - à être l'expression de la pensée inconsciente, du langage intérieur que les psychologues désignent sous le nom d'endophasie. Mais il s'agit de capter le flux de cette pensée, et non pas de l'interrompre par des points et des virgules, et à plus forte raison par une ponctuation qui cherche consciemment à donner un ton voulu au texte.

(1) A ce point de vue, Mlle Sonia Büttler n'a peut-être pas bien fait de choisir Lautréamont pour ses recherches phonétiques sur le rythme de la prose française: Untersuchungen uber den französischen Prosarythmus an Texten von Lautréamont. (Thèse, Zurich, 1956; Otto Altorder Buchdruckerei). Son travail présente un grand intérêt, mais elle ne semble pas avoir remarqué que la prose de Lautréamont n'est pas typique, est une exception qui ne correspond pas souvent au rythme naturel de la prose française.

Néanmoins, cette vitesse qui est essentielle à l'écriture automatique est parfois très sensible dans les Chants de Maldoror. M. Bachelard fait observer que pour le grand public, "si Lautréamont vivait moins vite, même en vivant comme il vit, on l'accueillerait parmi les poètes." (1) Et Lautréamont lui-même se rendait compte de la difficulté: "J'avertis celui qui me lit qu'il prenne garde à ce qu'il ne se fasse pas une idée vague, et, à plus forte raison fausse, des beautés de littérature que j'effeuille, dans le développement excessivement rapide de mes phrases. Hélas! je voudrais dérouler mes raisonnements lentement et avec beaucoup de magnificence (mais qui dispose de son temps?), pour que chacun comprenne davantage..." (2) Lautréamont devance tous ses critiques et pose l'un des problèmes essentiels de sa poésie: Maldoror demande à Mervyn, dans la lettre qu'il lui adresse: "Comment concilier la froideur de vos syllogismes avec la passion qui s'en dégage ?" (3) Mieux encore, Lautréamont, ayant comparé le mouvement de sa poésie, dans un moment de génie, au vol très particulier des étourneaux (et il emprunte ce passage à Buffon!), explique parfaitement l'interpénétration apparemment impossible de la raison et de la passion dans son oeuvre:

"Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, et gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs

(1) Op.cit., p.24.

(2) Chant IV, str.7, p.191.

(3) Chant X, str.5, p.269.

fatigues et le but de leur pèlerinage. Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes. Mais, sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie n'en conservent pas moins leur intrinsèque droit sur mon intelligence. Ne généralisons pas des faits exceptionnels, je ne demande pas mieux : cependant, mon caractère est dans l'ordre des choses possibles. Sans doute, entre les deux termes extrêmes de ta littérature, telle que tu l'entends, et de la mienne, il est une infinité d'intermédiaires et il serait facile de multiplier les divisions; mais, il n'y aurait nulle utilité, et il y aurait le danger de donner quelque chose d'étroit et de faux à une conception éminemment philosophique, qui cesse d'être rationnelle, dès qu'elle n'est plus comprise comme elle a été imaginée, c'est-à-dire avec ampleur. Tu sais allier l'enthousiasme et le froid intérieur, observateur d'une humeur concentrée; enfin, pour moi, je te trouve parfait... Et tu ne veux pas me comprendre! "

(1)

Ces propos, adressés au lecteur, résument le problème central. Lautréamont ne doute pas de l'étrangeté de son esprit, qui sait "allier l'enthousiasme et le froid intérieur", mais qui, puisqu'il existe, est "dans l'ordre des choses possibles." Il rejoint Rimbaud, en ce qu'il n'accepte pas que l'imagination soit complètement irrationnelle. Cependant, Rimbaud dit, plus prudemment, "la pensée chantée et comprise du chanteur", soulignons-le. Est-il en effet possible pour quelqu'un d'autre de comprendre les mobiles affectifs qui déterminent les images ? Lautréamont plonge au plus profond de son être, et il devance même les thèses de M. Bachelard, qui nous montre que la plus haute poésie est nécessairement

---

(1) Chant V, str.1, p.204.

primitive. Car il nous déclare ouvertement son intention d'ouvrir le langage à la primitivité affective:

"Pour le ratissage de mes phrases, j'emploierai forcément la méthode naturelle, en rétrogradant jusque chez les sauvages, afin qu'ils me donnent des leçons." (1)

Lautréamont essaie donc de sonder les bas-fonds de son imagination, tout en essayant de comprendre ce que cette imagination lui révèle. Mais lorsqu'on dit imagination, on a trop tendance à penser à l'image visuelle, alors qu'il y a autant d'images qu'il y a de moyens de sentir. M. Hackett nous a décrit fort bien le lyrisme musculaire de Rimbaud (2) ; l'énergie kinétique du corps s'exprime dans des images verbales. L'odorat, le toucher, l'ouïe, le goût - tous nos sens peuvent être des sources d'images verbales. Il importe de souligner verbales, car l'on parle trop de la vision des poètes. Les recherches les plus récentes de la psychologie tendent à soutenir la thèse d'André Breton: le poète est avant tout, dans l'échelle des différents types imaginatifs, le type verbo-auditif.(3) Le poète a tout intérêt à écouter, non pas à regarder. Les images verbales naissent en lui, et lui révèlent par la suite les secrets de son psychisme. Breton écrit à ce propos :

"Je me suis élevé déjà contre la qualification de

(1) Chant X, str.2, p.254.

(2) Voir Le Lyrisme de Rimbaud. (Nizet, 1938)

(3) Voir, à ce propos, Jean Cazaux: Surréalisme et Psychologie - (endophasie et écriture automatique), José Corti, 1938, en particulier pp.12-15.



'visionnaire' appliquée si légèrement au poète. Les grands poètes ont été des 'auditifs', non des visionnaires. Chez eux la vision, l'illumination est, en tout cas, non pas la cause, mais l'effet. C'est à la lettre que je m'en rapporte ici à Lautréamont: 'Allez, la musique'. Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, au lèvres de vermouth.' Selon moi, ces choses n'ont été vues que secondairement, elles ont d'abord été entendues." (1)

Breton avait déjà exprimé cette conviction dans Point du Jour (Le Message Automatique) :

"Toujours en poésie l'automatisme verbo-auditif m'a paru créateur à la lecture des images visuelles les plus exaltantes, jamais l'automatisme verbo-visuel ne m'a paru créateur à la lecture d'images visuelles qui puissent, de loin, leur être comparées."

L'endophasie est un phénomène extrêmement complexe, car à tout moment la raison tend à reprendre ses droits, et si, dans l'interpénétration des différentes sortes d'images, naît une image visuelle séduisante, la pensée s'attarde à la décrire, et passe immédiatement du plan intuitif au plan cognitif. Il ne s'agit pas, dans l'écriture automatique, de pensée non-dirigée, mais d'une pensée dirigée autrement. Et rien n'est plus difficile que de maintenir le flux de cette pensée intuitive qui nous apporte des nouvelles de notre être intime. "Il faut avoir pris le large de bien des choses", écrit Breton. "Je ne crains pas, à ce propos, de parler d'ascèse." (2)

Or, comment interpréter un texte automatique ?

L'analyse des rêves est déjà un problème délicat, tant pour le rêveur que pour le psychologue, et l'analyse des

(1) Silence d'Or, texte recueilli dans La Clé des Champs, p.80. (Breton cite les Poésies de Lautréamont, p.p.308-309.)

(2) Entretiens, p.252.

textes automatiques est infiniment plus délicate : les surréalistes, malgré tout leur intérêt pour l'interprétation des rêves, n'ont même pas essayé d'interpréter en termes de symboles affectifs, les textes automatiques qu'ils ont produits. En effet, cela semble à peu près impossible dans l'état actuel de nos connaissances psychologiques. Il faudrait, en tout cas, que ce soit celui qui écrit le texte qui tente de l'interpréter.

Si Lautréamont parfois consigne la parole intérieure qu'il réussit à éveiller par la vitesse de son débit verbal, que dirons-nous non seulement de l'interpénétration des images (verbales, visuelles, musculaires, etc.) mais de l'action constante de sa raison ? Voilà bien un problème qui paraît insoluble.

Laissons pour l'instant la question de la source des images, pour parler des images elles-mêmes. Nous avons essayé d'en expliquer la force et la beauté, en fonction non seulement de leur source affective, mais des réactions affectives correspondantes qu'ils éveillent en nous. Nous avons essayé aussi, en y appliquant les thèses qui nous semblaient les plus valables (1) de dégager, ne fût-ce qu'a posteriori, les mécanismes, si l'on peut dire, des images de Lautréamont. Y avait-il une constante

---

(1) Voir, à ce propos, Roland de Renéville: L'Expérience Poétique (Gallimard, 1938), p.48 et sq.  
La méthode analytique découverte récemment par M. Breton, sous la forme d'un "jeu": l'Un dans l'Autre (voir Médium février 1954, p.17), promet d'être un moyen précieux pour l'élucidation des images. L'on attend avec impatience le volume que M. Breton est en train d'écrire à ce propos, et qui doit paraître vers la fin de 1959, sous le titre de L'Un dans l'Autre.

dans les formes de ses images ? Nous avons également soumis certaines images au jugement de nos amis, afin de voir si, à travers les réactions subjectives, pouvaient se révéler des constantes psychologiques.

Enfin, sur toutes ces questions, nous avons accumulé un grand nombre de notes et de résultats d'analyses textuelles ; nous avons appliqué bien des méthodes différentes, y compris celle des "mots-clés", dont M. Jean Paulhan est le promoteur, (1) et qui a donné des résultats indéniablement valables pour les oeuvres de certains auteurs. Mais la lumière attendue ne vint pas éclairer les ténèbres de l'esthétique ducassienne. Nous croyons aujourd'hui pouvoir expliquer la raison principale de cet échec, car un problème d'un autre ordre vient compliquer singulièrement une situation qui n'était déjà pas très claire, vu le dualisme extraordinaire de cette poésie, où la plus grande lucidité s'allie à l'imagination profondément instinctive. Ce problème est celui de la genèse des Chants de Maldoror, et nous croyons, en ce qui concerne l'esthétique de Lautréamont, tant au point de vue de la psychologie que de celui de la perception des images verbales, qu'il passe avant tous les autres.

André Malraux le premier a remarqué la bizarrerie des corrections que Lautréamont a apportées

---

(1) Voir J. Paulhan: Jacob Cow le Pirate, ou si les mots sont des signes. (Au Sans Pareil, 1921)

au premier Chant de Maldoror. Nous les avons discutées dans notre deuxième chapitre. Dès 1920, dans un article de quelques pages intitulé "La Genèse des Chants de Maldoror"<sup>(1)</sup>, Malraux fit remarquer que les substitutions de "Dazet" donnèrent au premier Chant une originalité poétique accrue.

Chose étrange, c'est que la critique a ignoré les implications de cette démarche. A vrai dire, nous n'avons pas d'abord pu suivre Malraux, car la seule évidence des deux versions du premier Chant ne justifiait pas les conclusions générales quelque peu exagérées qu'il en a tirées :

"Il écrivit sans doute ainsi, en anathèmes, la moitié du livre, qui alors, fut assez proche en effet de Manfred; puis il eut l'idée d'un PROCÉDÉ qui a donné à l'oeuvre toute son originalité : il remplaça toutes les abstractions par des noms d'objets ou, de préférence, d'animaux, n'ayant avec les poèmes aucun rapport LOGIQUE. La comparaison du texte de 1868 avec celui de 1874 prouve l'emploi de ce procédé." (2)

Seul Eluard a répondu à cet article, et il nous semble qu'il passe à côté de la question :

"Quand, dans les Chants de Maldoror, le Comte de Lautréamont remplace systématiquement (André Malraux, en 1920, lui reprochait d'user de ce procédé) les abstractions par des noms d'objets et d'animaux, il se livre à une épuration à laquelle la poésie n'est pas habituée, il la libère des lourdes chaînes de l'éloquence pratique, du fardeau de la pensée prosaïque, utilitaire au sens le plus vulgaire du mot. Cet effort matérialiste de substituer le concret

---

(1) In Action no.3, avril 1920, pp.33-35.

à l'abstrait met le poète au monde. Une logique purement poétique s'est formée depuis lors, une logique qui n'accepte pas de se voir situé sur le plan de ce bon sens maléfique qui n'entraîne qu'idiotie, misère et mort. Cela, Malraux, moins qu'un autre, ne l'ignore." (1)

Depuis lors, nous savons que ce n'est pas seulement au premier Chant que Lautréamont a appliqué des méthodes syncrétiques de ce genre. Nous avons pu, dans notre deuxième chapitre, exposer certaines sources qui ont été traitées de cette façon ; la découverte de M. Viroux, en particulier, apporte une confirmation : il y a deux sortes d'automatisme dans les Chants de Maldoror: l'automatisme psychique (endophasie) et l'automatisme sémantique. M. Viroux ne semble pas avoir saisi les implications de sa découverte; peut-être n'est-il pas assez au courant des techniques surréalistes qui permettent d'expliquer le phénomène de la poésie "anonyme". (2)

(1) Avenir de la Poésie (1938) Texte repris dans "Répercussions critiques de Lautréamont", édition GLM des Oeuvres Complètes de Lautréamont, p.388.

(2) M. Viroux se prive de cette compréhension, puisqu'il fait précéder son article d'une diatribe anti-surréaliste. On ne s'explique hélas que trop bien la publication de son article par le Mercure de France. Le directeur de cette revue, M. Maurice Saillet, s'est fort compromis, d'une façon inadmissible, dans l'affaire du faux Rimbaud: "La Chasse Spirituelle". M. Breton, qui le premier a dénoncé la supercherie, a publié par la suite: "Flagrant Délit- l'affaire du faux Rimbaud devant l'opinion public" (Editions Thésée, 1949), plaquette qui révèle, preuves à l'appui, les manoeuvres déshonnêtes d'une certaine critique. Dès lors, la revue de M. Saillet accueille tout ce qui est anti-surréaliste. L'article de M. Saillet sur "Les Inventeurs de Maldoror" sert de prétexte à une autre diatribe contre les surréalistes. Nous faisons allusion à cette affaire pour déplorer que l'oeuvre de Lautréamont devienne le prétexte de vider des querelles personnelles. Tout cela n'apporte que confusion et subjectivité à la critique d'une oeuvre complexe et riche, pour l'interprétation de laquelle nous avons besoin de tout notre sang-froid.



A côté des quelques passages que Lautréamont a recopiés directement chez Buffon, il y a maintes références à l'histoire naturelle, particulièrement sous la forme d'adjectifs et d'autres termes qui relèvent du vocabulaire spécialisé de la biologie. Il n'est pas possible de rattacher ces expressions à des sources précises, puisqu'elles se composent de deux ou trois mots, et peuvent ainsi provenir de n'importe quelle encyclopédie ou glossaire des termes biologiques. Nous avons relevé un grand nombre de ces expressions semi-scientifiques. Et Lautréamont ne se limite pas à l'histoire naturelle: il va chercher des termes dans la médecine. Considérons les expressions suivantes, et notons qu'elles relèvent d'un aspect particulier de la médecine; elles ont été choisies et correspondent à l'intention visible de dégoûter le lecteur dans ce passage:

Astringente; la rugine; os tarsiens; potion lénitive; pus blennorrhagique à noyeux; kyste pileux de l'ovaire; chancre folliculaire; prépuce enflammé; paraphimosis; reséquer. (Chant V, str.1, p.207)

Ces termes viennent l'un après l'autre dans un passage qui ne compte que quinze lignes. Lautréamont avait-il à ce point assimilé le vocabulaire médical, ou n'a-t-il pas plutôt cherché ces expressions pour les besoins de ce passage ?

A côté donc des signes d'écriture automatique qui libère l'inconscient, il y a bien des signes de méthode. La syntaxe minutieuse de son humour est très

méthodique, et dépend parfois pour son effet du déplacement d'un seul mot.

Cependant, l'aspect le plus intéressant de ces signes de méthode est bien celui que nous révèle les substitutions de "Dazet". "Ah! Dazet! toi dont l'âme est inséparable de la mienne..", est une expression assez banale. Mais elle n'est point du tout banale sous la forme qu'elle prend dans la version remaniée: "O poulpe, au regard de soie! toi dont l'âme est inséparable de la mienne..." Encore plus frappante est la différence entre les deux versions de la 13 strophe, dans laquelle "Dazet" devient un crapaud mystérieux, envoyé du ciel, et très probablement symbole du Christ. Ces substitutions donnent au texte un pouvoir de suggestion poétique, un rayonnement obscur et mystérieux.

Pour comprendre à quel point un procédé de ce genre peut être générateur de poésie, ayons recours aux expériences surréalistes sur la "poésie anonyme". L'on sait que sous la forme de jeux, les surréalistes inventèrent un certain nombre de techniques qui sont à distinguer très nettement de celle de l'écriture automatique. Cette dernière, dans la mesure où elle peut fournir la matière brute de la poésie, produit les textes les plus personnels qui soient. Par contre, les jeux du "cadavre exquis", "des questions et des réponses", des "recherches expérimentales sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville", etc., dont on retrouve trace dans toutes les

revues surréalistes, visent à créer une poésie qui se fait d'elle-même. Les surréalistes y cherchaient le divertissement, mais un divertissement sérieux, qui nous a beaucoup appris sur le fonctionnement de l'esprit poétique. Nous décrivons dans la deuxième partie de notre thèse le climat de ces activités, qui eurent une influence importante sur l'aspect collectif du mouvement surréaliste.

Il suffit de s'être livré une fois à une expérience de ce genre pour voir que des images, parfois d'une beauté stupéfiante, peuvent naître à la suite de ces procédés. Nous retrouvons ici l'une des idées centrales de Lautréamont: "Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas." Pour mieux comprendre la justesse de cette remarque, nous allons citer un long passage du Professeur Alquie, qui souligne l'importance des résultats de ces jeux surréalistes: "On peut chercher en deux voies la source de l'illumination surréaliste. On peut y voir la preuve de la puissance de notre esprit, capable de donner une valeur à n'importe quoi, et de conférer un sens à ce qui n'en a pas. Reprenons ici le jeu surréaliste des demandes et des réponses : pour éliminer toute beauté propre à chacune des phrases mises en présence (ce qui n'a pas toujours été fait par les surréalistes), nous tirerons nos exemples de nos exercices personnels : on voudra bien convenir qu'au départ rien n'est plus banal et exact, rien

n'est moins poétique ou révélateur que la suite de demandes et de réponses que voici: Qu'est-ce qu'un chapeau ? Ce dont on couvre la tête. Qu'est-ce qu'une assiette ? Un petit récipient où l'on mange. Qu'est-ce que l'aube ? Le lever du jour. Qu'est-ce qu'un miroir ? Ce qui nous renvoie notre image. Qu'est-ce qu'un gendarme ? Le soutien de l'ordre. Qu'est-ce qu'un radiateur ? Un tube rempli d'eau chaude. Qu'est-ce qu'un bec de gaz ? Une lampe des rues. Qu'est-ce que le rêve ? Une illusion du sommeil. Si, maintenant, nous invertissons, par couples, les demandes et les réponses, nous obtiendrons: 'Qu'est-ce qu'un chapeau ? Un petit récipient où l'on mange. Qu'est-ce qu'une assiette ? Ce dont on se couvre la tête. Qu'est-ce que l'aube ? Ce qui nous renvoie notre image. Qu'est-ce qu'un miroir ? Le lever du jour. Qu'est-ce qu'un gendarme ? Un tube rempli d'eau chaude. Qu'est-ce qu'un radiateur ? Le soutien de l'ordre. Qu'est-ce qu'un bec de gaz ? Une illusion du sommeil. Qu'est-ce que le rêve ? Une lampe des rues.' Ce qui frappe ici, c'est qu'aucune des réponses obtenues n'apparaît à l'esprit comme dépourvue de sens. Pour atteindre ou pour conférer ces sens différents, l'esprit doit seulement changer d'attitude. Les réponses normales trouvent leur sens devant son attitude logique. Les réponses obtenues par le procédé de l'inversion trouvent leur sens <sup>soit</sup> devant son attitude humoristique (Qu'est-ce qu'un gendarme ? Un tube rempli d'eau chaude) soit devant son attitude lyrique (Qu'est-ce que le rêve ? Une lampe des rues), soit devant

son attitude magique (Qu'est-ce que l'aube ? Ce qui nous renvoie notre image) etc... (...) L'expérience surréaliste a souvent été interprétée dans ce sens : si le surréalisme veut rapprocher, en ses images, les réalités les plus lointaines, n'est-ce pas parce qu'il a une confiance illimitée dans les puissances de l'esprit ? " (1)

Voilà ce qui résume parfaitement la difficulté que l'on trouve à "interpréter" les images de Lautréamont. Nous ne croyons pas du tout qu'il ait écrit toute son oeuvre de cette façon. Mais jusqu'à quel point a-t-il expérimenté avec cette poésie qui naît de la "rencontre fortuite des mots" ? Car c'est lui qui a inventé "la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie"... En d'autres termes, pouvons nous jamais savoir si une image de Lautréamont est un symbole d'une force instinctive, ou si c'est nous qui lui conférons cette valeur ? Car dans cette poésie anonyme, l'illumination vient certainement ensuite ! Plus récemment, le jeu de "l'Un dans l'Autre" a montré encore plus clairement la merveilleuse puissance de l'esprit, prompt à saisir (ou à imposer) un rapport entre deux objets en apparence très éloignés. Il est à peine exagéré de dire qu'il n'existe pas deux objets qui ne puissent être rapprochés dans l'analogie poétique.

Or, que devient, en présence des substitutions

---

(1) Philosophie du Surréalisme, pp.138-138.



de "Dazet" (et rien ne prouve que dans les autres Chants, Lautréamont n'ait pas appliqué à certains endroits des procédés similaires), que devient toute interprétation "psychanalytique" des Chants de Maldoror ? Veut-on voir dans le "poulpe" un symbole sexuel, alors qu'il s'agit peut-être d'une "rencontre fortuite" ? MM. Breton, Eluard et Char ont publié un volume de poésie: Ralentir (1) Travaux, qui a été obtenue presque entièrement par cette technique, qui, maniée par de vrais poètes, peut nous livrer des images splendides. Mais supposons un instant qu'un critique naïf s'avise de "psychanalyser" cette poésie : le résultat de son analyse sera un commentaire sur le critique lui-même et non pas sur les poètes. De même, au moins une partie de l'étude de MM. Jean et Mezai est un reflet d'eux-mêmes, et non pas une image de Lautréamont. La strophe qui contient la description du vol des étourneaux se voit attribuée un sens onirique, alors que cette description a été "collée", toute faite, dans le texte. De même, M. Blanchot se propose de chercher le sens des images de Lautréamont à travers "sa préférence pour telles images, de l'attrait obsédant qu'elles exercent sur lui". Ainsi, selon M. Blanchot, Lautréamont serait amené à "laisser se reconstituer un autre monde", et l'attrait de certaines images qui reviennent serait "la preuve que sa raillerie ne peut rien contre certaines

---

(1) Editions Surréalistes, 1930

forces toutes-puissantes, lesquelles s'affirment à travers les mots qui voudraient empêcher toute affirmation et, derrière leur mort logique, ressuscitent les valeurs et les motivations imaginaires." (1) M. Blanchot pratique donc une critique de recouplement qui essaie de relier les images; mais là aussi, l'on ne peut jamais être certain de ne pas attribuer un sens arbitraire à de telles images, s'il est au moins possible qu'il s'agisse, dans un cas donné, de "poésie anonyme". De même, M. Bachelard nous dit que "c'est l'excès du vouloir-vivre qui déforme les êtres et qui détermine les métamorphoses".(2) Mais enfin, ce n'est pas un excès de vouloir-vivre qui a "métamorphosé" Dazet en "poulpe", "rhinolophe", "crapaud", etc. Il n'en reste pas moins que M. Bachelard décrit parfaitement l'impression du lecteur.

Il va sans dire que de tels procédés ne peuvent pas expliquer toute la poésie des Chants de Maldoror. Mais nous ne savons pas jusqu'à quel point Lautréamont poursuivit ces expériences sur le langage. Lorsque nous examinons une image, nous ne pouvons pas être certain que la valeur que nous lui attribuons n'est pas le reflet de notre esprit, et nous risquons à tout moment de prêter à Lautréamont, sur la foi de ses images, des impulsions affectives inexistantes.

---

(1) Blanchot, op.cit., pp.51-52.

(2) Bachelard, op.cit., pp.8-9.

Le problème est singulièrement irritant, il faut en convenir. C'est que Lautréamont, par ses méthodes poétiques, n'est pas seulement un poète, mais plusieurs poètes à la fois; aux difficultés que nous présente une oeuvre qui joue simultanément sur les plans que nous avons déjà examinés, il faut ajouter les difficultés particulières qui résultent de son emploi de certains procédés conscients.

Le mot de procédé suggère souvent l'artificialité ou l'arbitraire, et prend une résonance péjorative. Mais il faut constater qu'il ya procédé et procédé, et ceux de Lautréamont ne sont pas superficiels ou arbitraires. L'on a parfois prononcé à propos du surréalisme les mots de "jeu d'esprit", de "merveilleux factice", etc., mais il nous semble qu'il s'agit là d'un malentendu. A certains moments, des esprits plutôt médiocres ont fait partie brièvement du groupe surréaliste, et dès 1930, Breton s'élevait contre la facilité auxquels certains se laissaient aller :

"L'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes est aussi tout à fait préjudiciable à l'espèce de conversion que nous voulions opérer par eux.(...) Une telle confusion est, bien entendu, de nature à nous priver de tout le bénéfice que nous pourrions trouver à ces sortes d'opérations." (1)

Breton n'a cessé de répéter qu'il s'agit, dans les textes automatiques, de recherches, et non pas de poésie, et dès 1928, Aragon, dans son Traité du Style, s'attaquait

(1) Second Manifeste du Surréalisme. (Les Manifestes du Surréalisme, p.75)

à ceux qui tentaient de "faire de la poésie" par la méthode de l'écriture automatique. Il est assez évident aujourd'hui que ce procédé, comme tous les autres, ne révèle que ce qu'il y a en nous. Le poète ne peut pas se passer du talent poétique.

Le dérèglement du langage opéré par Lautréamont, par la voie de l'humour ou par la voie de la "poésie anonyme" mène en tout cas, comme nous l'avons dit, au dérèglement des sens. Les procédés de Lautréamont ne sont pas plus artificiels que celui de Rimbaud, qui est conscient et - il le dit lui-même - raisonné. Par la technique de l'écriture automatique ou par l'humour noir, l'on peut effleurer la folie. Breton nous explique dans Entretiens (p.89), pourquoi il a dû modérer certaines expériences surréalistes :

"Chose frappante, les raisons que nous avons pu avoir, vers 1920, de prendre quelque distance de l'écriture automatique sont du même ordre que celles qui nous ont mis en garde contre la fréquente répétition des séances de sommeil. En ont ainsi décidé des considérations d'hygiène élémentaire. L'usage immodéré, au départ, de l'écriture automatique a eu pour effet de me placer, pour ma part, dans des dispositions hallucinatoires inquiétantes contre lesquelles j'ai dû en hâte réagir."

Nous pouvons confirmer, en ce qui nous concerne, l'exactitude de cette constatation, car, ne voulant pas parler de choses que nous n'avions pas éprouvées, nous avons essayé délibérément de provoquer, par la pratique de l'écriture automatique, des hallucinations auditives. Après un certain temps, nos efforts ont été couronnés

de succès, et nous avons eu la sensation d'une voix qui parlait en nous, indépendamment de nous. Cette sensation était accompagnée d'une euphorie remarquable qui s'est convertie, à un certain moment, en un sentiment de peur. L'intérêt des textes ainsi produits n'était pas très grand; nous ne sommes pas un Rimbaud ou un Lautréamont. Mais l'expérience nous a convaincu de l'utilité poétique de tout procédé qui a pour but de mettre l'esprit en mouvement, de mettre l'imagination en branle.

Lucidité, en ce qui concerne Lautréamont, ne veut donc pas dire attitude intellectuelle froide; la lucidité de Lautréamont ne se sépare pas de son imagination et de son génie poétique. D'ailleurs, comme l'a bien vu Maurice Blanchot, la tension de la lucidité chez Lautréamont a dû lui coûter des efforts indicibles: "Comment la pure raison peut devenir pure souffrance, nous l'entendons ici. 'L'esprit se dessèche par une réflexion condensée et continuellement tendue; il hurle comme les grenouilles d'un marécage' " (1) Il y a bien, comme Lautréamont l'écrit dans une lettre, "une immense douleur à chaque page" des Chants de Maldoror. Mais elle se cache pudiquement. Maldoror est toujours "celui qui ne sait pas pleurer, (car il a refoulé la souffrance en dedans)..."(2)

(1) Op.cit., p.153. M.Blanchot cite ici la 3e strophe du Chant V (p.217)

(2) Chant I, str. 12, p.37



De même, l'aventure surréaliste ne s'est pas poursuivie sans souffrance. Artaud est devenu fou; Crevel, Rigaut et Dominguez se sont suicidés, et Jacques Vaché, à qui le surréalisme doit tant, s'est donné la mort aussi.

Lucidité, en ce qui concerne Lautréamont, ne veut pas dire détachement; il s'engage tout entier, par l'esprit et par le coeur. Son génie poétique ne s'accommode pas des compromis, et il a si bien dérégulé le langage, de toutes les manières, pour en faire un langage poétique, que la genèse des Chants de Maldoror reste mystérieuse.

Ce chapitre consigne donc un échec, mais peut-être un échec utile. Nous croyons que le problème des méthodes poétiques de Lautréamont est à résoudre avant qu'on puisse parler des sources de ses images, avant qu'on puisse parler de sa poétique. Cette oeuvre nous réserve peut-être encore des surprises. Nous ne croyons pas nous être trompé en soulignant la lucidité de la démarche de Lautréamont, et si, en développant cette idée, nous sommes arrivé dans une impasse, nous croyons tout de même que cette impasse est dans la bonne voie. Devant nous se dresse un mur, et derrière ce mur se cache peut-être l'un des secrets de l'oeuvre lautréamontienne. Mais peut-on franchir ce mur ? Nous avons beaucoup réfléchi à ce problème, et nous ne voyons pas encore le moyen de surmonter la difficulté. Non sans anxiété, nous pensons à l'oeuvre de Raymond Roussel ; nous pouvons bien subir la hantise de Locus Solus, mais comment saurions-

nous l'interpréter, si Roussel n'avait pas publié, la veille de sa mort : Comment j'ai écrit certains de mes livres? (1) L'"aide-*imagination*" que Roussel utilisait, et qui, comme les procédés de Lautréamont, a eu pour résultat d'ouvrir les portes de l'onirisme, est en un sens complètement arbitraire. Mais l'oeuvre qui en est née ne l'est point.

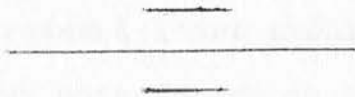
Faudra-t-il que l'on découvre le manuscrit des Chants de Maldoror, ou peut-on développer une méthode analytique qui mettra à jour la poétique de Lautréamont ? Nous terminons notre étude de Lautréamont sur ce point d'interrogation. Nous espérons néanmoins, dans les pages qui précèdent, avoir établi quelques points de vues valables sur cette oeuvre, sur ces quelques pages qui posent, peut-être, plus de questions que toute l'oeuvre de Balzac. Il restera toujours, au coeur de la poésie, un mystère obscur, qui est celui de l'homme. Lautréamont, pour nous, est celui qui a essayé, avec un courage inégalable, à se perdre dans ce mystère, afin de se retrouver. Et il nous invite à le suivre; c'est lui qui a écrit dans *Poésies*: "L'auteur espère que le lecteur sous-entend."

.....

(1) Lemerre, éd., 1935.

DEUXIEME PARTIE:

L'influence de Lautréamont sur  
le mouvement surréaliste.



## C H A P I T R E I

### Lautréamont et la genèse du mouvement surréaliste.

Il conviendra, dès le début de cette partie de notre travail, d'expliquer notre titre. Laissons pour l'instant l'idée d'"influence", et essayons de mieux voir ce que nous entendons par "mouvement surréaliste." Il n'est pas tout à fait indifférent que nous ayons préféré ce terme aux alternatives: "surréalisme" ou "littérature surréaliste." Le "surréalisme" peut être entendu dans un sens assez large, même dans son contexte contemporain. Il représente, cela est assez évident, et les surréalistes ne manqueront jamais une occasion de le souligner, une tendance générale de l'esprit humain. Ce n'est pas par fantaisie que les surréalistes se sont toujours intéressés à l'art préhistorique, à l'art dit "primitif", aux mythologies de tous les siècles, à l'occultisme, aux rêves, en un mot à tout ce qui, dans tous les pays et dans tous les temps, révèle cette tendance de l'homme à rechercher une explication de ce qui est mystère, de ce qui échappe à sa raison, de ce qui, s'il arrivait à le saisir, serait une extension des pouvoirs de l'homme. C'est là une expression qui reviendra mille fois sous la plume des surréalistes; elle représente le noyau des préoccupations et des aspirations surréalistes. A ce point de vue le surréalisme est un humanisme, ou

pour reprendre un terme que Gabriel Rey a mis en circulation, un surhumanisme. (1) A égale distance du mysticisme et du lourd pessimisme des existentialistes, le surréalisme, pris dans son "sens "éternel", est donc une ontologie de l'irrationnel. Ainsi conçu, le surréalisme est une entreprise des plus graves; dans le passé comme dans le surréalisme historique, moderne, cette entreprise ne peut pas s'accommoder de la légèreté, ni de "l'art pour l'art". Tendence présente à toutes les époques (n'oublions pas que le XVIIIe siècle est aussi le siècle des illuminés, de Swedenborg, de Hölderlin, de Novalis), elle connaîtra à certains moments dans certains pays sa terre d'élection. En plein siècle de progrès scientifique rationaliste, elle sera, dans une forme larvée, derrière le romantisme en France, en Allemagne et en Angleterre, commencera à se préciser avec Hugo, avec Baudelaire, plus encore avec Lautréamont et Rimbaud; elle gronde derrière tout ce que, au dix-neuvième siècle, (2) l'art peut offrir de plus valable, et sera finalement élevée à la dignité d'une doctrine, d'une philosophie - et à certains égards d'une science, au XXe siècle, dans le mouvement intellectuel qui porte son nom à partir de 1920, et qui se poursuit encore activement à l'heure actuelle.

(1) Cf. Gabriel Rey: Humanisme et surhumanisme. (Hachette, 1951)

(2) Cf. André Breton: "Splendide dix-neuvième siècle, en deçà duquel il faut remonter d'un bond au quatorzième pour fuser dans le même ciel redoutable en peau de chat-tigre!" (Le Merveilleux contre le mystère, texte repris dans La Clé des Champs, Ed. du Sagittaire, 1953, p.7.)



Il est évident qu'en parlant de l'influence de Lautréamont, nous n'avons pas affaire à ce sens très large du surréalisme. Mais il ne faut pas le perdre de vue; les surréalistes s'attachent constamment à trouver dans le passé une confirmation de leurs idées, la preuve de la continuité d'une pensée inhérente à l'esprit humain, profondément enracinée et par là impossible à ignorer. Tous les écrits surréalistes témoignent de cette hantise constante de se trouver des ancêtres (1), et Lautréamont est précisément l'un de ceux-ci, le plus grand aux yeux des surréalistes.

Il importe d'autant plus de ne pas oublier le sens large que l'on peut prêter au surréalisme, et de là cette admiration des surréalistes <sup>pour ceux</sup> qui les ont devancés dans la même voie, que Lautréamont nous paraît aujourd'hui, après une assez longue fréquentation des écrits surréalistes, comme un ancêtre-dieu que les surréalistes encensent à tout moment, mais à qui ils doivent très peu de chose. Disons-le tout de suite: l'"influence" de Lautréamont sur le mouvement surréaliste a été presque nulle.

Il faut se demander aussitôt ce que l'on entend par "influence". Ordinairement, c'est un terme

---

(1) Citons un des nombreux exemples qui se présentent à notre esprit: la place très importante faite aux "surréalistes malgré eux" à l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1947.

qui recouvre une réalité complexe et assez malaisée à analyser. Les influences peuvent jouer indirectement, et même très indirectement, un auteur absorbant la pensée de l'un de ses devanciers par le truchement d'autres auteurs, ou même simplement par le climat intellectuel engendré par un ou plusieurs penseurs dont il ne connaît pas directement les oeuvres. Même si Baudelaire n'avait jamais entendu le nom de Novalis, l'on ne pourrait pas dire qu'il échappe entièrement à l'influence de celui-ci. Mais il s'agit là de contribution individuelle à un vaste complexe intellectuel et spirituel, contribution dont il serait tout à fait impossible d'estimer la valeur exacte. Tout cela est assez vague, mais voici où nous voulons en venir: l'on pourrait parler d'une influence de Rimbaud sur le surréalisme, en ce sens que la large diffusion de son oeuvre a contribué - à un degré qu'il serait impossible d'évaluer - à l'élaboration du climat intellectuel dans lequel Breton et ses compagnons ont grandi. Avant même qu'ils n'aient lu son oeuvre, Rimbaud a agi sur eux.

Il n'en est pas ainsi de Lautréamont. André Gide a presque raison d'écrire: "Son influence au XIXe siècle a été nulle." (1) Nous dison presque, car après tout Léon Bloy a reconnu le génie de Lautréamont. Il

---

(1) Préface au Cas Lautréamont, p.3.

n'en reste pas moins que dans toute la littérature du symbolisme, l'on ne trouvera qu'une seule référence à Lautréamont - dans le livre de Jules Huret: Enquête sur l'Evolution Littéraire. (1) M. Huret, pour les besoins de ce livre, interrogea tous les grands écrivains de l'époque aussi bien que les écrivains notoires du moment que l'histoire a relégués au second plan ou à l'oubli. Il demanda à chacun leur avis sur l'évolution littéraire, sur l'importance relative des différents écrivains du siècle dans la formation des courants littéraires. Or, un seul de ses interlocuteurs, Gustave Kahn, prononce le nom de Lautréamont. Huret lui ayant demandé quels auteurs importaient, Kahn a répondu: "Verlaine, jusqu'à Amour, Verlaine et Laforgue, et Rimbaud, un très grand poète qu'on oublie et que Lautréamont remplace d'une façon très insuffisante." (2) Ce qui est curieux ici, c'est que Kahn parle de Lautréamont comme s'il était assez connu; ce n'était pas le cas, comme en témoigne cette seule référence. Mais la réédition des Chants par Louis Genonceaux (le tirage était très restreint - 250 exemplaires) venait de paraître, et sans doute Lautréamont éveilla un instant la curiosité de quelques symbolistes, dont les idées n'étaient pas faites pour l'apprécier. L'absence de toute autre référence à

---

(1) Charpentier, 1891.

(2) op.cit., p.402.

Lautréamont prouve assez que les personnes interrogées (dont Renan, Zola, Maupassant, Huysmans, Anatole France, Barrès, etc.) n'avaient pas lu Lautréamont ou n'avaient pas saisi son importance. A part l'article de Léon Bloy et celui de Rémy de Gourmont, il n'y aura, entre 1890 et 1914, aucune mention de Lautréamont dans toute la critique, et à plus forte raison, aucune discussion de son oeuvre. La déclaration de Gustave Kahn prend, à la lumière de ce fait, le caractère d'une boutade mystificatrice, parfaitement dans le style de ce personnage curieux, qui était, lors de ce dialogue avec Jules Huret, l'une des têtes de la jeune génération littéraire. Huret nous fait de lui un portrait très vivant, d'où il ressort que la vanité était le trait le plus frappant de son caractère.

M. Saillet a mesuré combien le sort de l'oeuvre de Lautréamont n'a tenu qu'à un fil. (1) D'ailleurs, avant 1913, on ignorait jusqu'à l'existence de Poésies. Léon-Paul Fargue découvrit à la Bibliothèque Nationale le seul exemplaire connu de cette "Préface à un livre futur," et le signala à Valéry Larbaud, qui consacra alors à Lautréamont un article important dans La Phalange (2). Cet article fut le premier à constater à la fois la valeur poétique et l'originalité de son oeuvre, et les problèmes qu'elle posait à la critique. L'évolution de

---

(1) Cf. "Les Inventeurs de Maldoror", in Les Lettres Nouvelles, avril-juillet, 1954.

(2) "Les Poésies" d'Isidore Ducasse, in La Phalange, 20 février 1914, pp.148-155.

la sensibilité commençait à être favorable à Lautréamont; de plus en plus le milieu littéraire, après l'article de Larbaud, devenait conscient au moins de l'existence de cette oeuvre. Six ans plus tard, par les soins de Blaise Cendrars, une nouvelle édition fut publiée aux Editions de la Sirène; désormais Lautréamont avait droit de cité dans la littérature française.

Les très rares écrivains qui avaient lu les Chants de Maldoror dans les quelque quarante années qui suivirent la première édition n'ont été en rien influencés par cette poésie audacieuse dont ils n'ont pas compris la portée. Cela est si évident que nous retirerions volontiers le presque dont nous avons modifié la phrase de Gide: décidément, l'influence de Lautréamont au XIXe siècle et pendant la première décade du XXe a été nulle. C'est entre 1914 et 1921 que Lautréamont entre dans l'histoire des idées.

Donc, on ne peut pas parler d'une influence indirecte de Lautréamont sur le surréalisme, de cette sorte d'influence qu'ont exercé tous les écrivains du XIXe siècle qui contribuèrent à l'évolution de la sensibilité qui rendit le surréalisme possible dans sa forme contemporaine. Mais, nous dira-t-on, il ne s'agit pas de cela, d'une influence à ce point nébuleuse. Toute la littérature surréaliste rengorge de citations tirées de Lautréamont, d'éloges lyriques; son oeuvre est un autel



qui baigne, à peine visible, dans les tourbillons épais de l'encens surréaliste. Qui pourra dire, dans ces conditions, que son influence sur eux n'a pas été déterminante et évidente ? M. Henry J. Grubb a soutenu en 1934 que la grande valeur de Lautréamont, toute son originalité mise à part, gît sans doute dans l'influence qu'il a exercé sur le groupe surréaliste, et a souhaité qu'on en évalue un jour toute la portée dans ce sens<sup>(1)</sup> Cette évaluation n'a pas encore été faite. Tout se passe, d'ailleurs, comme si pour la critique, l'influence de Lautréamont sur le surréalisme est à ce point évidente que la question est hors de discussion. Les surréalistes eux-mêmes ne semblent jamais s'être demandés ce que Lautréamont leur a apporté. Et il faut constater qu'en dépit de toute leur lucidité critique, il a fallu quelquefois qu'un observateur plus détaché leur apprenne ce qu'ils sont. Il a fallu que Jules Monnerot leur montre que le mouvement surréaliste présente tous les caractéristiques d'un secte religieux, et que leur pensée est, sinon religieuse, du moins pré-religieuse et devrait logiquement aboutir à une nouvelle religion; l'analogie - que Monnerot établit avec minutie - entre les gnostiques et les surréalistes est particulièrement frappante. (2)

---

(1) Voir "The Problem of Lautréamont" in Romanic Review, t. XXV, 1934, pp. 140-150.

(2) Cf. La Poésie Moderne et le Sacré (Gallimard, 1945), pp. 78-96. (L'on sait que par "poésie moderne, Monnerot entend "Poésie surréaliste". Cf. p. 15: "...la poésie moderne et surréaliste"; la note de la page 184 précise: "Tout le reste du texte ne vise qu'à éclairer la conjonction de ces deux qualités.")

Voilà un exemple - il y en a d'autres - où les surréalistes ont dû reconnaître la validité et la fécondité de la vue d'un observateur non-surréaliste qui, se plaçant à quelque distance du tableau, peut en voir le dessein général. Le surréalisme a toujours essayé d'être passion et lucidité à la fois; ce n'est pas toujours possible. Il en est à peu près de même, à notre sens, pour ce qui est de la fameuse "influence" de Lautréamont. Aveuglés par une contemplation presque journalière de ce dieu, les surréalistes ne voient peut-être pas combien peu, en fin de compte, ils lui sont redevables. Reste pourtant toute cette vénération, qui prendra des formes très variées. Peut-on lui donner un sens ? Certes, mais ce ne sera guère le sens d'une influence.

Quelques autres remarques s'imposent, avant que nous n'entreprenions l'analyse des textes surréalistes qui nous permettront d'appuyer notre thèse.

Nous avons préféré, pour cette partie de notre travail, le terme de "mouvement surréaliste". "Littérature" surréaliste prête à l'équivoque. Si l'on peut dire, avec Monnerot, que Breton, tout comme Rimbaud, dit du mal de l'art mais au fond n'en pense pas (1), il reste que Breton n'a cessé de s'élever contre un certain art et contre une certaine littérature en particulier. Déjà, avec Verlaine, ce terme s'était chargé d'ambivalence; dans le surréalisme, "littérature" sera une injure qu'on lance à tout propos.

---

(1) J.Monnerot, op.cit.,p.182.

Le vulgaire y a souvent vu une attitude de provocation, attitude négatrice de révolte contre toutes les valeurs, y compris les valeurs intellectuelles et artistiques. Une telle vue est on ne peut plus erronée et injuste. C'est - comme presque toujours - au nom de la morale, que Breton ne tolérera que l'oeuvre d'art qui engage tout l'homme et qui soit une tentative de reculer les limites humaines. Lorsque les surréalistes parlent de la "littérature" sur ce ton péjoratif, entendons toute littérature qui puisse être assimilée, si peu que ce soit, à un agrément, même un agrément supérieur de l'esprit; de là toute l'hostilité de Breton pour un poème tel que La Jeune Parque: il lui est incompréhensible qu'on puisse décrire la poésie, comme le fait Valéry dans ce cas, comme un "exercice." C'est là faire de la "littérature" selon l'optique surréaliste. Cette exigence, où morale et honnêteté intellectuelle se rejoignent et rencontrent un désir jamais assouvi de savoir (et de connaître), Breton l'a proclamée maintes et maintes fois.(1) Ecrire est un geste moral et grave; cette exigence a été comprise par les meilleurs esprits français de notre temps, surréalistes ou non, et n'est pas le moindre apport de Breton à la pensée française contemporaine.

Mais la littérature, même pris au sens altier

---

(1) Cf., entre tant d'autres passages qui exprime cette même idée, que Breton applique ici à la peinture: " Trop de tableaux, en particulier, se parent aujourd'hui dans le monde de ce qui n'a rien coûté aux innombrables suiveurs de Chirico, de Picasso, d'Ernst, de Masson, de Miro, de Tanguy - demain ce sera de Matta - à ceux qui ignorent qu'il n'est pas de grande expédition, en art, qui ne

que Breton veut lui conférer, ne peut jamais être une fin en soi, et c'est dans ce sens qu'il faut entendre toute l'hostilité et le mépris des surréalistes pour la carrière d'"homme de lettres". C'est que, pour eux, l'oeuvre d'art doit être une expérience vécue jusque dans les profondeurs de l'être et qui engage à tout moment la morale artistique, prise au sens surréaliste. Si l'on nous permettra de jouer sur l'ambivalence du mot "sérieux", nous dirons que pour Breton, il faut prendre la littérature assez au sérieux pour ne pas la prendre au sérieux. Il est évident que cette règle n'a pas toujours été respectée dans le surréalisme (1) et son infraction sera souvent un motif d'exclusion pour tel ou tel membre du groupe. Mais c'est un idéal que Breton - et avec lui deux ou trois autres, Benjamin Péret notamment (2) - n'abandonnera jamais.

Il résulte de ce qui précède - et c'est ici que nous rejoignons Lautréamont - que la littérature

---

s'entreprenne au péril de la vie, que la route à suivre n'est, de toute évidence, pas celle qui est bordée de garde-fous et que chaque artiste doit reprendre seul la poursuite de la Toison d'or." (Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non, in Les Manifestes du Surréalisme, p.109)

- (1) Cf. les romans qu'Aragon publia dans les années 1930, incartade que les surréalistes lui pardonnèrent à cause du contenu idéologique de ces livres, qui correspondait à la position politique du surréalisme à cette époque, et à cause peut-être aussi du prestige d'Aragon et de la validité de ses autres activités au sein du groupe.
- (2) Cf. Le Déshonneur des Poètes (1945). Contre la brochure "L'Honneur des Poètes" (choix de poèmes de résistance d'Aragon et d'Eluard, maintenant communistes staliniens), Péret maintient l'idéal de la poésie contre cette poésie tributaire d'une morale de guerre. Aragon et Eluard, selon lui, ne sont plus poètes mais "agents de publicité."

ne peut jamais être qu'une activité parmi d'autres, et ne peut jamais être déifiée. Certes, pour les surréalistes, la littérature est une activité valable, et même très valable, sous les conditions que nous avons exposées. Mais le surréalisme n'est rien moins qu'une école littéraire; lutte passionnée, qui se poursuit sur bien des plans à la fois, pour la conquête des pouvoirs de l'homme intégral, son but se définit fort bien par la déclaration que porte la couverture du premier numéro de La Révolution Surréaliste: "Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme." (1) Rien de moins "esthétique" qu'un tel but, et l'on se tromperait beaucoup sur toute la signification du mouvement surréaliste si l'on voulait le réduire aux dimensions d'une école littéraire telle que le symbolisme. Le surréalisme est une aventure spirituelle, tentative de saisir toute la vie, et dans la lutte, tous les moyens lui seront bon, y compris la littérature au sens où ces hommes l'entendent.

Dès lors, il va de soi que l'oeuvre de Lautréamont n'est pas seulement une oeuvre d'art pour les surréalistes. Pour eux, cette oeuvre met en cause tout l'homme à tout moment et dans tous les aspects de sa vie. Certes, le langage apparaîtra aux surréalistes comme le moyen le plus efficace d'aboutir à ces nouveaux

---

(1) No.1, première année, 1er décembre 1924. Directeurs: Pierre Naville et Benjamin Péret.



modes de sentir et de penser qui pourraient un jour bouleverser non seulement notre conception du monde mais encore notre façon d'agir, car pour les surréalistes, les deux vont de pair. Le surréalisme est donc une exigence à la fois ontologique et morale. Au "changer la vie" de Rimbaud, les surréalistes ajouteront "changer le monde aussi". Ces deux choses leur paraissent logiquement inséparables. Changer la vie: c'est à dire reculer par tous les moyens les limites de la sensibilité jusqu'à pouvoir saisir le "surréal"<sup>(1)</sup>; changer le monde: c'est à dire intervenir dans le monde de l'action, dans la politique, dans la vie morale sous tous ses aspects.

L'on comprendra aisément pourquoi, le surréalisme n'étant pas réductible à la littérature, Lautréamont n'est pas pour eux un écrivain seulement et il serait donc gravement insuffisant de chercher, dans l'attitude des surréalistes envers lui, le reflet d'une influence purement littéraire. C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, il sera question du surréalisme sous tous ses aspects, et non seulement sous le seul aspect de la littérature.

Mais, peut-on dire aussitôt, le surréalisme est aussi une littérature. Cela est vrai, et même si

---

(1) Combien d'encre n'a-t-on pas répandu sur la nature de ce fameux "surréal"! Tout le livre du Professeur Alquié est une tentative admirable d'éclairer la notion en termes d'un rationalisme presque cartésien. Notons simplement que si le surréel de Breton était définissable, non seulement le but du surréalisme serait atteint, mais peut-être l'énigme de l'univers serait résolu. Breton sait mieux qu'un autre que le surréalisme sera recherche éternelle d'une réponse qui ne peut jamais être définitive.

l'on fait la part de ce qui, inévitablement, n'échappe pas aux accusations d'artificialité, il reste que le surréalisme a produit des oeuvres belles, dont certaines sont des chefs-d'oeuvre à tous les points de vue, celui de l'esthétique pure y compris. Car les surréalistes sont aussi poètes et artistes, et ironiquement, ils ont toujours eu à combattre un public qui ne demandait qu'à admirer leurs productions du point de vue purement artistique. A cet égard, ils ont été en quelque sorte victimes de leur propre sensibilité artistique, qui a prévalu, en ce qui concerne le public, sur leurs aspirations morales et politiques. En révolte contre la bourgeoisie, ils ont trouvé des admirateurs dans cette bourgeoisie, tandis que le monde ouvrier et les intellectuels de la révolution politique sont restés indifférents et même franchement hostiles à leurs activités; c'est là le drame central du surréalisme et l'échec - provisoire, aux yeux de Breton - de sa tentative de "changer le monde."

Cependant, il est légitime, à condition de ne pas oublier toutes les réserves que nous avons formulées, de chercher dans la littérature surréaliste le rôle que Lautréamont a joué dans le mouvement. Car la littérature surréaliste reflète toutes les tendances du mouvement. Il n'y a pas d'oeuvre surréaliste - par définition - qui ne soulève pas à la fois toutes les questions qui ne cesseront, avec une rigueur et une continuité remarquables,

de préoccuper l'esprit de Breton et de ses compagnons, de la toute première heure jusqu'à l'heure actuelle. Dans les documents surréalistes, les revues en particulier, les poèmes et les textes d'imagination alternent avec des exposés et des discussions raisonnés de la doctrine, avec des comptes-rendus d'expériences poursuivies en commun, avec des récits de rêves, des débats politiques, des projets d'intervention de toute natures. Tout le surréalisme s'y reflète.

Il en est de même des oeuvres individuelles. Les oeuvres en "prose" de Breton en particulier, sont une fusion unique de la pensée qui veut exposer et convaincre, et de la poésie la plus magique. (1) Comment décrire l'Amour Fou ? Est-ce un traité du hasard objectif dans les relations humaines, ou est-ce un volume de poésie ? Ni l'un ni l'autre, les deux à la fois, et plus encore. C'est tout le surréalisme. Et Nadja ? Est-ce le récit d'une expérience vécue, ou est-ce un chef d'oeuvre de la langue française, où la distinction entre prose et poésie n'a plus de sens ? Mais c'est toute l'oeuvre de

---

(1) Cf., à cet égard, la très remarquable étude de Julien Gracq sur la langue de Breton: Chapitre IV: "D'une certaine manière de poser la voix", pp.135-195 dans André Breton, José Corti, éd., 1948.

Citons quelques extraits de cette étude: "Ce qui rend son cas passionnant c'est qu'en dépit de ses dons poétiques il est d'abord un théoricien et un écrivain d'idées et cependant poète en tant que tel." (p.142.) Julien Gracq fait observer que Breton satisfait une double exigence en apparence impossible, par un "changement de front très audacieux dans l'utilisation de la syntaxe." (p.151.)

Breton qu'il faudrait citer à cet égard, jusque dans la moindre préface qu'il ait écrite.

Donc, il est légitime de faire coïncider le mouvement surréaliste avec la littérature surréaliste, compte tenu à la fois de tout ce qui, dans ce mouvement, dépasse la littérature, et de la nature particulière de la littérature surréaliste. Il sera donc légitime de chercher l'influence de Lautréamont, même si cette dernière joue sur des plans extra-littéraires, à travers les textes littéraires.

Un dernier point reste à expliquer avant de poursuivre notre examen. Il sera, dans les pages qui suivent, très souvent question d'André Breton et beaucoup moins souvent question des autres surréalistes. Ce n'est pas à dire que nous méconnaissions l'apport des autres membres du groupe et l'importance de certaines de leurs oeuvres; ce n'est pas à dire que nous faisons coïncider le surréalisme entièrement à André Breton, et que nous ne reconnaissons pas le caractère éminemment collectif de l'aventure surréaliste; ce n'est pas à dire, enfin, que nous cherchions l'influence de Lautréamont sur la pensée d'André Breton plutôt que sur celle de tout un groupe. Mais il faut se rendre compte que si Breton n'est pas tout le surréalisme, c'est à travers lui que le surréalisme s'est exprimé dans son essentiel. Il faudrait une étude minutieuse, qui serait autant sociologique que psychologique, pour élucider le rapport entre Breton

et les autres membres du groupe, rapport très complexe sur lequel on a déjà beaucoup écrit. En Breton s'incarne l'âme et l'esprit du mouvement, et bien qu'il essaie de laisser à ses compagnons toute la liberté possible, et de ne pas donner prise aux accusations de "pape du surréalisme" que ses adversaires lui lancent, il est évident que l'éthique du groupe surréaliste ne permettra pas des écarts essentiels de pensée et de conduite entre les membres. C'est lorsqu'un décalage se produit que Breton sera obligé d'intervenir, souvent malgré lui. A tout moment, c'est lui qui dirige. Il impose ses vues au groupe tout à fait involontairement, par la seule force de sa personnalité et de sa pensée. Il est toujours le chef, et il le sait, mais naturellement, sans orgueil et sans emphase. Inquiet à certains moments de sa trop grande influence sur ses compagnons, et sur le tort que cet état de choses peut faire au mouvement en faisant le jeu de ses adversaires qui l'accusent de 'dictature de l'esprit', il s'effacera volontairement, pour être obligé de revenir à la tête du mouvement lorsque tout menace de se désagréger. La gêne qu'il éprouve alors, bien que les membres du groupe s'en remettent entièrement à lui pour organiser leur action commune, est très sensible dans certaines déclarations, telle par exemple que l'éditorial du numéro 4 de la Révolution Surréaliste,<sup>(1)</sup> où Breton se sent obligé d'expliquer "Pourquoi je prends la direction

---

(1) Numéro du 15 juillet 1925.



de la Révolution Surréaliste," alors que ce furent les deux directeurs de la revue, et avec eux tout le groupe, qui lui avaient demandé de prendre la place qui lui incombait naturellement.

Ce qui est plus important, c'est de voir que Breton est le porte-parole d'une pensée commune. C'est lui qui fait le point, c'est lui qui rédigera les manifestes et les tracts, les lettres et les déclarations dont les termes généraux ont été décidés par la discussion commune. Toute la doctrine surréaliste se déduit avec rigueur de quelques positions fondamentales, mais c'est Breton qui conservera toujours la pureté de cette doctrine, et son exemple agit sur tout le groupe.

C'est d'ailleurs en quelque sorte à travers lui que les autres voient. Julien Gracq a bien décrit ce pouvoir magnétique de Breton auquel on ne pense pas assez lorsqu'on parle du mouvement surréaliste :

"Pour les vrais fidèles, qu'ils l'avouent ou non, il n'y a au fondguère de doute que la vertu de Sade, de Lautréamont, de Jarry, comme plus tard de Vaché, de Rigaut, de Desnos, de Dali a été entièrement par Breton assimilée et restituée aux hommes, à la suite d'un assez étonnant phénomène de transubstantiation. Il est traversé littéralement par le meilleur de leur esprit, il est le conducteur élu du fluide."

(1)

Nous ne sommes pas trop loin de penser que, à un certain degré, c'est Breton qui a en quelque sort imposé Lautréamont au groupe surréaliste. Certes, les autres partagent

---

(1) op.cit.,p.31.

son admiration, mais comme Gracq le dit: "J'ai connu autrefois Firdousi dans Mysore' péremptoire de Hugo, - et cependant Breton paraît avoir le secret d'imposer à chaque instant un certain angle d'incidence sous lequel la lumière des étoiles les plus lointaines ne semble plus pouvoir parvenir à ses intimes que décomposée et recomposée par lui." (1)

Or, si toute la place d'exception faite à Lautréamont dans le surréalisme est à quelque degré imputable à l'influence de Breton, toutes nos études du surréalisme indiquent que par la suite, l'attitude du groupe envers Lautréamont, révélée dans d'innombrables références, est à étudier sous le rapport de la collectivité. Nous nous attacherons à montrer comment on peut voir le surréalisme à travers le rôle que Lautréamont joue dans leur Panthéon. On peut déceler par là quelques aspects du surréalisme dans sa forme collective qui autrement restent cachés. Ce que les surréalistes disent de Lautréamont est beaucoup moins un commentaire sur celui-ci que sur eux-mêmes.

Mais il faut d'abord étudier la genèse du surréalisme, et c'est ici que nous devons nous occuper presque exclusivement d'André Breton. Car si le fait que Breton a pu réunir rapidement autour de lui des hommes

---

(1) op.cit., p.30.

qui partageaient ses aspirations et sa façon de sentir est la preuve d'un état d'esprit qui était "dans l'air" à l'époque, il n'en reste pas moins que c'est Breton qui a tout mis en mouvement. Sans lui, le surréalisme tel que nous le connaissons n'aurait jamais été. Certes, on peut dire que l'état d'esprit dont nous parlons aurait conduit à certains résultats, surtout peut-être sur le plan esthétique. Mais sans lui, il n'y aurait pas eu de mouvement organisé dans la forme qu'il a prise. C'est Breton qui, au début, a posé la base de toute l'activité surréaliste. Il est très frappant d'observer que, dans toute l'histoire du surréalisme jusqu'à ce jour, aucune idée essentielle ne sera ajoutée à cette base, bien établie dès avant le Premier Manifeste. Breton a choisi une fois pour toutes sa direction, et toute l'activité surréaliste ultérieure sera un approfondissement des thèmes qui le préoccupent dès le début du mouvement. Il est très significatif qu'il parle, à tout propos, de "confirmation", et jamais d'une idée tout à fait nouvelle et originale. Même l'apport, très important, de Salvador Dali dans les années 1930 doit être vu sous cet angle; c'est un développement de ce qui existait déjà dans le surréalisme, et qui avait déjà été assez bien exploré.

L'on peut soupçonner, dès lors, que si Lautréamont n'a été pour rien dans le développement des idées surréalistes après 1920, son influence, si influence

il y a, doit être recherchée dans la genèse du surréalisme, et en particulier dans la formation de l'esprit d'André Breton.

Il nous faudra donc entreprendre un examen de la vie intellectuelle de Breton dans la période qui précède la naissance du surréalisme. Heureusement, l'on dispose pour un tel examen d'un document précieux: la longue série d'interviews radiophoniques qui furent diffusés par la Radiodiffusion Française entre mars et juin 1952. Sous la forme d'interviews avec André Parinaud, ces émissions évoquent systématiquement et dans le détail toute l'histoire d'André Breton et du surréalisme, vue de l'intérieure. Ces interviews furent par la suite réunis en volume sous le titre de Entretiens (1), et l'on y ajouta le texte d'autres interviews que Breton avait accordés à un certain nombre de revues et de journaux.

Or, il ressort de ce document que Breton a lu Lautréamont pour la première fois dans les derniers mois de 1918. (2) Nous y reviendrons. Pour l'instant, il faut examiner chronologiquement les influences, littéraires ou autres, qui ont contribué à former les idées de Breton avant cette date et ensuite de voir si sa découverte de Lautréamont apportera une modification importante à ces idées.

---

(1) André Breton: Entretiens, 1913-1952, avec André Parinaud complétés d'entretiens avec D. Arban, J.-L. Bédouin, R. Belance, C. Chonez, P. Demarne, J. Duché, F. Dumont, C.-H. Ford, A. Patri, J.-M. Valverde. (NRF Gallimard, 1952.)

(2) Voir p.42.

André Breton a toujours refusé implicitement de parler de son enfance. Comme le fait observer Victor Crastre :

"Une oeuvre pleine de confidences sur son auteur, ne nous apprend rien sur ses premières années. Jamais écrivain ne s'est montré plus réticent à ce sujet (...) Certains personnages mythiques sont morts mystérieusement, ce qui ajoute à leur pouvoir de rayonnement (Lautréamont, par exemple). Chez Breton, c'est la naissance qui nous échappe et ce secret crée une impression de mystère. De force aussi; il semble être venu à nous tout armé; dès ses premiers pas dans le domaine qui sera le sien le poète a une démarche assurée. L'enfance est l'âge de la faiblesse: il a su nous dérober l'une et l'autre." (1)

Il est oiseux de s'interroger ici sur les motifs de Breton. Une mystification volontaire paraît bien improbable. Il s'agit plus probablement d'une pudeur qui est très sensible dans l'oeuvre de Breton, d'une pureté qui parfois surgit d'une façon inattendue et va jusqu'à lui faire limiter volontairement le champ d'investigation et même le conduit à faire ce qu'il a si souvent reproché aux autres: "acte d'obscurantisme". (2)

(1) Victor Crastre: André Breton, Ed. Arcanes, 1952, pp.27-28.

(2) Ne négligeons rien qui puisse éclairer le caractère et la sensibilité de Breton et de ses compagnons: Cf. le document très curieux et sans doute unique de son genre, publié dans La Révolution Surréaliste no.11, mars 1928: "Recherches sur la sexualité - part d'objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience." Ce document est la transcription sténographique de discussions qui se déroulèrent sur deux soirées, et auxquelles participèrent quinze membres du groupe et quelques écrivains sympathisants. (Prévert, Queneau) Il s'agissait de discuter avec une liberté et une franchise complètes. Prévert l'ayant interrogé sur le libertinage, Breton le définit comme "Goût du plaisir pour le plaisir" et ajoute qu'il le "réprouve formellement". (p.40). A la seule mention du mot d'homosexualité, Breton déclare aussitôt: "Je m'oppose formellement à ce que la discussion se poursuive sur ce sujet." Aragon objecte alors que "la discussion prend un tour réactionnel, et les autres membres du groupe approuvent son attitude, chacun déclarant qu'il n'avait



Quoi qu'il en soit, André Parinaud lui ayant demandé: "A quel moment, André Breton, les prémices d'une nouvelle sensibilité qui annonçait le surréalisme se sont-elles manifestée chez vous? A la suite de quel événement? Breton répond:

"On voit bien ce qu'on est devenu, au cours de la vie quels événements ont marqué, mais ce qui se dérobe toujours, ce qui reste plus ou moins voilé, c'est ce qui a pu catalyser ces événements, c'est ce "quelque chose" qui a fait que la vie mentale a pris telle ou telle tournure."

André Parinaud:

"Sans aucun doute. Mais qu'est-ce qui vous a fait réceptif à de nouvelles ondes; qu'est-ce, originellement, qui vous a amené d'abord à écrire, ensuite à vous définir comme surréaliste?"

André Breton:

"Seule, la psychanalyse pourrait peut-être en rendre compte en portant très loin ses incursions dans mon enfance. Force m'est, pour vous répondre, de me considérer beaucoup plus tard, disons au sortir de l'adolescence, c'est-à-dire au moment où je me connais un certain nombre de goûts et de résistances bien à moi. Ce moment peut être fixé à 1913." (1)

Remarquons qu'à l'âge de 17 ans, Breton se considérait déjà comme adulte. Passionné pour tout ce qu'il y a de plus insigne dans la poésie et dans l'art, il est étudiant

---

aucun intérêt personnel dans l'homosexualité, mais qu'il ne s'agissait pas d'approuver ou de désapprouver, mais de discuter en toute impartialité toutes les habitudes sexuelles. Contre cette attitude après tout raisonnable, Breton se met en colère: "Veut-on que j'abandonne la discussion? Je veux bien faire acte d'obscurantisme en pareil domaine." (p.38)

(1) Entretiens, pp.9-10.

en médecine, mais reconnaît que: "En vérité, la sollicitation est ailleurs." (1)

"Et pourtant, le démon qui me possède alors n'est aucunement le démon "littéraire": je ne brûle pas de l'envie d'écrire, de me faire, comme on dit, "un nom dans les lettres". Je suis, à cet âge, l'objet d'un appel diffus, j'éprouve, entre ces murs, un appétit indistinct pour tout ce qui a lieu au dehors, là où je suis contraint de ne pas être, avec la grave arrière-pensée que c'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à moi, ce qui me concerne en propre, ce qui a profondément à faire avec mon destin. Ce n'est pas très facile à expliquer." (1)

En 1913, Breton ne connaît de Rimbaud que quelques poèmes d'anthologie, et ignore encore la formule de "la main à la charrue." Mais il peut déjà dire à cette époque: "Je n'en éprouve pas moins une égale répugnance pour toutes les 'carrières', celle d'écrivain professionnel y comprise." (2)

Déjà, certains caractéristiques de Breton qui se développeront dans le surréalisme, sont déjà bien établis, notons-le. A cet âge, ses goûts littéraires sont déjà fins. Il goûte "ce que la poésie et l'art ont pu produire de plus rare (un an plus tôt, Mallarmé, Huysmans, Gustave Moreau.)" (3) La revue Phalange publie à ce moment les premiers vers de ce jeune homme précoce, des vers tout à fait mallarméens.(4) C'est à ce moment que Breton

---

(1) Entretiens, p.10

(2) Ibid.

(3) Ibid., p.11.

(4) Cf. Mont de Piété (Au Sans Pareil, 1919) recueil de tous les vers que Breton écrivit avant de renoncer complètement à cette esthétique. D'une forme et d'une langue toute mallarméennes, ces vers exquis montrent à quel point Breton, s'il l'eût voulu, aurait pu être un grand poète au sens traditionnel.

entre en relations avec plusieurs écrivains, dont René Ghil, Saint-Pol-Roux, Vielé-Griffin et Valéry. Avec ce dernier il entretiendra des relations de plus en plus étroites, jusqu'à ce que, le développement de ses idées ayant conduit à une incompatibilité de buts, il s'éloigne définitivement de l'auteur de La Soirée avec M. Teste. (Breton dira plus tard qu'à ses yeux Valéry a trahi M. Teste au profit de l'"amateur de poèmes.") Mais gardons nous de sous-estimer l'influence que Valéry exerça sur le jeune André Breton: "...il n'en reste pas moins que Valéry m'a beaucoup appris. Avec une patience inlassable, des années durant, il a répondu à toutes mes questions. Il m'a rendu - il a pris toute la peine qu'il fallait pour me rendre difficile envers moi-même. Je lui dois le souci durable de certaines hautes disciplines. Pourvu que certaines exigences fondamentales fussent sauvés, il savait d'ailleurs laisser toute latitude. Il me disait: "Jene suis pas du tout l'homme anxieux de faire partager ses idées. Le prosélytisme est à mes antipodes. Chacun voit ce qu'il voit." " (1)

C'est à ce moment que les événements se précipitent: la Guerre éclate, et indépendamment de ce bouleversement profond que Breton subira avec toute sa génération, trois influences majeures et déterminantes pour le développement futur du surréalisme vont l'atteindre

---

(1) Entretiens, p.17.

au plus profond de son esprit et de son coeur, dans les deux années qui suivent l'ouverture des hostilités.

Presque tout de suite Breton, en sa qualité d'étudiant en médecine, est affecté à un hôpital militaire de la ville de Nantes, où il fait fonction d'interne. C'est là qu'il rencontre celui qui, à travers Breton, va être paradoxalement le plus grand "catalyseur" du surréalisme, bien qu'il soit mort avant la naissance du mouvement, auquel du reste il se serait presque certainement opposé: Jacques Vaché.

Il y aurait tout une étude à faire au sujet de l'influence de Vaché sur tout le cours de la littérature française moderne. Ce n'est point une exagération. Et quelle disproportion entre la cause et l'effet! La cause: quelque lettres énigmatiques adressées à Breton, à Théodore Fraenkel, à Aragon (qui n'a jamais connu Vaché), mais surtout les lignes que Breton a écrit sur ce personnage étrange. L'effet: non seulement le tournant décisif qu'il a imprimé à l'esprit de Breton, mais à travers Breton, l'interrogation qu'il a posé aux esprits de son temps. (1) C'est ici le moment de souligner que si Vaché a conduit bien des esprits à se libérer de certaines contraintes intellectuelles et à reposer sous un autre jour toute la question de nos rapports avec le monde extérieur, c'est uniquement par l'intermédiaire de Breton

---

(1) Cf. par exemple la très vive impression que Vaché, par ses lettres et par les conversations à son sujet que Breton a eues avec Gide, a faite sur ce dernier, qui a vu dans l'exemple de Vaché une concrétisation précise de ses spéculations sur la "gratuité" (Cf. Lafcadio.)

qu'il l'a fait, et tout à fait indépendamment de ses intentions. L'expérience de Vaché s'est soldée par l'échec total; il n'a jamais dépassé le stade de la révolte, du nihilisme intellectuel auquel ne peuvent correspondre que le silence (1) et le suicide qu'il a savamment mis en scène. Mais Breton a saisi toute l'importance affective et intellectuelle de cette première étape, purgative et nécessaire, mais néanmoins provisoire. C'est Breton qui a conféré un sens au désespoir tout à fait détaché de Vaché. Sur ce point, Julien Gracq observe avec beaucoup de pénétration: "Une parole extraordinaire de Breton, qu'on n'a pas assez soulignée, pour ce qu'elle semblait contenir de puérilement provocant, alors que, considérée sous l'angle convenable, elle n'est qu'aveu naïf et dépouillé de la vérité, nous le confirme: 'Vaché est surréaliste en moi'" (2) Ce pouvoir extraordinaire que Breton possède, de s'assimiler et de retransmettre aux autres la vertu, comme dit Gracq, des hommes qui l'intéressent, ne se montre nulle part plus fort que dans la façon dont il a donné un rayonnement

---

(1) Cf. sa lettre du 18.8.17 à Breton: "O DIEU ABSURDE! - car tout est contradiction, - n'est-ce pas? - et sera encore celui qui toujours ne se laissera pas prendre à la vie sournoise et cachée de tout." Et sa lettre du 9.5.18 au même: "Décidément je suis très loin d'une foule de gens littéraires - même de Rimbaud, je crains, cher ami - L'ART EST UNE SOTTISE - Presque rien n'est une sottise - l'art doit être une chose drôle et un peu assommante - (...) - Et puis - produire ? - 'viser si consciencieusement pour rater son but ?...'"

(2) Il s'agit ici d'une expression tirée du Premier Manifeste, où Breton tente d'éclaircir en quoi certains hommes du passé et du présent étaient "surréalistes". (Voir Les Manifestes du Surréalisme, pp.24-25.)



infini à l'attitude de Jacques Vaché

Peut-on résumer brièvement la force et la direction de cette influence ? Mais d'abord constatons le fait :

"En littérature, je me suis successivement épris de Rimbaud, de Jarry, d'Apollinaire, de Nouveau, de Lautréamont, mais c'est à Jacques Vaché que je dois le plus." (1)

"S'il est une influence qui ait joué à plein sur moi, c'est la sienne." (2)

"Je n'ai pas l'habitude de saluer les morts, mais cette existence (celle de Vaché - J.A.H.) que je me suis plu et déplu à retracer ici est, qu'on s'en persuade, presque tout ce qui m'attache encore à une vie faiblement imprévue et à de menus problèmes." (3)

On remplirait facilement des pages avec de telles appréciations, répandues sur toute l'oeuvre de Breton. Rien n'est plus complexe qu'une influence de ce genre; toute évaluation que nous puissions en tenter ici ne peut être que dérisoirement sommaire. Breton arrive mal d'ailleurs à s'expliquer entièrement ce que Vaché a signifié pour lui. Cet homme continuera de le hanter pendant toute sa vie :

"Une cîme, incontestablement la plus haute et la plus rayonnante que j'aie atteinte en rêve - hélas à intervalles de plus en plus longs - se dégage de la brusque révélation que Jacques Vaché n'est pas mort, bien que tout ait autorisé à le croire. Il donne tout à coup de ses nouvelles ou je ne sais comment il parvient près de moi, se fait reconnaître dans l'embrasement d'une porte. (...)

Présence étrange, à interminables éclipses, présence néanmoins persistante dont ne bénéficie auprès de moi aucun des autres êtres qui m'ont quitté, de quelque prestige qu'ils aient joui à mes yeux. C'est bien en vain qu'à l'occasion de la réédition de

(1) Les Pas Perdus, p.9. (Gallimard, 1924)

(2) Entretiens, p.25.

(3) Préface à la deuxième édition des Lettres de Guerre de Jacques Vaché, reprise dans la quatrième réédition (comprenant les quatre préfaces de Breton) chez K, 1949.(sans pagination.)

ces Lettres, par exemple, je cherche, dans l'émotion qui me lie à elles, à faire la part du subjectif et de l'objectif." (1)

Breton aura volontiers recours au lyrisme pour essayer de recréer ce que fut Jacques Vaché:

"J'ai connu un homme plus beau qu'un mirliton. Il écrivait des lettres aussi sérieuses que les Gaulois. Nous sommes au XXe siècle (de l'ère chrétienne) et les amorces partent sous les talons d'enfant. Il y a des fleurs qui éclosent spécialement pour les articles nécrologiques dans les encriers. Cet homme fut mon ami."  
(2)

Si l'on examine de près, d'après les textes de Breton, l'influence de Vaché sur lui, l'on ne peut manquer de voir que par cette influence, quelques-unes des idées maîtresses du surréalisme sont déjà profondément enracinées dans son esprit. Il est passionnant de voir comment Breton, par le coeur et par l'esprit, dépasse le nihilisme de Vaché, passe de la négation à une nouvelle affirmation, qui est déjà à cette époque essentiellement celle du surréalisme.

C'est surtout l'Umour de Vaché qui a frappé Breton, et ce jeune homme de 18 ans a compris d'emblée que là gisait un des problèmes fondamentaux concernant notre connaissance du monde, notre prise sur le réel, et même sur le surnéel. De valeur toute négative qu'il était chez Vaché, l'humour noir devient chez Breton une valeur positive, un nouvel instrument ontologique et

---

(1) Préface à la réédition de 1949 des Lettres de Guerre.

(2) Préface à l'édition de 1919 des Lettres de Guerre.

poétique. Il suffit de lire la préface de l'Anthologie de l'Humour Noir, (1) et les introductions aux extraits de chaque auteur qui y figure, pour se rendre compte que l'Umour de Jacques Vaché, revalorisé et mûri dans l'esprit de Breton, tend de plus en plus à prendre aux yeux de celui-ci la valeur de la source de toute poésie, d'une poésie qui n'a même plus besoin du poème. (C'est cette sorte de poésie et cette sorte d'humour que nous avons tenté de saisir dans le dernier Chant de Maldoror et dans certains poèmes-objets de Marcel Duchamp; le poème ou l'objet ne sont plus que le reflet accidentel d'une poésie qui, à sa limite, se situerait dans la perception de l'esprit.)

Or, cet Umour, et la poésie qui peut naître de sa positivation, Breton n'a pas dû attendre sa découverte de Lautréamont pour en être pleinement conscient. Quatre ans plus tard, lorsque pour la première fois il lit Les Chants de Maldoror, il reconnaît dans l'humour noir de Lautréamont la suprême valeur de son oeuvre. Mais soulignons le mot reconnaître.

Plusieurs autres idées essentielles de Breton et du surréalisme sont imputables à sa rencontre avec Jacques Vaché. C'est Vaché qui détourne finalement Breton de la "littérature"; il le traite ironiquement de "pohète", et il consomme définitivement la révolte

---

(1) Ed. du Sagittaire, 1950. (édition augmentée) La première édition de ce livre, celle de 1940, fut interdite par le gouvernement de Vichy, qui le considéra comme un livre "subversif".

qui grondait déjà en Breton, nous l'avons vu, contre la littérature considérée comme une esthétique pure et comme une carrière.

"Sans lui, j'aurais peut-être été un poète; il a déjoué en moi ce complot de forces obscures qui mène à se croire quelque chose d'aussi absurde qu'une vocation. Je me félicite, à mon tour, de ne pas être étranger au fait qu'aujourd'hui plusieurs jeunes écrivains ne se connaissent pas la moindre ambition littéraire. On publie pour chercher des hommes, et rien de plus." (1)

Vaché fait aussi sur Breton une profonde impression par son "allure souverainement dégagée." Affecté à l'Armée Britannique comme interprète, Vaché remplit ses devoirs au front avec soin, mais avec un détachement absolu. La guerre absurde ne l'intéresse nullement; la vraie absurdité est ailleurs. La désertion lui paraissait ridicule, et l'héroïsme tout aussi ridicule. Il objectait, d'ailleurs à "être tué en temps de guerre", et en effet il attendra l'Armistice pour se suicider.

Là encore, le détachement de Vaché deviendra chez Breton une valeur positive; il ne s'agit pas de se désintéresser de la vie, mais il ne s'agit pas non plus d'en devenir l'esclave. Breton s'est élevé ces dernières années contre la littérature dite "engagée". S'engager au nom d'une vérité relative - et peut-être suspecte, est à ses yeux se détourner du vrai problème de la vie. La passion de vivre, de découvrir, implique pour lui une liberté qu'il exprime si souvent dans son oeuvre que nous n'avons pas besoin d'y insister. Plutôt que

---

(1) Les Pas Perdus, p. 9.

de détachement, il s'agit de "disponibilité", de "se maintenir en état de réceptivité", de "non-esclavage à la vie", de "laisser courir à la vie le maximum de chances possible", etc., expressions qui reviennent si souvent sous la plume de Breton qu'il n'est pas nécessaire de les rattacher à des textes précis. Ce n'est qu'au prix de ce dégagement de tout ce qui tend à devenir une monomanie que Breton peut vivre ses idées, qui, comme le dit Julien Gracq, "s'incorporent à la vie, se font souffle vital et battement du coeur - sommation totale - et jamais matière à jeu désabusé, et c'est l'honneur de Breton (à l'opposé ici de Valéry) - si sa vie comme toute autre a pu se montrer sur tel point sujette à l'inconséquence - que de ne leur avoir jamais marchandé cette suprême dignité"<sup>(1)</sup>.

Les mots trahissent ici, car le dégagement de Breton est en réalité l'engagement profond de tout l'être au nom de tout, et particulièrement au nom de la poésie.

Il n'en reste pas moins que si ce dégagement est dans le surréalisme une valeur positive entre toutes, c'est pour la plus grande part à Vaché que Breton doit cette composante de son esprit.

Avant de quitter Jacques Vaché, avec le sentiment que nous n'avons pu que très imparfaitement mesurer l'influence de celui-ci, incontestablement le plus grand excitateur du surréalisme, remarquons que Breton, du moins à un

---

(1) op.cit., p.86.



certain moment, semble avoir fait de Vaché une mesure de toutes choses, un moyen d'évaluer aussi la littérature et l'art:

"Tous les cas artistiques et littéraires qu'il faut bien que je soumette passent après et encore ne me retiennent-ils qu'autant que je puis les évaluer, en signification humaine, à cette mesure infinie." (1)

Il s'agit sans doute beaucoup plus ici de ce que Breton a fait de Vaché ("Vaché est surréaliste en moi") que de la valeur, en soi toute négative, de l'attitude de celui-ci.

Si Vaché est pour une grande part responsable du tournant de l'esprit de Breton, plusieurs autres expériences marquantes que ce dernier vécut dans les années 1914-1916 eurent pour effet de l'engager plus loin dans la voie qu'il avait déjà prise. L'effet de Vaché sur son esprit était surtout de lui avoir donné une force motrice, plus affective qu'intellectuelle. Cette force recevra une nouvelle impulsion très forte au moment où Breton découvrira Rimbaud. Pour bien comprendre ce que Rimbaud signifia pour lui à cet instant, il faut citer ce long passage tiré d'Entretiens (p.28-29):

"André Parinaud:

'Est-ce que l'expérience de la guerre ne devait pas accroître aussi l'influence de Rimbaud sur vous?'

André Breton:

'Oui. Paradoxalement, ce temps de Nantes où la rencontre de Jacques Vaché entraîne la révision de la plupart de mes jugements antérieurs est aussi celui où je m'initie véritablement à Rimbaud, où j'en viens à l'interroger en profondeur et à y mettre toute passion. Il faut considérer qu'en 1916 il n'y a pas longtemps qu'ont été versés au débat des documents capitaux comme les lettres à Delahaye de 1875, faute desquelles on manquait

(1) Les Pas Perdus, p.24

jusqu'alors d'un repère essentiel: elles marquent, en effet, le tournant capital dans l'évolution de Rimbaud, l'adieu définitif à la poésie et le passage à une toute autre forme d'activité. A travers les rues de Nantes, Rimbaud me possède entièrement : ce qu'il a vu, tout à fait ailleurs, interfère avec ce que je vois et va même jusqu'à s'y substituer; à son propos je ne suis jamais repassé par cette sorte d'"état second" depuis lors. L'assez long chemin qui me mène chaque après-midi, seul et à pied, de l'hôpital de la rue du Bocage au beau parc de Procé, m'ouvre toutes sortes d'échappées sur les sites mêmes des Illuminations : ici, la maison du général dans "Enfances", là "ce pont de bois arqué", plus loin certains mouvements très insolites que Rimbaud a décrits : tout cela s'engouffrait dans une certaine boucle du petit cours d'eau bordant le parc, qui ne faisait qu'un avec la "rivière" de cassis". Je ne peux donner une idée plus raisonnable de ces choses. Tout mon besoin de savoir était concentré, était braqué sur Rimbaud; je devais même laisser Valéry et Apollinaire à vouloir à tout prix les faire me parler de lui, et ce qu'ils pouvaient m'en dire restait, comme on pense, terriblement en deçà de ce que j'attendais. Il va sans dire que Vaché manifestait, au sujet de Rimbaud, la plus grande intolérance mais là son pouvoir sur moi cessait de jouer."

(1)

Il est utile de rappeler ici l'admiration passionnée que Breton n'a cessé de porter à Rimbaud. Admiration doublée d'une pénétration de l'esprit et de la langue de Rimbaud, pénétration supérieure à toute autre peut-être, puisque c'est Breton qui, le lendemain même de sa publication, n'a pas hésité à déclarer publiquement, se basant sur le seul critère interne, que le prétendu inédit de Rimbaud, La Chasse Spirituelle, était un faux, alors que toute la critique en avait été dupe. (2) Nous rappelons le prestige dont Rimbaud jouit aux yeux des

---

(1) Entretiens, pp.28-29.

(2) Le dossier de cette affaire désormais célèbre a été publié par Breton dans une brochure: Flagrant Délit, texte repris dans La Clé des Champs, pp.134-176.

surréalistes, car des malentendus se sont produits du fait que ceux-ci ont été amenés à faire certaines réserves sur Rimbaud. Ces réserves relèvent beaucoup plus du caractère social - ou plutôt antisocial - du surréalisme, que de considérations sur la valeur de Rimbaud. Nous en reparlerons. Mais il faut constater ici, sans pour autant tomber dans ce mysticisme du "couple dioscurique" que M. Etiemble flétrit à bon droit, que Rimbaud et Lautréamont vont tout naturellement ensemble dans le surréalisme. C'est de justesse, et pour des raisons très particulières, sinon un peu curieuses, que Lautréamont l'emporte dans l'échelle des préférences du surréalisme. L'on pourrait dire que les deux poètes font en quelque sorte double emploi dans le surréalisme; mais il ne faut pas oublier que c'est Rimbaud qui est venu le premier. Lorsque viendra le tour de Lautréamont, qui certes passionnera Breton et ses compagnons lorsqu'ils le découvrent un peu plus tard, ils n'auront pour ainsi dire plus rien à apprendre de lui. C'est du moins notre conclusion.

Mais poursuivons chronologiquement la formation des idées de Breton. L'on voit que déjà, par Vaché et par Rimbaud, certaines empreintes indélébiles ont marqué son esprit et sa sensibilité. Encore assez vagues, et intéressant plutôt la passion que l'intellect, ces deux influences vont être complétées au cours de l'année 1916 par deux autres expériences.

L'intérêt de Breton pour toutes les formes de l'aliénation mentale n'est plus à démontrer. N'essayons pas ici de discuter cet intérêt, qui a conduit Breton à consacrer à Nadja un de ses meilleurs livres, et qui a enrichi énormément la pensée et l'art surréalistes. Il s'agit pour l'instant de saisir la source de cette préoccupation.

L'on sait que les premiers commentateurs de Lautréamont l'ont tenu pour fou. La prétendue folie de Lautréamont a fourni, dans les années 1920, la matière d'un débat, qui ne pouvait que conclure à la parfaite stabilité mentale de Lautréamont.<sup>(1)</sup> Les surréalistes n'ont même pas participé à cette discussion; l'idée que Lautréamont fût au moindre degré fou n'avait jamais effleuré l'esprit de Breton, qui savait faire une distinction que depuis la psychopathologie n'a fait que confirmer.

Ce thème important du surréalisme était déjà une préoccupation de son fondateur, bien avant sa découverte de Lautréamont. Breton, au cours de ses études médicales, avait déjà lu certaines de oeuvres de Freud, mais ce fut un événement de 1916 qui eut, comme il le dit lui même, une influence décisive sur sa pensée dans ce domaine. Peu après avoir subi l'envoûtement de Rimbaud, Breton fut affecté au centre psychiatrique de la IIe armée, en qualité d'assistant du Dr. Raoul Leroy. C'est à ce centre,

---

(1) Cf. Le Cas Lautréamont, pp.50-54, et Gaston Bachelard, op.cit., pp.103-120.

situé à Saint-Dizier, qu'étaient dirigés les évacués du front pour troubles mentaux allant dans certains cas jusqu'au délire aigu:

"Le séjour que j'ai fait en ce lieu et l'attention soutenue que j'ai portée à ce qui s'y passait ont compté grandement dans ma vie et ont eu sans doute une influence décisive sur le déroulement de ma pensée. C'est là - bien que ce fût encore très loin d'avoir cours - que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier l'enregistrement, aux fins d'interprétation, des rêves et des associations d'idées incontrôlées. On peut déjà observer en passant que ces rêves, ces catégories d'associations constitueront, au départ, presque tout le matériel surréaliste. Il y aura eu seulement amplification des fins en raison desquelles ces rêves, ces associations doivent être recueillis; interprétation, oui, toujours, mais avant toute libération des contraintes - logique, morale et autres - en vue de la récupération des pouvoirs originels de l'esprit..."

(1)

Il n'entre pas dans notre propos de retracer ici tout le chemin que ces préoccupations ont fait dans le surréalisme. Presque chaque livre, chaque revue surréaliste en témoigne. Avec méthode, voire avec érudition, les surréalistes ont systématiquement exploré toutes les possibilités d'expression qui peuvent résulter d'une tentative de reculement de cette frontière entre la folie et la lucidité, entre le rêve et la veille, entre le conscient et l'inconscient. C'est tout le sujet de Nadja, des Vases Communicants (2), d'innombrables passages de toute son oeuvre, de maints articles analytiques. Le Dr. Babinski, aliéniste dont Breton avait été l'élève avant la Guerre, avait déjà noté que l'hystérie peut être provoquée chez

---

(1) Entretiens p.29.

(2) Editions de Cahiers Libres, 1932. 2e édition chez Gallimard, 1955.



certains sujets par le seul pouvoir de la suggestion, mais continuait à considérer l'hystérie comme un état pathologique. Breton en propose en 1928 une nouvelle définition, qui se termine par la déclaration: "L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression."<sup>(1)</sup>

Les surréalistes, dont certains avaient fait de sérieuses études psychologiques, et comptaient parmi leurs amis des aliénistes réputés (le Dr. Vinchon, par exemple), n'hésiteront pas à reconnaître la valeur de la méthode "paranoïaque-critique" que Dali leur apporte vers 1930, année de la publication par Breton et Eluard de l'Immaculée Conception (essai de simulation des diverses catégories de délires.)

L'on sait que Breton a dû imposer son autorité pour arrêter certaines des expériences surréalistes dans ce domaine, car les plus sensibles (Desnos et Crevel, notamment) risquaient de passer à tout jamais de l'autre côté de cette frontière d'où Nerval n'est pas revenu. Là encore, Breton peut dire que c'est son séjour à Saint Dizier qui l'a appris à se "prémunir contre ces égarements, eu égard aux conditions de vie intolérables qu'ils entraînent"<sup>(2)</sup>

Nous avons donné cette courte appréciation de l'importance de la psychopathologie dans le surréalisme pour souligner que cette préoccupation a des sources

---

(1) Breton et Aragon: "Le Cinquantenaire de l'Hystérie, 1878-1928", in La Révolution Surréaliste no. 11, mars 1928, p. 22.

(2) Entretiens, p.30.

plutôt extra-littéraires, qui remontent à 1916.

Déjà avant la Guerre, Breton se passionnait pour la poésie de Guillaume Apollinaire, et c'est le 10 mai 1916, dans l'hôpital où ce dernier venait d'être trépané, que les deux hommes se sont vus pour la première fois. A partir de ce jour, Breton devait voir son idole presque chaque jour jusqu'à sa mort. De Guillaume Apollinaire, Breton a pu dire: "C'était un très grand personnage, en tout cas comme je n'en ai plus vu depuis.(...) Le lyrisme en personne."

Il suffit, pour se rendre compte de ce que le surréalisme doit à Apollinaire, de lire le chapitre que Breton lui consacre dans Les Pas Perdus (1), parmi les nombreuses appréciations que l'on trouvera partout dans la littérature surréaliste. Rappelons aussi que Breton et Soupault ont adopté le terme "surréaliste", dont Apollinaire avait qualifié son drame "Les Mamelles de Tirésias", pour caractériser la nouvelle méthode d'écriture automatique qu'ils venaient de découvrir. Certes, cette oeuvre d'Apollinaire n'est pas surréaliste au sens où l'on entend maintenant ce terme, et Breton signalait déjà dans le Premier Manifeste que "L'acceptation dans laquelle nous l'avons pris a prévalu généralement sur son acceptation apollinarienne." (2) Il n'en reste pas moins que c'est en hommage à Apollinaire (3) qui venait

---

(1) pp. 25-45.

(2) Les Manifestes du Surréalisme, p.23.

(3) Cf. Ibid.

de mourir que ce mot a été choisi, et par là on peut mesurer combien le surréalisme lui doit.

Breton fait le point de toutes ses appréciations antérieures en disant que pour lui, Apollinaire était "le champion du poème-événement, c'est-à-dire l'apôtre de cette conception qui exige de tout nouveau poème qu'il soit une refonte totale des moyens de son auteur, qu'il coure son aventure propre hors des chemins déjà tracés, au mépris des gains réalisés antérieurement." (1) A vrai dire, Apollinaire a enrichi l'esprit de Breton dans bien des directions à la fois, et il serait difficile de résumer en quelques mots cette influence complexe et déterminante. Constatons d'abord que c'est au contact d'Apollinaire que Breton a appris toute la valeur poétique du merveilleux, idée-mâîtresse du surréalisme:

"Il avait choisi pour devise : 'J'émerveille' et j'estime encore aujourd'hui que de sa part ce n'était pas trop prétendre..." (2)

La vive préoccupation que le surréalisme a montré pour tout ce qui est insolite et curieux dans la mythologie, dans l'art et la littérature, dans la vie, dans la magie quotidienne des rues de Paris, a été communiquée par Guillaume Apollinaire à Breton et aux autres jeunes poètes qui entourait chaque jour cet Orphée des temps modernes, à la terrasse du Café de Flore où chez lui.

---

(1) Entretiens, p.

(2) Ibid., p.24.

Breton ne perdra pas de vue les perspectives poétiques qui étaient ouvertes à Apollinaire du fait qu'il était

"...muni des connaissances étendues qu'il était presque seul à avoir dans des domaines spéciaux (les mythes, tout ce qui ressortit à la grande curioité, aussi bien que tout ce qui gît dans l'enfer des bibliothèques) et ne s'en montrant pas moins tout ouvert sur l'avenir".  
(1)

Il nous semble aussi - mais ici nous entrons dans le domaine de l'hypothèse - que c'est par Apollinaire que Breton s'est initié à Sade, qui deviendra par la suite le grand 'moraliste' du surréalisme, non par goût du paradoxe, mais par une vue particulière sur son oeuvre. Le grand rôle qu'a joué dans l'histoire du surréalisme tout ce qui relève de l'érotisme (conçu non comme libertinage mais comme force poétique et libératrice) a presque certainement reçu une impulsion de plus par l'influence sur Breton, Aragon et Soupault des intérêts de Guillaume Apollinaire dans ce domaine. (2)

Nous en sommes maintenant aux derniers mois de la Guerre, et Breton va découvrir Lautréamont en compagnie de Soupault et d'Aragon. Mais avant de décrire

(1) Entretiens, p.24.

(2) L'un de nos amis, M. Martin Schrecker, qui prépare actuellement une thèse sur Apollinaire, a pu visiter en 1952 la bibliothèque étendue du poète, qui restait intacte à ce moment-là dans l'appartement du Boulevard Saint-Germain qu'il avait occupé jusqu'à sa mort. Il y a, paraît-il, une très forte proportion de livres érotiques et érotologiques, dont certains volumes très rares, et dont l'oeuvre complète du marquis de Sade. Apollinaire avait d'ailleurs obtenu accès - personne n'a pu savoir comment - à l'Enfer de la Bibliothèque Nationale, et en avait même dressé un catalogue. Or, Breton nous dit (Entretiens, p.41); "Il arrive (à Apollinaire) de me laisser seul chez lui pendant des heures, après m'avoir mis en mains quelque ouvrage rare, un Sade ou un tome de Monsieur Nicolas."

L'effet que cette lecture a produit sur ces trois hommes, jetons un dernier regard sur André Breton, au moment où il vient se fixer à Paris, vers le début de l'année 1918, où il rencontrera Philippe Soupault, astreint comme lui à des obligations militaires au Val-de-Grâce. Un peu plus tard, il rencontre Aragon à la librairie d'Adrienne Monnier, "La Maison des Amis des Livres", véritable foyer des idées de l'époque, où Breton fait aussi la connaissance de Reverdy, de Satie, de Larbaud, de Fargue, d'autres encore. Bientôt, par l'intermédiaire de Breton, Valéry et Apollinaire deviennent des familiers de cette librairie.

C'est à ce moment que tout semble se cristalliser dans l'esprit de Breton. Même en 1917, il semble que toutes les idées qui seront celles du sur-réalisme aient déjà pris une forme précise dans son esprit. La Guerre l'avait détourné définitivement de tous ceux qui, à ses yeux, n'étaient pas à la hauteur des événements - Barrès, Bergson, Régnier, Péguy, Claudel (1) - et en dépit de son admiration pour Apollinaire, il juge sévèrement l'attitude de celui-ci, qu'il considère comme un enthousiasme factice et irresponsable. Il n'y a, pour Breton, aucune beauté poétique que ce soit dans des scènes de massacre, et l'amour qu'il porte déjà à la

---

(1) Cf. Entretiens, pp.22-23.



littérature allemande - surtout à Novalis - l'empêche de verser dans un chauvinisme de mauvais aloi. La rivalité franco-allemande n'est à ses yeux qu'une aberration monstrueuse et lamentable, et dès la fin des hostilités, Breton et ses amis accueilleront Max Ernst, Kurt Schwitters et plusieurs autres écrivains et artistes allemands. Toute la fureur des surréalistes contre la guerre et contre toute société qui la rend possible a de profondes racines dans cette expérience qu'ils ont vécue entre 1914 et 1918. Le sentiment de révolte et d'indignation, largement répandu parmi ceux de la population qui avaient fait les frais de la Guerre, s'étouffera assez vite, sauf chez les intellectuels qui bientôt vont se jeter dans le mouvement Dada. Mais cette révolte contre ce qui est au nom de ce qui devrait être, cette foi dans les pouvoirs de l'homme, remonte encore plus loin chez Breton. Dans un <sup>deux</sup> passages où il fait allusion à son enfance, après avoir exprimé sa conviction qu'une attitude de révolte contre la condition humaine et une société "ultra-amendable" est la seule qui vaille à ses yeux, et que cette attitude ne manque pas "d'illustres répondants, qu'ils se nomment Pascal, Nietzsche, Strindberg ou Rimbaud", il poursuit:

"Force est de reconnaître au moins, à part soi, qu'elle seule est marquée d'une infernale grandeur. Je n'oublierai jamais la détente, l'exaltation et la fierté que me causa, une des toutes premières fois qu'enfant on me mena dans un cimetière - parmi tant de monuments funéraires déprimants ou ridicules - la découverte d'une simple

table de granit gravée en capitales rouges de la superbe devise : NI DIEU NI MAITRE." (1)

Rimbaud, plus qu'un autre peut-être, a confirmé chez Breton ce sentiment de la révolte qui lui était inhérent, et que Vaché, la Guerre, et tout un jeu complexe d'autres influences, avait développé complètement avant sa lecture de Lautréamont. Ce n'est d'ailleurs pas la révolte de Lautréamont qui lui frappe d'abord, nous le verrons.

Mlle Adrienne Monnier a publié dans le Littéraire du 15 juin, ses souvenirs littéraires, dont M. Victor Crastre a repris les passages concernant André Breton. Pendant ces deux années qui précèdent sa lecture de Lautréamont, il est frappant de noter, d'après cette source, que d'autres thèmes du surréalisme dont nous n'avons pas encore parlé, préoccupait déjà l'esprit de Breton. Dès 1916, Adrienne Monnier note: "Il était beaucoup plus avancé que moi. Je crois bien que nous ne fûmes jamais d'accord. Même sur les sujets où nous aurions pu nous entendre: Novalis, Rimbaud, l'occultisme." (2) Déjà, à ce moment, d'après Adrienne Monnier, le caractère et la "présence" physique de Breton étaient bien établis, et son visage avait déjà, comme le dit Crastre, cette expression de "calme minéral" qui frappe tous ceux qui l'ont approché. Le style de Breton n'a d'ailleurs jamais varié, depuis les Pas Perdus, dont le première chapitre date de 1920, jusqu'à l'Art Magique, publié en 1957.

---

(1) Arcane 17, enté d'Ajours, p.23 (Ed. du Sagittaire, 1947)

(2) Victor Crastre: André Breton, p.35.

Il faut bien se mettre d'accord avec Victor Crastre lorsqu'il écrit que Breton, dès cette année 1917 où il fréquentait la librairie d'Adrienne Monnier, est déjà "l'homme des idées arrêtées. Des idées, il en a abandonné plusieurs en cours de route. (N'écrit-il pas, avec plus de coquetterie que de vérité: 'Un ami par idée, une idée par ami' ?) et il en accueille sans cesse de nouvelles - car stabilité ne veut pas dire stagnation. Mais les thèmes essentiels sur lesquels se sont bâties sont oeuvre et surtout sa vie, demeure inchangés. André Breton a prévu toute sa vie, il l'a préméditée." (1)

Toujours avant sa découverte de Lautréamont, André Parinaud lui ayant demandé: "Quelles sont donc, en résumé, les préoccupations qui vous sont communes en ces derniers mois de guerre?", Breton répond:

"Nous entrons là, je m'en excuse, dans le domaine technique. Ces préoccupations sont celles qui tendent à l'élucidation du phénomène lyrique en poésie. j'entends, à ce moment, par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée. Je me persuade que ce dépassement, pour être obtenu, ne peut résulter que d'un afflux émotionnel considérable et qu'il est aussi le seul générateur d'émotion profonde en retour mais - et c'est là le mystère - l'émotion induite différera du tout au tout de l'émotion inductrice. Il y aura eu transmutation." (2)

Ce phénomène lyrique, ce dépassement qui intéresse si profondément à cet instant Breton, Aragon et Soupault, et qui les amène à passer de longues heures à discuter avec Pierre Reverdy la nature de l'image poétique, Breton

---

(1) Victor Crastre: André Breton, p.37

(2) Entretiens, p. 43.

l'avait déjà reconnu en 1916 chez un poète: Rimbaud.

"Il me semble que les cîmes sont atteintes dans 'Dévotion' et dans 'Rêve'." (1) Bientôt il allait découvrir ces "cîmes" en plus grande quantité chez Lautréamont.

Mais avant de nous pencher sur cette "rencontre capitale", n'est-il pas assez évident que déjà, tout le surréalisme est dans l'esprit de Breton, non seulement en puissance, mais sous une forme assez précise? Manque au tableau seulement l'écriture automatique, et au départ le surréalisme se définira entièrement par cette activité que par la suite l'on a dû abandonner presque complètement. Breton a pu dire que: "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, vertigineuse, du débit verbal (Lautréamont parle du 'développement extrêmement rapide' de ses phrases. On sait que de la systématisation de ce moyen d'expression part le surréalisme.)" (2) Ne revenons pas sur cette discussion, mais observons que Breton donne involontairement ici l'impression que l'idée de cette systématisation qui conduit à l'écriture automatique a été fournie aux surréalistes par Lautréamont. Ce n'est pas le cas; les faits chronologiques le prouvent. L'idée de l'automatisme verbal s'est présentée à Breton à la

---

(1) Entretiens, p.43.

(2) Préface à l'édition GLM des Oeuvres Complètes de Lautréamont, p.XIII.

suite d'une expérience d'endophasie dont il nous raconte les circonstances dans Le Premier Manifeste et dans Les Pas Perdus.

"En 1919, mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptible pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre. Je me bornai tout d'abord à les retenir. C'est plus tard que Soupault et moi nous songeâmes à reproduire volontairement en nous l'état où elles se formaient. Il suffisait pour cela de faire abstraction du monde extérieur et c'est ainsi qu'elles nous parvinrent deux mois durant, de plus en plus nombreuses, se succédant bientôt sans intervalle avec une rapidité telle que nous dûmes recourir à des abréviations pour les noter."

(1)

L'on sait que, peu de temps après, parut le premier livre de poésie obtenue par cette méthode: Les Champs Magnétiques. (2)

Ecrit en collaboration par Breton et Soupault, ce livre fait date dans l'histoire du surréalisme. Mais l'on se tromperait beaucoup à croire qu'il doit quoi que ce soit à Lautréamont ou à Rimbaud. Il s'en faut de beaucoup, car au moment où Breton a eu cette première expérience de pensée parlée, il travaillait encore aux derniers poèmes de Mont de Piété. S'il avait déjà rejeté le détachement esthétique de Valéry, il n'en reste pas moins qu'il composait ces poèmes avec une concentration toute valéryenne, et, dit-il, "Je m'étais figuré que Rimbaud ne procédait pas autrement." (3) "Le poème FORET-NOIRE relève exactement

(1) Entrée des Médioms, dans Les Pas Perdus, pp.149-150.

(2) Au Sans Pareil, 1920.

(3) Premier Manifeste, dans Les Manifestes du Surréalisme, p.20



de cet état d'esprit. J'ai mis six mois à l'écrire et l'on peut croire que je ne me suis pas reposé un seul jour." (1) C'est alors que, ayant "entendu" au moment de s'endormir, une phrase qui "cognait à la vitre" (2), Breton a entrepris d'élucider cette expérience au moyen d'une méthode qu'il avait déjà expérimentée sur les malades à Saint-Dizier - la technique freudienne d'un monologue de débit rapide, qui tend à mettre l'esprit critique du sujet en suspens et ainsi à obtenir une plus grande franchise. (3) Communiquant ses premières conclusions à Philippe Soupault, Breton entreprit avec lui d'expérimenter cette méthode dont le résultat fut Les Champs Magnétiques et une première définition du surréalisme :

"SURREALISME: n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale." (4)

Mais la conclusion est formelle. Ni Rimbaud, ni Lautréamont n'est à l'origine de cette méthode, qui se réclame, à ses débuts, de Freud, et surtout de l'esprit poétique d'André Breton. Par la suite, Breton et ses amis ont été amenés à y voir une des sources - sinon la source primordiale, de la poésie de Lautréamont, d'Apollinaire,

---

(1) Premier Manifeste du Surréalisme, op.cit., p.20.

(2) Ibid., p. 21.

(3) Ibid., p.22.

(4) Ibid., p.24.

de Rimbaud. (1)

Venons-nous-en maintenant à la "rencontre capitale". Breton ne nous dit pas par quelle voie il a pris connaissance de l'oeuvre de Lautréamont; la réédition de 1920 n'avait pas encore eu lieu. L'on peut supposer soit que l'un de ses nombreux amis littéraires (parmi lesquels était Larbaud, qui par son article de 1913 sur Lautréamont avait contribué plus que tout autre à attirer l'attention sur lui) lui prêtait l'un des très rares exemplaires qui, comme Bloy l'avait dit, "circulaient de main en main", soit que sur la recommandation d'un ami il allât lire l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale. Le fait est sans grande importance. Toujours est-il que c'est au cours des derniers mois de 1918 que Breton, et avec lui Aragon et Soupault, ont lu Les Chants de Maldoror et Poésies. (2)

- 
- (1) Quelle que soit la part - et elle est sans doute considérable, - que ces poètes aient faite dans leur poésie aux phénomènes endophasiques, rappelons ici une phrase de Julien Gracq, qui résume le résultat des innombrables expériences, discussions et analyses qui ont eu lieu à ce sujet: "La pratique heureuse de l'écriture automatique - c'est grand dommage, mais on se doit aujourd'hui de le reconnaître - relève du 'génie' individuel aussi bien que toute autre activité littéraire consciente." (op.cit., pp.94-95.)
- (2) Breton ne donne pas la date exacte, mais si on lit attentivement Entretiens, pp.35-46, on peut la situer à quelques mois près. C'est d'abord "à l'issue de la guerre" (p.36) que Soupault, Breton et Aragon se découvrent des affinités électives, et il est certain qu'ils ont fait la découverte de Lautréamont ensemble (voir p.42). Et presque tout de suite après cette découverte, Breton a publié dans le premier numéro de Littérature (mars, 1919) les Poésies de Lautréamont qu'il venait de recopier dans le seul exemplaire connu, celui de la Bibliothèque Nationale.

Breton nous décrit, à distance, l'effet de cette lecture sur lui et sur ses deux amis :

"Rien, pas même Rimbaud, ne m'avait agité à ce point... Aujourd'hui encore, je suis absolument incapable de considérer de sang-froid ce message fulgurant qui me paraît excéder de toutes parts les possibilités humaines. Pour savoir jusqu'où pouvait aller notre exaltation à son propos, il n'est que de se rappeler ces lignes de Soupault: 'Ce n'est pas à moi, ni à personne (entendez-vous, Messieurs, qui veut mes témoins ?) de juger M. le Comte. On ne juge pas M. de Lautréamont. On le reconnaît au passage et on salue jusqu'à terre. Je donne ma vie à celui ou à celle qui me le fera oublier à jamais.' Cette déclaration en forme de pacte, sans hésitation, je l'aurais contresignée.

Reverdy n'était pas passé par là<sup>(1)</sup>, et par suite, ne pouvait avoir idée de la violence des impératifs auxquels Maldoror nous soumettait. Comment se faisait-il que Bloy, que Gourmont, que, plus récemment, Larbaud, qui avaient pourtant subi l'aimantation de ce message unique, l'avaient arbitrairement écarté comme pathologique ou n'avaient pas été plus secoués par lui ? Seul Jarry, sans doute...mais il n'en avait parlé que par allusion. Pour nous, il n'y eut d'emblée pas de génie qui tint devant celui de Lautréamont. Un grand signe des temps nous parut résider dans le fait que jusque-là son heure ne fût pas venue, alors qu'elle sonnait de toute évidence pour nous." (2)

La violence de l'effet que Maldoror produisit sur ces trois hommes, comme plus tard sur tous ceux qui allaient former le groupe surréaliste, et la sincérité de l'admiration que les surréalistes n'ont cessé de porter à cette oeuvre, ne fait aucun doute. Mais le passage que nous venons de citer demande certains commentaires.

Breton, comme plusieurs l'ont signalé, a une tendance parfois déraisonnable à déceler des "signes du temps" dans certains événements. L'on peut se demander

---

(1) Breton fait allusion ici aux discussions qu'il eut avec Pierre Reverdy, en compagnie de Soupault et d'Aragon, et dont la nature de l'image poétique était le thème principal.

(2) Entretiens, p.42.

si, dans le cas présent, il s'agit d'un rapport quasi-mystique entre les événements (1) ou - plus banalement mais plus raisonnablement - d'un signe de l'évolution de la sensibilité, dont nous avons vu le reflet dans la genèse des idées d'André Breton? Car Breton et ses amis reconnaissent d'emblée Lautréamont; tout est là. Ils n'ont pas eu à l'étudier ou à l'interroger; ils l'ont reconnu, et l'on pourrait presque dire qu'ils le connaissait déjà avant de le rencontrer. Tout ce qui, pendant les quelques années précédentes, s'était implanté dans l'esprit de Breton par le jeu de diverses influences, se retrouvera synthétisé chez Lautréamont.

Mais il est permis de se demander si Breton a appris chez Lautréamont quoi que ce soit de tout à fait original ou inconnu. Il a souvent reconnu que dans l'humour noir de Lautréamont réside la plus grande originalité de son oeuvre. (2) Mais il est très clair, par ce qu'il a écrit sur Jacques Vaché, que c'est l'UMOUR de celui-ci qui eut l'influence décisive sur son esprit, et qui tient la place d'honneur par sa force suggestive. De même, ce dépassement qu'il cherchait dans le phénomène lyrique, il en connaissait déjà la nature, pour l'avoir reconnu chez Rimbaud en 1916, et il citera ensemble, comme exemples de ce lyrisme, les "Beau comme" de Lautréamont, et les images de "Dévotion" et de "Rêve" de Rimbaud. (3).

---

(1) Nous reviendrons sur le sens plutôt occulte que Breton tend à conférer à l'expression "signe des temps", surtout à propos de Lautréamont et de Rimbaud.

(2). Cf. Préface à l'édition GLM de Lautréamont, pp.XIIIOXIV, Préface à l'Anthologie de l'Humour Noir, etc.

(3) Entretiens, p.43.

Il nous semble assez évident que Breton a découvert chez Lautréamont non pas une nouvelle qualité, mais une confirmation par la quantité; il nous raconte, dans l'Amour Fou (p.13) que même lors de la première visite qu'il fit à Paul Valéry, il était déjà obsédé par l'idée de ce dépassement lyrique, "qui ne connaît aucune dégradation dans le temps", et dont il n'avait pu trouver que de très rares exemples - plusieurs chez Rimbaud, un seul à ses yeux chez Mallarmé, un autre dans la fin d'un conte de Pierre Louys.

"Est-il besoin de dire que cette rareté extrême, avec la découverte quelque temps plus tard des Chants de Maldoror et de Poésies d'Isidore Ducasse, a fait place pour moi à une inespérée profusion ? Les "beau comme" de Lautréamont constituent le manifeste même de la poésie convulsive. Les grands yeux clairs, aube ou aubier, crosse de fougère, rhum ou colchique, les plus beaux yeux des musées et de la vie à leur approche comme les fleurs éclatent s'ouvrent pour ne plus voir, sur toutes les branches de l'air. Ces yeux, qui n'expriment plus que sans nuance l'extase, la fureur, l'effroi, ce sont les yeux d'Isis ('Et l'ardeur d'autrefois...'), les yeux des femmes données aux lions, les yeux de Justine et de Juliette, ceux de la Matilde de Lewis, ceux de plusieurs visages de Gustave Moreau, de certaines des têtes de cire les plus modernes." (1).

Mais à un certain degré, Lautréamont est un primum inter pares:

"Mais, si Lautréamont règne indiscutablement sur la contrée immense d'où m'arrivent aujourd'hui la plupart de ces appels irrésistibles, je n'en continue pas moins à homologuer tous ceux qui m'ont cloué sur place un jour, une fois pour toutes, qu'ils m'aient mis alors tout entier sous le pouvoir de Baudelaire ('Et d'étranges fleurs...'), de Cros, de Nouveau, de Vaché, plus

---

(1) L'Amour Fou, p. 14.



rarement d'Apollinaire, ou même d'un poète par ailleurs plus qu'oubliable, Michel Féline ('Et les vierges postulantes... De l'accalmie pour leurs seins')."

(1)

Mais, à vrai dire, cette mise au point est à peine nécessaire. Si l'on considère, même dans ses détails, toute l'évolution du surréalisme, et si l'on met celle-ci en rapport avec les idées de Breton telles qu'elles s'étaient déjà affirmées dès le début de 1918 - sinon plus tôt - l'on verra que sur le plan intellectuel ou esthétique, Lautréamont n'a rien contribué à la genèse du surréalisme. Pour s'en convaincre, il suffit de poser la question sous cette forme : si Lautréamont n'avait jamais existé ou si son oeuvre s'était complètement perdue, le surréalisme en aurait-il été changé dans l'essentiel ? Y a-t-il une seule technique, une seule voie d'exploration, une seule notion morale, littéraire, sociale ou autre que Lautréamont ait apportée au surréalisme ? A ces deux questions, nous répondons négativement.

A notre avis, Rimbaud a joué dans la genèse du surréalisme un rôle beaucoup plus grand que celui de Lautréamont - indirectement, par son action sur le climat intellectuel et artistique, et directement, sur l'esprit d'André Breton. Ce n'est point amoindrir la valeur de Lautréamont que de constater ce fait : c'est une simple question de chronologie. C'est aussi rendre hommage à la permanence des idées d'André Breton. Certes, lorsque

---

(1) L'Amour Fou, p.15.

Victor Crastre appelle Breton "l'homme des idées toutes faites", il faut nuancer cette dernière expression, qui pourrait suggérer à la fois une rigidité dont toute la vie de Breton est un démenti, et une sorte d'éclectisme peu critique. Il est vrai que la pensée de Breton est rigoureuse, mais il s'agit d'une rigueur au nom de la liberté ("Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore"), d'une rigueur qui permet le développement. (1) Quant aux influences que nous avons examinées, il est assez évident que Breton les a assimilées, les a fait siennes à un degré surprenant, par la méditation, par la tournure originale de son esprit et de son caractère, aussi bien que par l'expérience et par la pratique.

Il faudrait peut-être répéter que nous n'entendons pas réduire le surréalisme à la seule pensée d'André Breton. Mais le surréalisme, s'il est bien des choses à la fois, est aussi une "philosophie", un système d'idées, et si ce système permet des développements et des enrichissements qui n'ont pas toujours été l'oeuvre de Breton, il n'en reste pas moins qu'il ne s'y trouve rien

---

(1) Développement qui a été dans le sens de la profondeur et de la lente modification, et jamais dans le sens d'une nouvelle direction. Il n'en aurait pu être autrement; les principes de Breton et sa scrupuleuse honnêteté intellectuelle interdisent toute déviation importante. Le déchirement du surréalisme dans les années 1930, causé par son attachement bref mais désastreux au Parti Communiste, est en effet le résultat de deux principes irréconciliables. Certaines exagérations du surréalisme sont explicables historiquement; Breton se charge lui-même, avec lucidité et mesure, d'apporter la modification nécessaire. (Voir les préfaces à la réédition de 1953 des Manifestes (Sagittaire) et tout le texte des Entretiens.)

qui ne s'accorde parfaitement avec sa pensée personnelle. En particulier, il n'y a rien d'essentiel dans l'histoire du surréalisme qui ne soit déjà présent, en acte ou en puissance, dans les idées de Breton telles qu'elles s'étaient déjà formées dès sa rencontre avec Aragon, Soupault, et Eluard. Il est significatif que Breton parle à tout propos de "confirmations", terme assez révélateur. En effet, dès son départ, le surréalisme ne sera dévié de ses principes essentiels par aucune influence, si importante soit-elle. Plusieurs ont remarqué ce pouvoir extraordinaire d'assimilation du surréalisme, pouvoir qui lui vaut les suffrages de bien des esprits qui n'ont jamais fait parti du mouvement et qui font certaines réserves sur ses revendications. A une époque où la complexité de la vie humaine ne s'accommode pas de méthodes analytiques à sens unique, le surréalisme apparaît à certains comme l'unique moyen de concilier au moins une partie des contradictions. Michel Carrouges, par exemple, constate dans l'introduction de sa très remarquable étude sur un aspect du mythe moderne: <sup>(1)</sup>

"Toutes les disciplines que nous rappelions, le marxisme, la psychanalyse, la mythologie comparée la critique littéraire, l'exégèse sacrée, l'hermétisme, sont séparées en secteurs qui refusent de communiquer. Elles ne sont cependant pas inconciliables, puisque toutes ont pour objet l'unique réalité de l'homme dans l'univers. Nous n'avons aucune raison d'accepter le prétendu dilemme : ou cloisons étanches, ou confusionnisme. Il est déjà possible d'y échapper en quelque mesure par voie de tâtonnements empiriques, et par simple fidélité à la multiplicité des aspects de l'existence humaine.

Cependant, c'est le surréalisme, et lui seul, qui

---

(1) Les Machines Célibataires, Ed. Arcanes, 1954.

possède la plénitude du pouvoir d'intégration de toutes les plongées à vif dans les mythes et de toutes les méthodes d'interprétation. D'abord parce qu'il ne subordonne pas la dialectique à aucun autre principe et bénéficie par là d'une capacité absolue pour intégrer tous les phénomènes et toutes les logiques. Ensuite parce qu'il ne se contente pas d'études documentaires et théoriques, mais introduit à la participation la plus active, à la mentalité et au comportement mythiques." (1)

Ce passage de Carrouges appelle plusieurs remarques qui seront utiles pour la suite de notre travail. Il est vrai, comme le rappelle Breton, que quelques-uns des meilleurs esprits de l'heure se préoccupent avant tout du problème du mythe moderne. (Citons, pour ne mentionner que quelques-uns, en France seulement: Etiemble, Camus, Caillois, Carrouges, tout particulièrement Georges Bataille.) Pendant les vingt dernières années, ce problème n'a cessé d'intéresser le surréalisme, et Breton a souvent répété qu'il considère le surréalisme à la fois comme une contribution à la formation du mythe moderne et une tentative d'éclairer sa genèse. Mais la position que Carrouges décrit, celle de participation et d'étude critique à la fois, est parfois dangereusement ambivalente. D'abord, soulignons qu'un éclectisme dialectique (dialectique parce qu'il se propose d'intégrer les termes en opposition) de cette sorte est fatalement condamné, du moins au stade actuel des connaissances humaines, à l'aveuglement plus ou moins volontaire. Un système d'idées qui s'accorde

---

(1) op.cit., pp.22-23.

à la fois de Hegel et de Freud (par exemple) doit nécessairement laisser de côté ce qui, chez ces deux penseurs, est inconciliable avec lui.(1) Il est permis de suggérer, comme le fait M. Alquié, que le surréalisme n'a pas tiré toutes les leçons qu'il convenait des difficultés que sa tentative d'intégration lui a causées. (2) Mais ne perdons pas de vue que, si l'on accepte la nécessité d'aboutir à l'unisson, l'aveuglement dont nous parlons est à certains égards la rançon des aspirations surréalistes et de la méthode dialectique que les surréalistes considèrent - à tort ou à raison - comme la seule possible. Mais il s'ensuit que de chaque écrivain, les surréalistes auront une vue nécessairement partielle, dans la mesure où ils veulent intégrer le "meilleur" de sa pensée à leur point de vue. Que ce point de vue soit discutable et sujet à modification, là n'est pas la question; c'est que la déformation (par omission surtout) que la pensée de chaque écrivain ou philosophe subira dans le surréalisme découle des principes mêmes de ce système et de sa méthode dialectique.

---

(1) Cf. Breton, à propos de la théorie de Freud sur l'interprétation des rêves: "Il n'est aucunement nécessaire, pour vérifier sa valeur, de faire siennes les généralisations hâtives auxquelles l'auteur de cette proposition, esprit philosophiquement assez inculte, nous a accoutumés par la suite." (Les Vases Communicants, p.34.) Quelque bien fondé que soit ce jugement, y entre pourtant une bonne part de considérations hégéliennes, sur lesquelles nous aurons à revenir.

(2) op.cit., p.96.



A côté donc du Sade qui fut sans nul doute un perversi sexuel, il y a un Sade "surréaliste", dont l'intérêt pour Breton et son groupe gît dans son honnêteté intellectuelle, les implications de son point de vue moral. Ce n'est pas à dire que les surréalistes méconnaissent l'"autre" Sade ou qu'ils épousent sa morale monstrueusement nihiliste; mais encore une fois, ils adoptent le "meilleur" de Sade, sa révolte et sa revendication de liberté.

Avant tout, est-il besoin de le dire, il y a un Lautréamont "surréaliste". Les remarques précédentes auront en partie expliqué pourquoi, et la suite de ce travail ajoutera des éclaircissements. Mais ce n'est pas cette nécessité dialectique qui explique le rôle unique que Lautréamont a joué dans le surréalisme. Il faut maintenant se rappeler que le mouvement surréaliste est à distinguer du système d'idées dont nous parlons, système qui aurait pu être celui d'un seul homme. Le mouvement surréaliste, cependant, représente des activités poursuivies en commun par un groupe d'hommes que l'on à tour à tour comparé à une société secrète, à un secte religieux ou - c'est Breton lui-même qui fait cette comparaison (1) - au groupe des saint-simoniens. En effet, les surréalistes, vus comme une collectivité, présentent, du moins jusqu'en 1939, tous les caractéristiques

---

(1) Entretiens, p. 71.

d'une secte religieuse; seule manque la croyance en Dieu. Nous avons vu que le surréalisme critique les mythes, en vue d'enrichir ses moyens de connaissance, et qu'il prétend aussi contribuer à la formation du mythe moderne. Mais voici que les surréalistes, à cause du caractère quasi-religieux de leur groupe et de leur entreprise collective, sont amenés tout naturellement à adopter eux aussi un mythe. Et ce mythe n'est autre que Lautréamont. Seul ce point de vue peut conférer un sens à l'attitude - souvent déraisonnable - des surréalistes envers lui. Certes, Lautréamont ne siège pas tout seul dans le Panthéon surréaliste; mais il est incontestablement le symbole des aspirations surréalistes et de leur volonté commune.

Avant d'examiner les textes qui appuient ce point de vue, et qui sont beaucoup moins un commentaire sur Lautréamont que sur le surréalisme, dans sa nature spirituelle et collective, soulignons encore une fois que le rôle littéraire de Lautréamont n'explique point les multiples allusions, déclarations, tracts, voire même actes de violence, qu'à son propos ont surgi à tout moment dans le surréalisme. Son influence sur les débuts du surréalisme a été, selon nous, des plus faibles. Son influence sur le développement du surréalisme, sur le plan intellectuel, ne sera pas beaucoup plus forte.

.....

C H A P I T R E    I I

Lautréamont et la poésie surréaliste.

La division en chapitres des pages qui suivent ne peut éviter d'être à certains égards arbitraire. Car le surréalisme est un tout; ce n'est pas en vain que Breton prétend que tout est rigueur dans le surréalisme. Cela rend particulièrement difficile l'analyse des différents thèmes qui animent toutes ses activités, car il y a à tout moment interpénétration profonde. Lorsqu'on dit "poésie", au sens où les surréalistes l'entendent, l'on dit aussi, implicitement, "morale", "moyen de connaissance", "amour", "Révolution", "révolte", "surréal", "résolution des contraires", "identification du bien, du beau et du vrai", etc., etc. Chaque idée-maîtresse du surréalisme déborde immédiatement sur toutes les autres. Par conséquent, le rôle mythique de Lautréamont dans le surréalisme se reflète dans chacune de ces préoccupations et de ces activités, qui peuvent être à tout moment - par "définition", mais non parfois sans inconséquences - décrites et justifiées aux yeux des surréalistes par rapport à l'oeuvre et à la vie de Lautréamont. Quitte à souligner que nos divisions en chapitres ne sont pas rigides, ne représentent pas des cloisons étanches, nous pouvons examiner tout à tour certains aspects du surréalisme à travers le mythe de Lautréamont, qui diffère du tout au tout du mythe de Rimbaud que M. Etiemble a si bien

analysé.

"On comprend mal que ce qui tout à coup vaut à Rimabud cet excès d'honneur ne vaille pas à Lautréamont la déification pure et simple." (1) Si l'on comprend mieux maintenant, grâce à M.Etiemble, comment la gloire de Rimbaud - méritée, mais d'une autre façon, par la valeur de son oeuvre - a bénéficié de notre instinct mythifiant, la critique, et à plus forte raison le public, est encore loin de comprendre entièrement pourquoi la gloire de Lautréamont, à l'intérieur du surréalisme, a largement dépassé celle de Rimbaud. Les raisons de cette déification de Lautréamont - car ce que Breton reproche ici au public d'avoir refusé était de longue date chose faite dans le surréalisme - sont, tout comme les sources du mythe de Rimbaud, à rechercher autant dans le comportement mythique des hommes que dans la puissance "littéraire" (?) de l'oeuvre poétique.

Le mythe de Lautréamont dans le surréalisme se compose d'éléments nombreux et parfois confus. Comme le mythe de Rimbaud, il résulte de la combinaison de trois éléments essentiels: l'oeuvre, la vie de l'écrivain, et la tendance mythifiante de l'esprit humain. Mais tandis que le mythe de Rimbaud a pris des proportions monstrueuses parce que des esprits qui représentent à peu près toutes les tendances humaines - intellectuelles, morales, esthétiques, religieuses, politiques et autres - ont chacun donné leur "interprétation" de Rimbaud, le mythe de Lautréamont (2)

---

(1) Second Manifeste (Les Manifestes, p.85)

(2) Nous entendrons désormais par ce terme: le mythe de Lautréamont dans le surréalisme.

produit d'un groupe assez homogène, est lui aussi, homogène.

Cherchons cependant, l'explication du prestige de Lautréamont dans la conception que le surréalisme se fait de la poésie, et par là de la poésie de Lautréamont.

Si l'on assiste, dans le surréalisme, à la déification d'un écrivain, l'on y assiste aussi, et peut-être pour la première fois dans l'histoire de la littérature, à la déification de la poésie: d'où l'étroite interdépendance de ces deux choses. Remarquons d'abord toutefois que Breton possédait déjà sa haute conception de la poésie avant de lire Lautréamont, qui la "confirme". Encore est-il loin d'être le seul confirmateur:

"Certains propos de Lautréamont, de Rimbaud, d'un caractère impérieux, se détachaient comme en lettres de feu de leur message. Ils consistaient pour nous de véritables mots d'ordre et, ces mots d'ordre, nous entendions ne pas surseoir à leur exécution." (1)

Et le premier de ces mots d'ordre pour les surréalistes se trouve dans une phrase de Poésies: "La poésie doit être faite par tous, non par un." (2) "Tout le surréalisme est contenu dans le postulat de Lautréamont.(..) (les surréalistes) ont ajouté: 'La poésie doit être faite par tout.'" (3) Cette phrase de Lautréamont ne tarde pas à devenir une sorte de 'slogan officiel'. On la retrouve partout, en exergue des articles, à la fin des articles, en lettres majuscules, quel que soit parfois le contenu du texte qui la précède. Elle joue quelquefois le rôle du "Vive le roi!" qui

---

(1) Entretiens, p.93.

(2) Poésies, Ed.GLM, p.327.

(3) Francis Dumont: Naissance du romantisme contemporain, p.21  
(Editions C.L., Paris, s.d.)



termine les proclamations, ou même de l'Amen chrétien.

Cependant, le contenu de cette phrase "mystique" a été diversement interprété en dehors du surréalisme (et peut-être au sein du surréalisme): Breton revient inlassablement à la charge: ne pas suivre ce mot d'ordre, ou essayer de détourner son sens, constitue à ses yeux une déviation inadmissible, déviation que certains des surréalistes n'ont pas évitée:

"CE QUI PREND FIN : c'est l'illusion de l'indépendance, je dirai même de la transcendance de l'oeuvre d'art. En dépit des précautions prises à l'origine du surréalisme et de mises en garde réitérées par la suite, cette déviation n'a pas été complètement évitée: s'annonçant par l'égocentrisme (le poète, l'artiste en vient à surestimer ses dons propres, au mépris de la formule de Lautréamont : 'La poésie doit être faite par tous, non par un' qui reste un des mots d'ordre fondamentaux du surréalisme) " (1)

Ce texte, de 1952, prouve assez la permanence de l'exigence que, à tort ou à raison, les surréalistes ont symbolisée dans ce "mot d'ordre." Il va sans dire que pour eux, cette phrase de Lautréamont ne peut avoir qu'un seul sens, que nous n'essayerons pas de définir encore, pour la bonne raison qu'à l'intérieur même du surréalisme, ce sens s'est montré parfois assez élastique, et qu'à tout moment donné dans l'histoire du surréalisme, il est assez grand pour contenir toutes les implications de la position surréaliste. Il était sans doute inévitable, pourtant, que le surréalisme s'étant défini au début comme 'automatisme verbal psychique', certains, beaucoup, même, ont vu dans l'énigmatique phrase de Poésies une caution de l'efficacité

(1) Entretiens, p.230.

de l'écriture automatique, qui mettrait désormais la poésie à la portée de n'importe qui. Tel n'était malheureusement <sup>Pas</sup> le cas, - quoique Breton donne à peu près cette impression dans le Premier Manifeste (1) - nous avons vu pourquoi, et dès 1928, Aragon, dans son Traité du Style, s'indignait sur le ton violent qu'il a adopté dans cet ouvrage, contre les producteurs de textes automatiques qui faisaient tort au vrai surréalisme :

"...la légende règne qu'il suffit d'apprendre le truc et qu'aussitôt des textes d'un grand intérêt poétique s'échappent de la plume de n'importe qui comme une diarrhée inépuisable. Sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable, ce qui est d'une commodité merveilleuse pour l'amour propre et la sottise." (2)

Breton a répété d'ailleurs assez souvent qu'il ne s'agit pas de considérer les textes automatiques d'un point de vue esthétique, mais bien expérimental, au même titre que les analyses de rêves.

D'autres, enfin, ont voulu confondre le sens de la devise officielle avec les activités poétiques que les surréalistes ont poursuivies en commun, les expériences portant sur la rencontre des mots, qui peut donner naissance à une étrange poésie 'anonyme'. Eluard a décrit le climat de ces réunions, où toute question de poésie à part, les surréalistes prenaient conscience de leur unité, puisaient des forces dans leur participation à des activités collectives :

"Que de soirs passés à créer avec amour tout un peuple de cadavres exquis. C'était à qui trouverait plus de charme, plus d'unité, plus d'audace à cette poésie

(1) Voir: "Secrets de l'Art Magique Surréaliste" (Manifestes, p28)

(2) op.cit., p. 187.

déterminée collectivement. (...) Nous jouions avec les images et il n'y avait pas de perdants. Chacun voulait que son voisin gagnât et toujours davantage pour tout donner à son voisin. La merveille n'avait plus faim. Son visage défiguré par la passion nous paraissait infiniment plus beau que tout ce qu'elle peut nous dire quand nous sommes seuls - car alors nous ne savons pas y répondre."(1)

Mais les 'jeux surréalistes', quelque importants qu'ils soient à la fois pour la vie commune du groupe et pour l'approfondissement de la nature de la poésie, relèvent plutôt de ce pouvoir merveilleux de l'esprit de donner un sens poétique à la "rencontre fortuite". Il s'agit plutôt ici de la poésie qui "doit être faite par tout", comme le dit Francis Dumont.

Mais l'on voit que le sens de la phrase de Lautréamont n'est pas aussi clair pour certains qu'il semble l'être pour Breton et ses meilleurs compagnons. Il est peut-être inutile de se demander ce que Lautréamont a voulu dire. Breton admet cependant que son oeuvre "pose d'innombrables problèmes d'intention" (2) - problèmes, nous le verrons, qu'il est loin d'avoir résolus. Quel que soit le "message" de Lautréamont, il est clair que cette fameuse phrase de Poésies devient assez rapidement coupée de l'oeuvre, et les surréalistes la remplissent du sens qu'ils veulent lire en elle. Et si le "changer la vie" de Rimbaud traduit assez bien le voeu surréaliste sur le plan individuel, le "changer le monde" de Marx

---

(1) Donner à voir (Gallimard, 1939), cité par Nadeau: Histoire du Surréalisme, (Ed. du Seuil, 1945) p.278.

(2) La Clé des Champs - Sucre Jaune, p.251.

leur paraît non moins sommatore. Le déchirement du surréalisme dans les années 1930 vient précisément de l'impossibilité, à l'heure qu'il est, de concilier ces deux mots d'ordre. Les uns - Breton, Péret, par exemple - ne tarderont pas à abandonner un parti politique qu'ils avaient choisi faute de mieux et en désespoir de cause, et qui trahit bientôt les espoirs de la Révolution bolchévique, tandis que les autres - Aragon, Eluard, abandonneront leur foi dans la poésie pour se mettre aux ordres d'une action sociale immédiate. Ces fluctuations de la position politique du surréalisme vaudront à Lautréamont, comme on le verra, plusieurs masques différents. Mais il fallait souligner ici cette interdépendance de l'action et de la connaissance dans la pensée surréaliste, pour comprendre que "La poésie doit être faite par tous, non par un," Semblait tout naturellement désigné pour servir de devise pour cette notion de la poésie. L'on se rappellera que Lautréamont dénonce violemment la "poésie personnelle" au nom de la "poésie impersonnelle". Sans regarder peut-être de trop près ce qu'il entendait par là, les surréalistes - et Breton en particulier, qui s'était déjà fait de la poésie une notion autant sociale et morale que surréelle - verront dans de telles déclarations la confirmation de leurs idées. Pour les surréalistes, la tâche de la poésie n'est pas seulement de saisir le surréel abstraitement, mais bien de vivre le surréel, et de faire partager aux autres le pouvoir de le vivre.

Breton a maintes fois affirmé sa conviction qu'il ne sert à rien de s'attaquer aux antinomies intellectuelles si cet effort ne va pas de pair avec un souci d'abolir les antinomies sociales. La poésie doit être le moyen de résoudre toutes les contradictions, si l'on se fait d'elle une idée assez élevée; le poète doit enfin agir sur l'histoire, reprendre son rôle de prophète et de mage. Une telle conception du poète relèverait de la folie de grandeur si elle ne s'accompagnait d'une conscience lucide, conscience à la fois de la taille de l'enjeu et du rôle énorme, moral et ontologique, que la poésie, conçue d'une certaine façon, peut jouer dans l'évolution du monde, par les pouvoirs dont il dote l'esprit humain aux prises avec le monde extérieur. C'est cette prise de conscience de leur mission morale et sociale autant qu'esthétique, qui permet de ranger les vrais poètes parmi "Les hommes actuellement en vie auxquelles échoit, avant d'être vraiment départie à tous les hommes, la tâche de dégager l'intelligible du sensible, et d'aider à la réalisation du bien, au sens où celui-ci ne doit faire qu'un avec le vrai." (1) Le moi est haïssable; le surréalisme tente de donner un nouveau sens à ce précepte, et par là s'expliquent beaucoup des exclusions prononcées contre certains membres du groupe: cette doctrine centrale a été sauvegardée, au prix de déchirements, et Breton peut dire en 1952 qu'avec le surréalisme "l'accent a été déplacé du moi, toujours plus ou moins despotique, vers le soi, commun à tous les hommes." (2)

(1) Breton: Les Vases Communicants, p.165.(2) Entretiens, p.235



Lautréamont présente dans son oeuvre le paradoxe de cette poésie du soi: rien de plus personnelle, d'un certain point de vue, que les Chants de Maldoror. Mais réfléchissons un instant: quelle impression pouvons-nous en tirer d'Isidore Ducasse ? de l'homme qu'il fut ? (Comparons son oeuvre un instant avec celle de Montaigne, par exemple.) Le même paradoxe se retrouve chez Breton: Victor Crastre dit, très justement, que son oeuvre est "pleine de confidences sur son auteur", mais ces confidences sont bizarrement détachées de sa vie; elles interviennent, sans le moindre soupçon de complaisance, pour illustrer, pour exalter, pour expliquer le soi. Jamais il n'y a tendance à la confession personnelle; jamais, en particulier, il ne fait état de ses souffrances personnelles, de son désespoir, bien qu'il soit sujet autant qu'un autre à ces maux. "Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même. Ne pleurez pas en public", écrit Lautréamont (1) "Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous." (2) "Vous qui entrez, laissez tout désespoir," <sup>(3)</sup> écrit-il encore en retournant la phrase de Dante. Ces phrases étaient pour plaire aux surréalistes. Le désespoir existe, mais le progrès dépend d'un effort pour le surmonter, et il ne faut jamais faire son jeu. Et c'est le soi, non pas le moi, qui est appelé à faire cet effort: remarquons comment par ce côté la morale surréaliste rejoint non seulement Pascal, mais la doctrine centrale du Christ.

---

(1) Poésies, p.310. (2) Ibid., p.311. (3) Ibid., p.315.

Pour les mêmes raisons qui conduisent Lautréamont et Rimbaud à honnir tout spécialement Alfred de Musset, Breton estime Pascal tout particulièrement et peut dire: "La question morale me préoccupe. L'esprit naturellement frondeur que j'apporte au reste m'inclinerait à la faire dépendre du résultat psychologique si, par intervalles, je ne la jugeais supérieure au débat. Elle a pour moi ce prestige qu'elle tient la raison en échec. Elle permet, en outre, les plus grands écarts de pensée.(...) La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation." (1)

Et Lautréamont: "Mettez une plume d'oie dans la main d'un moraliste qui soit écrivain de premier ordre. Il sera supérieur aux poètes." (2)

C'est donc dans la mesure où la poésie doit cesser d'être "littérature", c'est-à-dire si peu que ce soit art d'agrément ou expression du moi, qu'elle doit aussi prétendre à un rôle moral, qu'elle doit aider à l'établissement d'un "Age d'Or" définitif, si lointain que soit l'accomplissement de ce rêve et si faibles que soient les raisons d'espérer, que l'on peut affirmer: "La poésie doit être faite par tous, non par un."

Il n'est pas étonnant que bien des critiques, qui n'ont pas pris la peine de voir de quoi il s'agit

---

(1) Les Pas Perdus, p.10.

(2) Poésies, p.325.

dans le surréalisme, n'aient rien compris à cette phrase de Lautréamont ou à son adoption par le surréalisme. C'est la même exigence, d'ailleurs, qui expliquent le prestige de Rimbaud dans le surréalisme: "Ce n'en serait pas moins une erreur de considérer l'art comme une fin. (...) On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part. C'est sur cette certitude que repose, par exemple, l'intérêt passionné que nous portons à Rimbaud.(1)

Mais "l'intérêt passionné" que les surréalistes portent à Rimbaud ne s'explique pas par des conceptions plus ou moins abstraites comme celles que nous venons d'exposer. Il est pour le moins possible que Lautréamont et Rimbaud ne se soient jamais posé le problème dans les mêmes termes. Mais c'est qu'ils sont poètes, au sens où les surréalistes entendent ce mot, et il sera nécessaire d'approfondir la notion surréaliste de la poésie avant de voir pourquoi Rimbaud, et plus encore Lautréamont, répondent aux exigences des surréalistes.

C'est ici que l'on désespère de donner une idée même sommaire de ce que le surréalisme entend par poésie et du rôle qu'elle joue - ou devrait jouer - dans la vie humaine. L'évolution humaine, pour Breton et ses amis, est inséparable de l'évolution de la sensibilité, au sens où celle-ci représente nos rapports avec le

---

(1) Breton: Les Pas Perdus, p.80.

monde extérieur, y compris les autres hommes, et y compris ce qui est inexplicable pour l'esprit purement rationaliste. Il n'est pas question de rejeter entièrement l'apport du rationalisme, (1) mais bien de saisir ce qui lui échappe, de saisir tout le réel, d'aboutir au "surréal". Et aux yeux des surréalistes, toute notre pensée repose sur le langage : c'est donc par le langage que nous avons la possibilité de libérer l'esprit. Une telle vue, notons-le, n'a rien de spécifiquement nouveau; elle rejoint le courant de la pensée occulte. Mais les surréalistes ne veulent pas se laisser égarer dans le mysticisme religieux; l'"Alchimie du Verbe" est à prendre au pied de la lettre, et en effet, certaines recherches très récentes tendent à leur donner raison: selon nous, la linguistique moderne montre de plus en plus que la pensée symbolique est une tentative faite par l'esprit pour se libérer des contraintes du langage; elle montre aussi - rappelons ici nos remarques sur l'entropie - que son rationalisme est gravement insuffisant pour expliquer tous les aspects du phénomène du langage, et par là à expliquer les aspects du réel que la pensée symbolique seule peut atteindre.

Beaucoup des prémisses surréalistes seraient

---

(1) Le surréalisme, inévitablement, s'est défini comme anti-rationaliste dans sa situation historique. Il conviendrait mieux de dire "anti-positiviste", car, comme plusieurs l'ont remarqué, la démarche de Breton est rationnelle et lucide. Elle représente plutôt une extension du rationalisme.

à discuter, bien entendu, mais ce n'est pas là notre but. Nous entendons seulement montrer comment la conception surréaliste de la poésie se retrouve tout naturellement dans Rimbaud et dans Lautréamont. Car la poésie, conçue aussi comme moyen de connaissance, présente, dans le phénomène lyrique, la possibilité de franchir les barrières, de voir autre chose. Nous avons vu sous quelle forme Breton envisage ce dépassement que certaines images poétiques rendent possibles; nous avons vu aussi que selon lui, "ce dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée" ne se produisait que très rarement, même chez les poètes. Or, c'est chez Rimbaud, et plus encore chez Lautréamont que les surréalistes retrouvent aussi bien la plus grande intensité que la plus grande quantité de ces images. "Les plus hauts exemples que je m'en donne tiennent chez Lautréamont dans l'exubérance des "Beau comme"..." (1)

Ce qui donne légèrement l'avantage à Lautréamont sur Rimbaud dans les préférences des surréalistes, c'est aussi l'humour noir des Chants de Maldoror et de Poésies. Cette opération sur le langage, déréalisation du "réel" au profit du surréel, sorte de 'reculement pour mieux sauter', <sup>qui</sup> est étroitement liée à ce genre d'image dont nous venons de parler, apparaît aussi chez Rimbaud (2),

(1) Entretiens, p. 43.

(2) Voir le chapitre que Breton consacre à Rimbaud dans son Anthologie de l'Humour Noir.



mais c'est à bon droit sans doute que les surréalistes voient le point culminant de son expression chez Lautréamont, et nous rappelons ici les textes de Breton que nous avons déjà cités, qui témoignent dans ce sens.

L'humour noir, tension presque insupportable dans la forme qu'elle prend parfois chez Lautréamont, tension entre la lucidité extrême et l'abandon de tout l'être à l'ambivalence de ses forces vitales, est l'un des aspects de ce surréel où de telles contradictions n'auraient plus de sens, où l'homme aurait "récupéré les pouvoirs originels de l'esprit", pour reprendre une expression chère à Breton. Il ne s'agit pas seulement de se perdre, mais de se retrouver aussi, et rappelons-nous que Breton parle de "dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée." <sup>(1)</sup> (C'est nous qui soulignons)

Mais lucidité ne veut pas dire froideur, car selon Breton, le phénomène lyrique "ne peut résulter que d'un afflux <sup>émotionnel</sup> considérable et qu'il est aussi le seul générateur d'émotion profonde en retour..." (2) La conciliation de ces deux conditions semble une gageure pour l'esprit humain; Lautréamont semblait aux surréalistes celui qui, plus que tout autre, avait réussi parfois à se tenir à cette hauteur.

---

(1) Entretiens, p. 43.

(2) Ibid.

Si l'on essaie donc, même un instant, à se mettre au point de vue des surréalistes, il n'est pas difficile de voir que même sur le seul plan poétique, le prestige qu'ils accordaient à Lautréamont étaient pleinement justifié à leurs yeux. "Aux yeux de certains poètes d'aujourd'hui, les Chants de Maldoror et Poésies brillent d'un éclat incomparable; ils sont l'expression d'une révélation totale qui semble excéder les possibilités humaines".(1) Et si Rimbaud mérite sa gloire, Lautréamont, lui, mérite, comme le dit Breton, "la déification".

Les mots de "déification", "d'excéder les possibilités humaines", sont déjà bizarrement avertisseurs. Car si le prestige de Lautréamont pour les surréalistes peut se justifier tout à fait rationnellement, par la valeur de sa poésie, le rôle vraiment mythique qu'il a joué dans le surréalisme repose sur des considérations beaucoup moins rationnelles, et beaucoup moins justifiables. Michel Carrouges fait observer fort justement qu'en France, à partir du romantisme, la littérature recueille l'héritage de la religion, que la littérature moderne est un mouvement rival de la religion, et qu'il est ainsi absurde de la juger par le seul critère esthétique. C'est surtout à partir du second romantisme, avec Nerval, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, que ce mouvement

---

(1) Préface à l'édition GLM des Oeuvres Complètes de Lautréamont, p.X.

s'accélère, devient "prise de conscience, destruction du panthéisme, de toutes les apparences et arrive à la confrontation directe - christianisme et athéisme." (1) Carrouges pose ici le problème du point de vue d'un croyant, pour qui l'athéisme est nécessairement révolte contre Dieu, ou en d'autres termes, anti-théisme, qui à ce point de vue est dénué de sens. Mais il faudrait se rappeler que l'athée voit le problème d'un autre oeil, et il n'y a jamais eu dans le surréalisme aucune angoisse proprement religieuse relevant de doutes sur l'existence de Dieu. (2) Révolte contre l'idée de Dieu, telle qu'elle agit sur l'activité humaine, mais non révolte contre Dieu - attitude qui est aussi dénuée de sens pour les surréalistes que pour les croyants - le surréalisme, et là nous tombons d'accord avec M. Alquié, représente le résultat du choix de l'un des termes d'une alternative rationnelle, posée nettement par Dostoïevski: "Si Dieu est, toute la volonté lui appartient et je ne puis rien. S'il n'est pas, toute la volonté m'appartient et je dois clamer ma propre volonté" (3) "Breton a choisi le second. Dès lors, pensant que Dieu n'est pas, c'est en bonne logique

---

(1) Michel Carrouges: La Mystique du Surhomme (Gallimard, 1948) p. 9.

(2) Seul Salvador Dali, quelques années après avoir quitté le groupe, se convertira au catholicisme, en même temps qu'il se réconciliera avec la politique de Franco et retournera résider en Espagne. Il n'avait d'ailleurs jamais été surréaliste que dans le sens artistique.

(3) Cité par M. Carrouges, op.cit., p.34.

qu'il estime que toute volonté appartient à l'homme. Un athée ne saurait juger autrement." (1) Les signes de satanisme que Carrouges croit déceler dans le surréalisme sont trompeurs, et purement verbaux; il faudrait aussi faire la part des influences sur le surréalisme de la littérature romantique, tout l'héritage des "Fleurs du Mal". Mais la position de Breton est parfaitement claire: il n'aime que le bien, tel qu'il le conçoit, et ne vit que pour lui; on ne saurait lui contester cette justice.

Cependant, le surréalisme pousse les conséquences de sa position religieuse à l'extrême. Un désir de divinisation de l'homme anime le surréalisme tout entier. La poésie est à leurs yeux le moyen d'atteindre ce but, et les surréalistes, nous l'avons vu, ne sont pas loin de déifier la poésie. Breton ne croyait pas si bien dire en parlant de la "déification" de Lautréamont, qu'il réclamait aux non-surréalistes. Car le surréalisme, entreprise rivale de la religion, cède tout naturellement à la tentation de se créer un symbole, un mythe, qui prend parfois les attributs d'un dieu. Cette tentation, tout inconsciente, se fait jour dans l'attitude que les surréalistes adoptent envers Lautréamont, et dans les moyens - tout aussi déraisonnables que ceux qu'ils reprochent aux religions établies - qu'ils mettent en oeuvre pour établir et pour conserver ce mythe.

.....

### C H A P I T R E   I I I

#### Le mythe du surréalisme

Le propre d'un mythe est d'être incritiquable - mais seulement pour ceux qui vivent par ce mythe. Les surréalistes, dès les débuts de leur entreprise, ont marqué à la mythologie un intérêt tout particulier.(1) Si l'esprit de l'homme est libre, par définition rien n'est à l'abri de son examen et de son jugement. Cependant, voyons comment, pour les surréalistes, Lautréamont est à priori incritiquable: rappelons-nous le "pacte", que Breton aurait "contresigné sans hésitation", énoncé par Philippe Soupault: "Ce n'est pas à moi, ni à personne (entendez-vous, Messieurs, qui veut mes témoins ?) de juger M. le Comte. On ne juge pas M. de Lautréamont. On le reconnaît au passage et on le salue jusqu'à terre. Je donne ma vie à celui ou à celle qui me le fera oublier à jamais." (2) Or, ce pacte, non seulement Breton - qui est encore, parmi les surréalistes, celui qui tend le plus à garder le sang-froid - mais les autres surréalistes, tous, l'ont en effet contresigné, car si l'on trouve dans la littérature surréaliste une abondance d'allusions

---

(1) En réponse à une question de Dominique Arban, Breton, ayant expliqué les raisons de son aversion pour la religion chrétienne, poursuit: "Cela ne m'empêche pas, vous pensez bien, de porter à la mythologie chrétienne, aux spéculations auxquelles elle a donné lieu, une partie de l'intérêt que je dispense également aux mythologies égyptienne, grecque, aztèque, etc."

(Entretiens, p.261.)

(2) Cité par Breton, Entretiens, p.46.



que l'on cherchera quoi que ce soit qui ressemble à une critique, dans les deux sens de ce terme. Certaines des vues surréalistes sur Lautréamont sont très pénétrantes, d'autres le sont moins, mais tandis que Breton se permettra de critiquer très légèrement l'oeuvre de Rimbaud, <sup>(1)</sup> aucun surréaliste ne se permettra même de suggérer que l'oeuvre du "grand ancêtre" porte la moindre imperfection - attitude assez déraisonnable si l'on se refuse le droit d'analyser critiquement cette oeuvre.

La poésie, divinisée par les surréalistes car elle seule permet d'accéder au surréel, qui ressemble à l'état de grâce des chrétiens, semble pour eux en quelque sorte incarnée en Lautréamont, qui est comme la poésie faite homme. Nous verrons dans le chapitre suivant comment les liens très étroits qui unissaient les surréalistes en une véritable secte expliquent comment certaines attitudes que ceux-ci adoptent sont l'expression du sacré de cette secte. Mais pour l'instant, nous voulons montrer comment la vie de Lautréamont a été mise à profit pour renforcer le mythe.

Il faudra encore une fois se rappeler que dans le surréalisme, poésie et morale vont ensemble, inséparablement. Donc, le poète est à juger autant par sa vie que

---

(1) "Alchimie du verbe: ces mots qu'on va répétant un peu au hasard aujourd'hui demandent à être pris au pied de la lettre. Si le chapitre d'Une Saison en Enfer qu'ils désignent ne justifie peut-être pas toute leur ambition, il n'en est pas moins vrai que..." (Breton, Second Manifeste du Surréalisme - Les Manifestes du Surréalisme, p.88.

par son oeuvre; et le critère appliqué par les surréalistes est celui de leur conception de la poésie et du poète, d'où découle tout un système de valeurs rigoureuses, voire ascétiques, portant sur presque toutes les activités humaines. Il nous aidera beaucoup à comprendre pourquoi Lautréamont correspondait mieux que tout autre à ces exigences morales, si nous examinons d'abord pourquoi Rimbaud n'y correspondait pas. Il est au moins possible que si la vie de Rimbaud avait été tout à fait "pure", au sens où les surréalistes l'entendaient, c'est lui qui eût pu être le symbole des surréalistes, car ils accordent à son oeuvre presque la même valeur poétique qu'à celle de Lautréamont.

On n'aura jamais fini de discuter ce qui motiva l'Adieu que Rimbaud fit à la poésie. C'est la source primordiale du mythe de Rimbaud, c'est le grand point d'interrogation. Les surréalistes, comme tout le monde, étaient sensibles à ce rayonnement mythique de suggestions troublantes et inexplicables. Mais comment expliquer les activités de Rimbaud au Harrar, comment expliquer les lettres qu'il y écrivit ? Tout se passe comme si les surréalistes étaient en proie à ce dilemme, et que la vie post-littéraire de Rimbaud présentait assez d'équivoque pour ne pas pouvoir s'accommoder de l'indulgence; c'est à contre-cœur qu'ils se résignaient à la désapprobation. Breton, tout de suite après avoir

constaté "l'intérêt passionné que nous portons à Rimbaud", continue: "Mais, pour exaspérer notre désir, ce dernier, comme tant d'autres esprits interrogés sur l'au-delà, s'est plu jusqu'à ce jour à nous décevoir. On ne peut prendre les lettres d'Abyssinie que pour une suite de boutades." (1) Dans le Premier Manifeste du Surréalisme, (p.25) paru, comme les Pas Perdus, en 1924, Breton avait écrit: "Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs." Mais les doutes, l'irritation s'étaient accrus pendant les années qui précèdent le Second Manifeste, de 1930, et Breton, exprimant tous ses griefs contre ceux qui avaient démerité du surréalisme, écrit: "Libre n'était pas à Duchamp d'abandonner la partie qu'il jouait aux environs de la guerre pour une partie d'échecs interminable (2) qui donne peut-être une idée curieuse d'une intelligence répugnant à servir mais aussi - toujours cet exécrable Harrar - paraissant lourdement affligée de scepticisme dans la mesure où elle refuse de dire pourquoi." (3)

---

(1) Les Pas Perdus, p.80.

(2) (C'est nous qui ajoutons cette note). Duchamp consacra plusieurs années à des recherches mathématiques sur les théories de la probabilité, prenant pour base le jeu d'échecs, duquel il était un champion de haute classe.

(3) Second Manifeste (op.cit., p.83)

Breton, dans l'Avertissement pour la réédition du Second Manifeste (1946) modifie sa position:

"A mes propres yeux les pages qui suivent portent de fâcheuses traces de nervosité. Elles font état de griefs d'importance inégale : il est clair que certaines défections ont été cruellement ressenties, et, d'emblée, à elle seule, l'attitude - tout épisodique - prise à l'égard de Baudelaire, de Rimbaud donnera à penser que les plus malmenés pourraient bien être ceux en qui la plus grande foi initiale a été mise, ceux de qui l'on avait attendu le plus."

(1)

Il n'en reste pas moins qu'entre 1924 et 1930, Rimbaud s'est révélé coupable - d'une façon posthume - à deux crimes de lèse-surréalisme. D'abord, par sa conversion gênante. Quelque discutable que soit cette conversion, (2) elle suffit à le disqualifier:

"Inutile de discuter encore sur Rimbaud: Rimbaud s'est trompé, Rimbaud a voulu nous tromper. Il est coupable devant nous d'avoir permis, de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel. Tant pis aussi pour Baudelaire."

(3)

Et pourtant, cette nostalgie, ce désir, déchiré entre la poésie et la morale, de trouver une échappatoire pour Rimbaud et pour d'autres: "Rien de plus stérile, en définitive, que cette perpétuelle interrogation des morts: Rimbaud

(1) Les Manifestes du Surréalisme, p.45.

(2) Elle repose sur le seul témoignage d'Isabelle Rimbaud, qui, avec son mari Paterné Berrichon, porte un poids énorme de culpabilité dans la suppression de l'évidence, la déformation des textes, etc. On ne peut plus en douter depuis l'ouvrage de M. Etiemble. Ce 'fait' est assez douteux. D'ailleurs, il est permis de douter de la valeur de telles conversions au catholicisme, opérées lorsque l'esprit, miné par une longue maladie, n'est plus tout à fait fidèle à lui-même.

(3) Les Manifestes du Surréalisme, p.56.

s'est-il converti la veille de sa mort, peut-on trouver dans le testament de Lénine les éléments d'une condamnation de la politique présente de la IIIe Internationale..(...) ? Il suffit de laisser poser ces questions pour apprécier la fragilité du témoignage de ceux qui ne sont plus. Trop de fripons sont intéressés au succès de cette entreprise de détroussement spirituel pour que je les suive sur ce terrain." (1) Mais le mal est fait, et en dépit de la publication en 1924 de l'inédit de Rimbaud, Un coeur sous une Soutane, publication menée à bien par Aragon et Breton pour prévenir cette situation, il y a désormais un "Rimbaud catholique." Et M.Claudiel, tant sa conception de la poésie différait irrémédiablement de celle des surréalistes, fait son entrée définitive dans l'Enfer surréaliste. (2) Son seul nom suffira désormais pour mettre n'importe quel surréaliste en état de fureur, de "sainte" colère. Il faut néanmoins comprendre que les surréalistes étaient

---

(1) Second Manifeste. (Les Manifestes, p.53) "Fripons"... "détroussement spirituel"... - On croit entendre un prêtre. Breton ne doute pas un instant que ce ne soit lui qui détient la vérité spirituelle, la clé du bien.

(2) En vérité, il y était depuis quelque temps: dans un interview accordé à Comœdia en 1925, il avait traité l'activité surréaliste de "pédérastique", ce qui lui valut la publication d'une brochure: "Lettre ouverte à Paul Claudiel, ambassadeur de France". - "Il ne reste debout qu'une idée morale, à savoir par exemple, qu'on ne peut être à la fois ambassadeur de France et poète." La levée de boucliers dans la presse bien-pensante fut immédiate. Profitant de quelques propos à vrai dire ridicules de M.Claudiel, les surréalistes donnèrent libre cours à l'expression de leur révolte dans tous ses aspects. Il fut question en haut lieu d'expulser de France les surréalistes mais la législation s'y opposait.



au moins aussi sincères que M. Claudel; ils possédaient une foi, qui était toute leur vie. Essayer de faire de Rimbaud un poète catholique, c'est exactement, mutatis mutandis, comme si l'on avait tenté de prouver que tel grand poète catholique, véritable symbole de la piété et de la littérature religieuse, avait été toute sa vie un athée, et n'avait jamais assisté à la messe, n'avait jamais écrit sa poésie religieuse, que par dérision et mystification. La violence de la réaction qu'un tel renversement susciterait dans les milieux cléricaux n'aurait sans doute rien à envier à la violence des surréalistes chaque fois qu'il est question de l'appropriation au profit de la religion d'un écrivain qu'ils admirent. L'on comprend bien, à la vue de cette violence de part et d'autre, qu'avec le surréalisme on est en présence d'un mouvement rival de la religion, et d'un duel mortel.

Toute question de religion à part, Rimbaud était désormais le sujet d'"interprétations" aussi nombreuses qu'inconçiables les unes avec les autres et avec la conception de la poésie dans le surréalisme. En se réclamant de Rimbaud, les surréalistes risquaient de se voir attribuer des idées qui n'étaient pas leurs, risquaient de se voir attachés, aux yeux des non-surréalistes, à certains aspects de la "signification" de l'oeuvre rimbalienne, dans la mesure où cette signification n'est que la somme de toutes les interprétations qui en ont été

faites.

"A quoi bon, ceci dit, m'étendre sur le cas de Rimbaud, pour qui à notre époque semblent avoir été inventés les mots: Domaine public ? Aujourd'hui c'est à qui se promènera sur les lieux pourtant admirables où se décida de la défaite d'une âme qui, de même que la précédente, (Breton venait de parler de Lautréamont - J.A.H.) n'était pas celle d'un artiste comme les autres, c'est-à-dire un homme de métier." (1)

L'exigence surréaliste est d'une telle rigueur, que logiquement, le mouvement ne peut se réclamer entièrement d'aucun écrivain dont l'oeuvre soit largement diffusée dans le public. Un tel état de choses permet à n'importe qui de s'en réclamer, même, par exemple, à la 'bête noire' par excellence des surréalistes, M. Jean Cocteau, (2) dont le grand talent ne souligne aux yeux de Breton que l'immoralité d'une telle littérature, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne met pas les préoccupations morales avant tout:

"...avec la prétention de faire servir Rimbaud à leur cause et notamment à la cause catholique, un certain nombre de goujats étendent le plus hypocrite des pardons. Me dire que Rimbaud a donné naissance à une école littéraire, qu'on a songé à lui emprunter des procédés techniques, ce qui permet aujourd'hui à un Cocteau de se réclamer de lui tout comme un autre, que cette protestation de tout l'être devant tout a servi à cela, voilà, Messieurs, de quoi se fracasser la tête contre ce mur." (3)

(1) "Caractères de l'Evolution Moderne et ce qui en participe", conférence prononcée par Breton à l'Ateneo de Barcelone le 17 novembre 1922. Texte repris dans Les Pas Perdus, p.200

(2) Il n'y a jamais eu de trêve dans cet acharnement contre Cocteau, assez justifié, il faut le dire: Le tout dernier numéro de la revue surréaliste BIEF (juin 1959) contient un article de protestation contre les activités de Cocteau lors de la récente inauguration d'un buste en commémoration de Guillaume Apollinaire.

(3) Breton, Les Pas Perdus, p.201.

Nous nous sommes étendu de propos délibéré sur le "cas" de Rimbaud dans le surréalisme, et en ne négligeant rien au passage qui nous permette de souligner le caractère quasi-religieux du mouvement surréaliste, car l'on pourra ainsi voir pleinement à la fois pourquoi le surréalisme avait besoin d'un symbole, et pourquoi Lautréamont était le seul candidat acceptable au trône des ancêtres.

D'abord, son oeuvre était de la qualité requise; les surréalistes n'avaient pas à se duper là-dessus; elle éclipsait même à leur avis celle de Rimbaud. Mais il fallait aussi un écrivain dont la vie fût pure de tout équivoque, de toute compromission avec les valeurs morales surréalistes : et - ô merveille - l'on ne savait pour ainsi dire rien de la vie d'Isidore Ducasse.

Breton et ses amis ne semblent pas voir ce qu'il y a de contestable à fonder ainsi le prestige moral d'un poète sur l'ignorance où nous sommes au sujet de sa vie. Tout se passe comme si, ne voulant pas interroger plus avant, les surréalistes ne sont que trop heureux d'avoir à accepter la fait accompli. Breton, parlant de l'activité de Rimbaud au Harrar, des lettres qui sont "une suite de boutades", enchaîne :

"Le plus simple moyen de désintéresser une partie consiste à faire disparaître à la fois le joueur et l'enjeu. L'histoire, littéraire ou autre, ne se flatte pas de nous apprendre ce qui se serait passé si. On commettrait quelque maladresse en célébrant un homme parce qu'il est mort 'à la fleur de l'âge.' Qu'on ne s'en laisse pas imposer non plus par une biographie entièrement dépourvue d'anecdotes. Le tout est que,

pour parler du comte de Lautréamont, nous puissions nous en tenir à son oeuvre. Isidore Ducasse a si bien disparu derrière son pseudonyme qu'on croirait aujourd'hui broder en identifiant à ce jeune répétiteur (?) Maldoror ou même l'auteur de *ses Chants*." (1)

Voilà qui résoud tous les problèmes - mais qui va en créer d'autres dont les surréalistes ne seront pas conscients. Car si l'on ne sait rien de la vie de Lautréamont, on ne sait rien de sa mort non plus. L'acte de décès porte: "...décédé ce matin à 8 heures, en son domicile, rue du Faubourg-Montmartre, no.7, sans autres renseignements." (2) Aucune possibilité donc, de conversion à la dernière minute, aucune possibilité de détournement du sens de certaines phrases de Lautréamont: "On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort) entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne...les yeux en haut, non: je sais que mon anéantissement sera complet." (Mais tout de même, il s'y glisse quelques traces de satanisme, de Prométhée dressé contre un Dieu qui existe, en un mot de cette révolte luciférienne que le surréalisme rejette avec l'idée de Dieu. Et l'humour ? Qui nous dira le sens de ces phrases ?)

Donc, Lautréamont semble à l'abri de la religion. Mieux encore, il semble à l'abri de la critique. Il n'est pas encore connu dans le public, même lettré; seuls deux

---

(1) Les Pas Perdus, pp.80-81.

(2) Voir l'acte de décès publié dans l'édition GLM des Oeuvres Complètes.

ou trois articles, qui sont passés à peu près inaperçus, lui ont été consacrés, et les surréalistes entendent maintenir cet état de choses: Lautréamont ne deviendra pas un écrivain 'connu', il ne tombera pas dans le "domaine public". Par bonheur, cette oeuvre est bien faite pour décourager la critique. Non seulement elle résiste d'une façon extraordinaire à l'analyse, mais la biographie, dont la critique s'alimente plus qu'on ne le croit, manque à peu près totalement. Et les surréalistes attaqueront systématiquement chaque critique qui ose "juger M. le Comte" d'un autre point de vue que le leur.

Tout conspire donc - non seulement sur le plan poétique, mais aussi, on le verra, sur le plan mythique - à faire de Lautréamont le symbole idéal du surréalisme. Breton, se référant au prestige de la peinture de Chirico dans le surréalisme, peinture qui prend la valeur d'un critère, écrit: "...entre nous et à voix basse, dans l'incertitude croissante de la mission qui nous était confiée, nous nous sommes souvent reportés à ce point fixe comme au point fixe Lautréamont, qui suffirait avec lui à déterminer notre ligne droite." (1) Chirico se voit attribuer ici une valeur de critère objectif. Lautréamont aussi; mais ce dernier est un "point fixe" au-delà du plan objectif. Acceptons pourtant cette expression.

---

(1) Le Surréalisme et la Peinture, p.30 (N.R.F., 1927)



Il paraissait donc aux surréalistes que leur symbole fût à l'abri des attentats. Mais la première trahison vient des fidèles : M. Soupault, ne comprenant pas, ou ne voulant pas comprendre la caractère ultra-sacré de Lautréamont, commet l'imprudence de l'identifier, dans une préface qu'il écrit, à un orateur révolutionnaire de la Commune. Il sera, malgré son prestige comme l'un des fondateurs du mouvement, immédiatement excommunié : il y a eu atteinte au sacré du groupe. Ce vocabulaire religieux est le seul qui convienne ici - notre chapitre suivant le confirmera - et nous l'utilisons sans ironie. Car dans l'affaire "Félix-Ducasse" que nous avons mentionnée dans notre chapitre sur la biographie de Lautréamont, il n'y allait pas seulement du souci de l'exactitude et de l'honnêteté intellectuelle. Certes, ces considérations importaient, mais il faudrait citer en entier ici, pour en saisir le ton très particulier, la plaquette publiée lors de cette affaire par Aragon, Breton et Eluard, les 'triumvirs' du mouvement : A propos d'une réédition - Lautréamont envers et contre tout. (1) Nous nous contenterons de citer quelques passages significatifs.

Breton publie, au début de cette plaquette, une lettre que M. Félix Valloton, auteur d'un 'portrait' de Lautréamont paru dans Le Livre des Masques, de Rémy de

---

(1) Editions Surréalistes, 1927. (Sans pagination).

Gourmont, lui a adressée, qui prouve que "Ce portrait est une invention pure, faite sans aucun document, personne, y compris de Gourmont, n'ayant sur le personnage la moindre lueur. Cependant je sais qu'on chercha. C'est donc une image de pure fantaisie, mais les circonstances ont fini par lui donner corps et elle passe généralement pour vraisemblable." (1) Il est sans doute louable que cette fausse impression soit corrigée, mais écoutons les raisons assez bizarres que Breton avance pour justifier cette correction: "L'image de pure fantaisie a fini par avoir raison de l'image véritable, celle qui serait soustraite aux contingences de temps, d'humeur, de lecture." (2) On entre ici en plein mysticisme, et le ton tourne rapidement au mode lyrique:

"L'humanité est dans le sac et les oeuvres complètes de chacun ne cessent de paraître. Celles du comte de Lautréamont (mais je me vois vivre, tu te vois vivre, ils meurent, nous sommes transparents comme si Lautréamont avait mille ans) ces oeuvres paraissent pour la sixième et dernière fois. Toutes les études, tous les commentaires, toutes les notes passées et à venir, par Philippe Soupault. 'Allez, la musique.' "

"Pour la sixième et dernière fois"... - on a l'impression ici que si les surréalistes avaient la possibilité de saisir tous les exemplaires existants, ils ne se priveraient pas de le faire. Avec amertume, ces trois poètes résument les petites anecdotes qui souillent, à leurs yeux, les préfaces des différentes éditions de Lautréamont; ce

---

(1) L'on trouvera ce portrait, qui a été publié dans plusieurs éditions des Oeuvres Complètes, dans la récente édition, comprenant toutes les préfaces antérieures, parue chez José Corti en 1953.

(2) op.cit. (C'est nous qui soulignons.)

passage se termine :

"... tout cela, tout cela, tout cela pour que nous soyons des lâches, des lâches comme le préfacier, pour que nous usions notre coeur sur les marches, pour que la porte soit fermée, pour que nous râclions nos langues sur le haut des murs, et que l'effraction s'arrête là, tout cela entoure ce livre, le cache, le souille, le banalise, l'éteint sous les petites passions de ceux qui lisent, sous la trahison de ceux qui feignent de le comprendre, sous le détachement gratuit de ceux pour qui il n'est pas fait."

Et les auteurs de présenter la documentation qui dément cette identification (1) et d'ajouter : "Que Lautréamont ait été ou non un militant révolutionnaire, qu'il ait parlé ou non aux foules, peu nous importe. Mais, jusqu'à plus ample informé, tout nous porte à croire qu'il s'est suffi désespérément à lui-même et que c'est en vain qu'on eût voulu, tant qu'il vivait, le brandir sur une estrade".

Au passage, ils disculpent Robert Desnos, qui le premier suggéra cette ressemblance, ignorant les faits réels, pour s'attaquer à Soupault, qui a publié cette erreur en connaissance de cause, et pour le plus bas des motifs, selon eux :

"Nous disons que M. Soupault triche, le plus apparemment, le plus misérablement du monde, à la seule partie où il se devait peut-être de ne pas tricher. Il triche, non pour tricher, mais pour gagner ce qu'en échange de son pire renoncement lui octroient les éditions du "Sans Pareil". Combien ?

Le dernier <sup>a</sup>paragraphe de cette plaquette résume tout entier le rôle mythique de Lautréamont :

"Cependant il fut question jadis de refuser la part du pauvre et de gonfler à bloc le silence, la seule

---

(1) Personne n'en doute plus : cette identification est fautive, la preuve est formelle. Aucune édition ultérieure ne l'a publiée.

dignité que le comte de Lautréamont méritât. Autant dire qu'il était une attitude au monde qui défiait hautement toute entreprise de vulgarisation, de classement intéressé, toute volonté d'opportunisme, qui ne relevait de rien que d'éternel. 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 ?

Mais, comme la place de Lautréamont est ailleurs, vous n'êtes plus.

Louis Aragon,  
André Breton,  
Paul Eluard. "

Ces passages constituent un commentaire précieux sur la genèse du comportement mythique. Nous ne sommes pas en présence ici d'une querelle littéraire quelconque; c'est une querelle morale, religieuse. Notons d'abord comment les surréalistes, révoltés contre toutes les valeurs de la société, s'efforcent de mettre leurs propres valeurs à l'abri de toute critique humaine. Lautréamont n'entrera pas dans l'histoire : il faut donc s'opposer systématiquement à toute tentative de lui donner une vie. Or, en l'occurrence, le renseignement biographique est faux et il est désirable qu'il soit corrigé. Mais voici que le propre du comportement mythique se révèle dans les propos de Breton sur le portrait imaginaire : on utilise une raison objectivement incontestable pour aboutir à une position tout à fait irrationnelle. Ce n'est pas que le portrait de Lautréamont soit imaginaire et ne corresponde donc pas à la réalité; ce n'est pas non plus que ce portrait soit médiocre

et donc inapte à correspondre au prestige de Lautréamont; c'est que - tout inconsciemment - les surréalistes veulent que le mythe n'ait point de visage précis, limité, humain : il pourra ainsi contenir des possibilités infinies, tout ce que l'imagination veut mettre en lui. Il est hors de l'histoire, sur un plan surhumain. "La place de Lautréamont est ailleurs."

On remarquera aussi que cette mise au point, tout à fait objectif en apparence, qui détruit la légende de Lautréamont-orateur révolutionnaire correspond au besoin des surréalistes de modifier leur mythe en fonction de leur position politique. A ce moment-là, les surréalistes, comme bien des intellectuels de l'époque, mettaient tous leurs espoirs dans l'aventure de la nouvelle société russe. Cependant, déjà assez méfiants en 1927, ils considéraient la révolution sociale comme de moindre importance; elle était nécessaire, selon eux, mais nécessaire historiquement, tandis que la poésie était nécessaire à l'échelle éternelle (1). Il ne fallait donc pas que la poésie - c'est-à-dire Lautréamont - puisse être définie et limitée par une situation historique donnée, fût-ce même l'admirable Commune de Paris. Il fallait que la poésie 'se suffise désespérément à elle-même.' Lorsque la position politique des surréalistes se modifie<sup>ra</sup> quelques années plus tard, le visage de Lautréamont se modifiera aussi, nous le verrons,

---

(1) Cf. la déclaration collective: "A Table" (La Révolution Surréaliste no.3., p.1): "...nous, qui visons à une certaine éternité surréelle."



et Breton mettra tout en oeuvre, quitte à faire appel à des raisons plus ou moins occultistes et assez douteuses, pour établir un lien entre la Commune, Lautréamont et Rimbaud. C'est que, comme tous les mythes, celui de Lautréamont ne serait pas viable s'il n'était pas apte à être modifié selon les fluctuations des désirs humains.

Mais qui triche ici - M. Soupault ou les autres ? A cela, on pourrait répondre que Breton, Aragon et Eluard ne trichent pas plus que ceux qui, dans toutes les religions, ont imaginé et promulgué le fatras extraordinaire de dogmes de toute sorte, monument aux pouvoirs de l'ingéniosité humaine. Mais monument aussi à sa soif de mythes, monument à sa besoin de foi. Et la foi, si elle est réelle, est toujours sincère, si aveugle soit-elle. Et malheureusement elle est assez souvent aveugle.

Le danger du comportement mythique gît dans cette tendance à la démission de l'esprit critique, mais c'est là, paradoxalement, sa valeur aussi. Le mythe galvanise l'action, il est un facteur de cohérence et de cohésion dans le groupe qui vit par lui, il renforce l'action et la volonté collectives. Mais il tend à tout moment à déformer notre vue de la réalité extérieure, il nous oblige à tricher malgré nous, et ce qui est plus grave, à notre insu. Jamais il n'y a eu de groupe plus anti-religieux que les surréalistes, bien décidés à critiquer tout ce qui, dans les mythologies et les religions, rend l'homme victime de lui-même. Ils ne rejettent pas l'idée du mythe, mais désirent un mythe humain, raisonnable même

dans son abandon de la raison, abandon qui doit être fait lucidement et en connaissance de cause. Cependant, ils se comportent, malgré eux, comme les croyants auxquels ils reprochent leur aveuglement. Ils déforment involontairement le monde extérieur, car à moins d'accorder à Lautréamont un caractère nettement et ouvertement divin - ce qui est une absurdité et les surréalistes nieraient avec indignation qu'ils aient eu une telle intention, puisqu'ils rejettent toute transcendance - on ne peut pas le situer hors de l'histoire, "ailleurs", on ne peut pas lui prêter le visage invisible d'un dieu et le rayonnement mythique d'un symbole bon à tout faire, tout, c'est à dire, ce que les surréalistes veulent faire.

Cette démission de la logique et du bon sens (encore une fois, disons que nous n'avons pas une meilleure opinion que les surréalistes de ce qu'on entend généralement par la logique et le bon sens, mais il faut savoir exactement à quoi s'en tenir, à quels risques on s'expose en les abandonnant trop hâtivement) qui caractérise le comportement mythique, agit de deux façons sur le symbole de Lautréamont. La déformation peut prendre deux formes: soit en faisant de Lautréamont ce qu'il n'est pas, comme on vient de le voir, soit en fermant les yeux sur ce qui, dans le mythe, ne correspond pas aux désirs et aux valeurs du groupe qui vit par ce mythe.

Voici un exemple de cette deuxième opération. La femme, on le sait, occupe une place d'honneur dans le

surréalisme. Ouvrons n'importe quel ouvrage surréaliste, à n'importe quelle page, et il y a une forte probabilité que nous tombions tout de suite sur un passage à l'éloge de la femme. Toute l'oeuvre d'Eluard ne chante que la femme. "Le problème de la femme est, au monde, tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble." (1) Il n'est pas exagéré de dire que Breton admire Goethe presque uniquement à cause de ses dernières paroles, selon lesquelles l'Eternel Féminin est la clé de tout. (2) "Dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue. Le signe d'élection qui est mis sur elle et ne vaut que pour un seul (à charge pour chacun de le découvrir) suffit à faire justice du prétendu dualisme de l'âme et de la chair. A ce degré il est parfaitement certain que l'amour charnel ne fait qu'un avec l'amour spirituel. (...) Il y va, en effet, là plus qu'ailleurs, au premier chef, de la nécessité de reconstitution de l'Androgyne primordial dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation, par dessus désirable et tangible, à travers nous." (3) Tout le surréalisme est un hymne à l'amour hétérosexuel, qui est une nécessité philosophique pour son système d'idées. L'homosexualité

---

(1) Second Manifeste. (Les Manifestes, p.91,(note) ).

(2) Cf. l'introduction de Breton aux Contes Bizarres d'Achim von Arnim, pp.28-29.

(3) Breton: Du Surréalisme en ses oeuvres vives (1953), texte publié dans Les Manifestes du Surréalisme, p.120.

qui fait - toujours pour des raisons "philosophiques" - le sujet de bien des pages de M. Sartre et des autres romanciers de l'après-guerre, est incompatible avec le surréalisme, et répugne particulièrement à Breton. Il n'y a donc aucune allusion à ce phénomène dans la littérature surréaliste, sauf celle que nous avons mentionnée. De toute évidence, on ne fera pas l'Androgyne primordial avec deux hommes.

Mais Lautréamont ? Qu'on le veuille ou non, la femme n'apparaît chez lui - et très rarement - que pour être exécrée et traînée dans la boue. Tandis que Breton écrit "...nous, qui ne nous mettons au pied de la femme que pour lacer son soulier,", Lautréamont s'écrie "La femme est à mes pieds!" (Poésies, p.328) Ce qui est plus grave, c'est que si la femme est absente et honnie dans les Chants, par contre, il y a un nombre considérable de beaux jeunes hommes assez suspects à ce point de vue, qui accompagnent Maldoror à tout moment et nous font penser aux "amitiés particulières" de M. Peyrefitte. Plus grave encore, Lautréamont consacre un chapitre à l'apologie des homosexuels masculins: "O pédérastes incompréhensibles, ce n'est pas moi qui lancerai des injures à votre grande dégradation... (...) Soyez bénis par ma main gauche, soyez sanctifiés par ma main droite, anges protégés par mon amour universel. Je baise votre visage, je baise votre poitrine,

je baise, avec mes lèvres suaves, les diverses parties de votre corps harmonieux et parfumé. (...) Moi, je n'aime pas les femmes! Ni même les hermaphrodites! Il me faut des êtres qui me ressemblent, sur le front desquels la noblesse humaine soit marquée en caractères plus tranchés et ineffaçables!" (1) C'est pour le moins troublant, lorsqu'on songe à l'absence complète de l'amour hétérosexuel dans les Chants. S'il y a ambivalence, l'une des polarisations est extrêmement faible. Mais il suffira aux surréalistes de faire comme Breton dans ce domaine : fermer les yeux, refuser toute discussion, appeler un "porc" tout critique qui oserait suggérer que le dieu Lautréamont soit sujet à de telles faiblesses humaines. Il suffira de ne jamais parler de Lautréamont et de la femme dans la même phrase. Donc, les surréalistes ne parlent jamais de cet aspect des Chants de Maldoror; il n'existe pas pour eux. Il est permis cependant d'imaginer que, s'ils étaient mis au pied du mur à ce sujet et à certains autres, ils se replieraient sur l'humour de Lautréamont, ce chapitre serait en outre une 'provocation à la morale étroite du Second Empire', et à considérer comme tel indépendamment de son contenu manifeste, etc., etc. Voilà la merveilleuse commodité de Lautréamont pour les surréalistes. Qui peut dire qu'il sait la vérité (?), qu'il sait ce que Lautréamont a voulu dire ? Son humour prévient tout, toute interprétation

---

(1) Chant V, strophe 5.



est permise, y compris "la seule possible", celle des surréalistes.

Lors de sa découverte des sources de certains 'plagiats' de Lautréamont, M. Viroux s'est attiré un article dans la revue surréaliste Médium. (1) M. Gérard Legrand, dans son "Fragment de la LETTRE AU COMTE", prend violemment à partie M. Viroux, pour avoir suggéré que Lautréamont avait fait un acte délictueux en recopiant des passages de Buffon pour son oeuvre. Certes, force nous est de reconnaître qu'ici c'est M. Legrand qui est plus proche de la vérité; le texte des Chants qui entoure ces plagiats et les commente prouve que Lautréamont avait une toute autre intention que celle du plagiat banal. Mais écoutons le ton de M. Legrand : "Ainsi, contrairement aux intentions du décortiqueur, il apparaît, Comte, que votre gloire est d'avoir fait ce que nul n'avait osé faire, en absorbant avec l'indifférence des grands reptiles tout ce que les autres avaient fabriqué. Certes, votre immense lecture, on la soupçonnait déjà. Et je suis assuré que M. Viroux frotte ses doigts tachés d'encre à l'idée de citer chacune de vos "sources". Qu'il nous donne donc, à nous qui sommes capables de l'apprécier, la pleine étendue de votre insolence..."

Une telle mise au point n'est pas tout à fait

---

(1) Nouvelle série - mai 1954, pp.25-28.

désintéressée et impartiale. Breton, nous l'avons vu, admet dans Entretiens, livre qui par sa nature est libre de toute polémique et qui s'efforce de mettre dans leur perspective historique toutes les batailles et les excès surréalistes du passé, qu'aujourd'hui encore il est "absolument incapable de considérer de sang-froid ce message fulgurant..." (1) Aucun surréaliste ne semble capable de quelque objectivité que ce soit au sujet de Lautréamont, au sujet surtout de ce que les autres disent de lui. Aucune <sup>autre</sup> explication de la violence des surréalistes à l'égard des critiques de Lautréamont n'est nécessaire ; Lautréamont est le symbole de toutes leurs valeurs. Attaquer ce symbole, c'est attaquer leurs valeurs. Et puisque, hors du groupe, ces valeurs dans toute leur rigueur ne sont pas les valeurs de tout le monde, il est inévitable qu'ils soient amenés, plus ou moins inconsciemment, à ne pas reconnaître aux autres le droit de parler de Lautréamont. Il y a d'ailleurs une certaine justification à cette attitude lorsqu'on songe à certaines choses que la critique a dit de lui. Cueillons un exemple qui fera mieux voir pourquoi les surréalistes redoutent la diffusion de cette oeuvre dans le domaine public, exemple dont les surréalistes n'ont pas parlé, mais qui est symptomatique :

---

(1) Entretiens, p.42.

M. Henri Clouard, dans son Histoire de la Littérature Française, du symbolisme à nos jours (1) consacre huit pages à Lautréamont, huit pages pleines d'erreurs de fait, de jugements aussi hâtifs que schématiques. Le style de Lautréamont serait plein d'"épithètes banales", de "périphrases comiquement vieillottes", de "métaphores hors d'usage" - "Langage composite de bric-à-brac sinon de parodie".(2) Voyons d'ailleurs à quoi aboutit la manie de vouloir réduire la poésie aux dimensions du roman réaliste : "S'il y a un axe à cette dispersion d'épisodes, c'est Maldoror. Mais qui est-il ? Aucune biographie, aucune indication d'origine, aucun caractère; car un caractère ne naît point d'un nom, de quelques gestes et paroles, d'une série d'actions aussi gratuites qu'abominables." (3) Cette matière brute n'est pas de l'art, dit M. Clouard, ou bien, se demande-t-il avec inquiétude "faut-il rejeter l'art ?" Les aînés du surréalisme, dit encore M. Clouard, ont fini par renoncer à Lautréamont - erreur de fait qui saute aux yeux - mais Gide, Edmond Jaloux de l'Académie Française, Gaston Bachelard, noms qui impressionnent M. Clouard, et les poètes modernes, ont fait à Lautréamont une "fortune imprévue", "par l'effet d'un bizarre malentendu"(4) Or, point n'est besoin d'être surréaliste, d'être admirateur fanatique de Lautréamont pour voir que le malentendu est

---

(1) Vol. 1, de 1885 à 1914. (Ed. Albin Michel, 1947)

(2) op.cit., p.82.

(3) Ibid., p.80.

(4) Ibid., p.84.

ailleurs. Mais dans cette manie de classer les écrivains aussi rapidement que possible, d'en finir avec eux, pourquoi penser ? Les clichés le feront pour nous : la magie poétique de Breton et Soupault, dit M. Clouard, "préparait un précipité de Freud sur le double souvenir de Rimbaud et de Lautréamont." (1) Voilà la poésie surréaliste, empaquetée et ficelée.

Nous avons allégué cet exemple pour montrer que c'est très souvent à cette sorte de critique que les surréalistes avaient affaire, et cela suffit déjà à expliquer certains excès. Sans doute ont-ils le droit d'exiger que ceux dont l'esprit est à peu près complètement fermé à la poésie s'abstiennent d'en parler, et s'abstiennent en particulier de parler de Lautréamont. Mais la violence des surréalistes contre les critiques ne s'explique pas entièrement par des considérations littéraires. Une phrase d'Aragon nous donne la clé : "Mais je vous répète, le surréalisme se définit par ceux qu'il défend et par ceux qui l'attaquent." (2) Et ce qu'il défend avant tout, c'est "l'ombre énorme, hantée et menaçante, de l'arbre qui porte le ciel dans ses branchages, plonge son pied dans l'enfer, Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont." (3)

---

(1) H. Clouard, op.cit., p.83.

(2) Traité du Style (Gallimard, 1928) p.200.

(3) Ibid.

Il faut maintenant voir comment, sous sa forme collective, le surréalisme se définit comme un secte, comme une société secrète au sein de la société, comme une religion qui se définit par son attitude anti-religieuse. C'est là le vrai intérêt du surréalisme vu du point de vue sociologique et religieux. Le surréalisme fut un groupe, c'est-à-dire une société dans la mesure où ses membres appartenaient corps et âme au groupe, où ils se sentaient étroitement unis et se définissaient par rapport au groupe, qui à son tour se définissait par le refus de la société. Toute la vie du groupe - sa morale, sa 'religion', ses activités - est en marge de la société, ou plutôt en position de révolte contre cette société. C'est cet aspect de vie commune, menée au nom d'une morale anti-sociale mais positive en même temps, car elle vise à l'établissement d'une société meilleure, qui donne au symbole de Lautréamont tout son pouvoir mythique. Et pour bien comprendre l'entreprise surréaliste, et pour en voir certains côtés que les intéressés eux-mêmes ne voyaient peut-être pas clairement, tant ils étaient passionnément engagés dans la lutte, l'examen du mythe de Lautréamont est précieux.

Si l'on compare le mythe de Rimbaud avec celui de Lautréamont, l'on est frappé par une différence essentielle dans la genèse de l'un et de l'autre. M. Etiemble écrit: "Je suis persuadé qu'une des raisons qui, malgré



l'effort des surréalistes, ont donné à Rimbaud le pas sur Lautréamont, c'est qu'Isidore Ducasse ne nous a laissé aucune image de lui-même, aucun vestige où le regard puisse nourrir notre ferveur." (1) Or, la documentation étonnante que M. Etiemble a réunie sur Rimbaud ne s'accompagne pas ici d'une documentation suffisante sur le surréalisme, sinon M. Etiemble aurait vu que l'effort des surréalistes consiste, très précisément, à cacher Lautréamont au public. Mais l'erreur de perspective de M. Etiemble nous mène sur un terrain fertile, car l'on voit aussitôt que si le mythe de Rimbaud se nourrit, comme il ne l'a démontré que trop bien, de reliques, le mythe de Lautréamont dans le surréalisme se nourrit de l'absence de reliques. On est en présence de deux sortes de cultes - le culte d'un écrivain dans le domaine public, et le mythe d'un écrivain dans un groupe opposé aux valeurs publiques. Le premier, plutôt culte que mythe au sens sociologique, reflète les tendances très diverses d'un public très varié. Le deuxième, mythe vivant d'un groupe anti-social doué d'un système de valeurs rigides définissables uniquement par opposition à la société au sein de laquelle il milite, reflète seulement les valeurs - et la légère fluctuation de ces valeurs - de ce groupe. On s'explique mieux aussi maintenant pourquoi Rimbaud, même s'il n'avait

---

(1) Le Mythe de Rimbaud, t.II, p.378.

pas été compromis par l'équivoque religieuse, était disqualifié dans ce concours; il était déjà l'objet d'un culte dans le domaine public, par opposition avec lequel le surréalisme se définissait. Par contre, la chapelle de Lautréamont était presque vide de reliques, ce qui convenait parfaitement aux surréalistes pour deux raisons : d'abord leur sorte de mysticisme ascétique ne s'accommodait pas d'images ou d'idoles trop bien définies - il leur fallait un mythe désincarné, sans visage, n'ayant rien qui le rattache à la vie, car "la vraie vie est ailleurs", et, comme dit Breton, "la vraie place de Lautréamont est ailleurs"; deuxièmement, le vulgaire qui ne peut vénérer les saints que sous la forme de statues en plâtre ne sera pas tenté de venir adorer - et profaner par leur mauvaise interprétation de la Vérité - saint Lautréamont dans sa chapelle austère, aux murs nus. Ce serait en quelque sorte une profanation de la Poésie, du Verbe, de la seule chose dans le surréalisme qui ait une valeur absolue puisqu'elle permet d'accéder au surréel. Il y a tout de même quelques petites reliques (Cf. le passage que nous avons cité, qui se termine par "tout cela, tout cela entoure ce livre, le cache, le souille, le banalise, l'éteint sous les petites passions de ceux qui lisent, sous la trahison de ceux qui feignent de le comprendre..") mais elles sont trop petites et trop peu nombreuses pour constituer une attraction sérieuse, et les surréalistes eux-mêmes feindront de les ignorer. Mais voici qu'un Monsieur - et un fidèle

surcroît! - s'avise de fabriquer une fausse relique, qui risque, tant elle est pittoresque, de constituer une attraction de la pire espèce, une attraction touristique. Lautréamont orateur de la Commune, révolutionnaire militant! On s'empresse d'établir la fausseté de cette hérésie, et l'on excommunie l'hérétique, qui a cessé par définition d'être surréaliste - l'exclusion formelle ne fait qu'entériner un état de fait. Et l'on publie ex cathedra "Lautréamont envers et contre tout", profitant de l'occasion pour corriger en passant la petite hérésie du portrait imaginaire.

D'ailleurs, Soupault était coupable aussi d'avoir été complice de la réédition. L'on a appelé Les Chants de Maldoror 'la Bible de l'inconscient'; mais ils sont plutôt la Bible du surréalisme, et tout comme l'Eglise restreignait jadis la diffusion dans le peuple des Saintes Ecritures, les surréalistes souhaitaient, dans leur plaquette, que ce soit, de Lautréamont, "la sixième et dernière édition." Tout comme la Bible, le livre de Lautréamont risquait d'être mal interprété s'il était livré au "détachement gratuit de ceux pour qui il n'est pas fait." Il fallait, pour lire les Chants, faire acte de foi, de foi en la Poésie toute-puissante.

L'on peut rêver à ce que serait devenue la critique lautréamontienne si l'identification du poète avec Félix Ducasse avait été maintenue. Il n'aurait

peut-être même pas été nécessaire qu'elle fût vraie. Il aurait peut-être suffi que l'acte de décès de Lautréamont fût aussi introuvable que sa tombe, et que M. Lespès fût mort avant de livrer son témoignage à M. Alicot en 1927, à laquelle date il avait déjà 81 ans. Ce qui laisse rêveur ici, c'est que Félix Ducasse ne fut pas seulement orateur de la Commune, personnage bouffon si l'on en croit Jules Barrès et d'autres, mais qu'il mourut quelques ans après la Commune, à Bruxelles, s'étant converti à la foi catholique... Avec quelques recherches sur la vie de Félix Ducasse - les témoignages ne manquaient pas - pour étoffer sa biographie, la critique et le public auraient eu quelque chose à se mettre sous la dent, si, comme le veut M. Etiemble, le culte se nourrit de reliques. Nous aurions peut-être eu des Lautréamont de toutes les couleurs. Seul, en l'occurrence, le Dr. Vinel a été victime de la confusion des deux Ducasse, et sa "nouvelle documentation" ne résiste pas un instant à l'examen.

Cette spéculation n'est pas tout`à fait gratuite et stérile. Breton écrit à propos de la vie de Lautréamont : "L'histoire, littéraire ou autre, ne se flatte pas de nous apprendre ce qui se serait passé si" (1) Non, mais l'on peut sans crainte affirmer que si les surréalistes n'avaient pas pu démentir formellement cette identification de Lautréamont avec Félix Ducasse, le culte de Lautréamont aurait changé de camp, et en passant dans le domaine public, serait devenu culte des reliques et

---

(1) Les Pas Perdus, p.80.

non culte de l'absence de reliques. Lautréamont, pour bien des raisons, aurait dégringolé de son trône dans le surréalisme. Le moment de stupeur passé, sans doute les surréalistes auraient continué à vouer à sa poésie la même admiration passionnée, le même intérêt éclairé que Breton n'a cessé de marquer à Rimbaud. Mais l'entreprise surréaliste, sur le plan collectif, aurait été gravement atteinte.

Un dernier mot sur le portrait imaginaire que Félix Valloton a publié en 1896, dans Le Livre des Masques, de Gourmont. Après la parution de la plaquette d'Aragon, Breton et Eluard, le portrait fut plusieurs fois reproduit dans des rééditions de Lautréamont - mais toujours avec la mention 'imaginaire.' Il semble pourtant que cela ne suffisait pas, à tel point que près de dix ans plus tard, en 1936, Breton a cru nécessaire de reproduire la lettre de Valloton dans Minotaure, no.9 (p.31). Le cynisme de M. Etienne à propos du culte de Rimbaud trouve ici une certaine justification. Les lecteurs non-surréalistes voulaient inconsciemment que le portrait de Lautréamont fût ressemblant, fût son vrai visage, et tel est la force de l'esprit mythifiant qu'une fois de plus le désir risquait de donner une valeur de fait à ce qui n'était qu'imaginaire. Il fallait parer au plus vite à cette tendance lamentable (d'autant plus que le portrait de Valloton est celui d'un jeune homme somme toute assez louche d'aspect, avec une petite moustache noire).



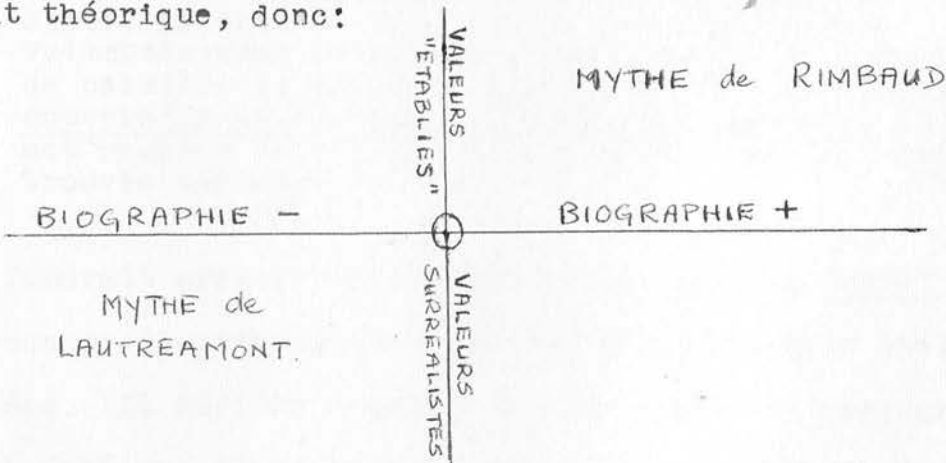
Mais si les lecteurs tenaient à voir le visage de Lautréamont, les surréalistes, eux, tenaient absolument à leur Lautréamont sans visage, "hors de la vie", etc. Les uns ne sont pas plus raisonnables que les autres. L'on aurait pu croire, dans ces conditions, que M. Salvador Dali, alors membre du groupe, se serait attiré la foudre officielle des surréalistes, en publiant l'année suivante un portrait imaginaire de Lautréamont dans la réédition des Oeuvres Complètes chez José Corti. <sup>(1)</sup> Il n'en est rien, car il y a des différences significatives. D'abord, le portrait de Dali est celui d'un jeune être idéal, (on aurait de la peine à dire si c'était une jeune fille ou un jeune homme) flou, mystérieux, la tête se fondant avec la brume gris-clair qui l'entoure; l'imagination trouve ici un champ infini. Ensuite - et surtout - le portrait de Lautréamont par M. Dali avait été obtenu par la fameuse méthode de ce dernier, méthode dite "paranoïaque-critique."

Tout cela, évidemment, serait à reléguer au domaine de la petite histoire littéraire si nous n'étions pas ici en présence de signes d'un phénomène autrement important. L'on assiste ici à un duel entre deux tendances mythiques - celle du "domaine public" et celle des surréalistes, et l'une exclut l'autre. Si l'on creuse les raisons de cette exclusions mutuelle, on arrive à mieux saisir ce qu'est le surréalisme non en tant que

---

(1) Avec une préface d'Edmond Jaloux de l'Académie Française. (José Corti, 1937).

système d'idées sur le plan abstrait, mais en tant que corps, que groupe qui a incarné ces idées dans une situation sociale et historique déterminée. Remarquons d'abord qu'en apparence, les surréalistes répondent au vœu de M. Etiemble, lorsque, pour parer aux dangers de la mythification, il nous propose de moins donner à la biographie, de revenir aux textes. (1) André Breton écrivait en 1924: "Le tout est que, pour parler du conte de Lautréamont, nous puissions nous en tenir à son oeuvre."(2) Mais c'est précisément ce que les surréalistes ne font pas le plus souvent, car Lautréamont n'est pas seulement pour eux une oeuvre. Ils font de l'absence de biographie, de la mort mystérieuse, etc., des valeurs positives. Si l'on voulait représenter mathématiquement cette démarche, on ferait une sorte de graphique, dont le point zéro des axes serait l'oeuvre sans auteur, ou plutôt l'oeuvre qu'on lit sans penser le moins du monde à l'auteur et sans y appliquer des jugements de valeur - point tout à fait théorique, donc:



(1) Voir Le Mythe de Rimbaud, t.II, p.444.

(2) Les Pas Perdus, p.80

Une telle représentation graphique, il va sans dire, est une simplification schématique très grossière qui appellerait de nombreuses restrictions. Les choses se passent beaucoup plus confusément, et c'est oublier à la fois que de nombreux lecteurs et critiques non-surréalistes ont fait de Rimbaud des études admirables, basées sur sa valeur poétique, sans tomber dans des jugements hâtifs relevant d'un système rigide de valeurs esthétiques, morales ou religieuses, et qu'il y a des études non-surréalistes de Lautréamont qui, sans aller aux excès surréalistes, évitent les préjugés d'un M. Clouard. Mais tout grossièrement simplifié qu'il soit, et à condition de garder la mesure, ce dessin, si nous remarquons que les deux mythes s'opposent sur les deux axes, nous permet d'apprécier toute la signification d'une remarque très perspicace de Jules Monnerot:

"Ceux qui devaient être les surréalistes, au sortir de la première guerre mondiale, ont reculé devant le genre de vie que leur proposait les diverses variétés de bourgeoisie française auxquelles ils appartenaient. Breton, Aragon ont mis un terme volontairement prématuré à des 'études', aux espérances de carrière qu'elles impliquaient. Il y eut en eux conversion du sérieux social en son contraire. Ils ont regardé la vie qu'on leur offrait et ne l'ont pas trouvée sérieuse." (1)

Il faudrait creuser ici le concept du sérieux social qui préoccupe de plus en plus les sociologues depuis quelques années. Il suffira pourtant ici de constater que, grossièrement parlent, le sérieux social est la résultante de

---

(1) La Poésie Moderne et le Sacré, p.70.

tout le complexe de valeurs par lesquelles les membres d'une société donnée, à un moment donné de l'histoire, prétendent guider leur conduite. (1)

C'est ce renversement du sérieux social dans le surréalisme qui explique à la fois l'impossibilité pour les surréalistes de se faire entendre du public, et la grande difficulté pour le commentateur qui veut parler du surréalisme. Les mots nous trahissent à chaque instant. Que nous le voulions ou non, nous avons beau essayer d'être objectif, nous appliquons à tout moment, inconsciemment, les jugements de valeur du sérieux social qui nous entoure. Les mots, dans le surréalisme, font volte-face au nom d'un autre sérieux. Ainsi, par exemple, la couverture du no. 4 de la Révolution Surréaliste (15 juillet 1925) portait la devise: "Et guerre au travail!" Les 'honnêtes gens' haussent les épaules - les surréalistes sont donc des oisifs, ce ne sont pas des gens sérieux. Au contraire; André Breton est l'homme le plus sérieux du monde, et ses adversaires le lui ont reproché... L'on joue ici sur deux sens du sérieux, et c'est un dialogue de sourds. Le travail, donc, pour eux (entendons le

---

(1) Ce que nous appréhendons vaguement comme le sérieux social de notre société est toujours en retard sur l'évolution des mœurs. Cela semble très certain depuis les travaux du Dr. Kinsey, et les analyses du Dr. Riesman (Cf. The Lonely Crowd, 1950, Yale Univ. Press, et la suite de cet ouvrage: Faces in the Crowd, 1952, même éditeur. Il apparaît de plus en plus clair que la société nord-américaine prétend se guider sur des définitions culturelles du travail, considéré comme plus important et plus sérieux que le jeu (c-à-d les loisirs, ce qui nous plaît) alors que ce dernier, pour la majorité des gens - peut-être pour tous - est la vraie force motrice. Jeu et travail ne se confondent que dans une petite minorité de la population. Cf. The Lonely Crowd, p.299 sq.

travail qu'on leur proposait) apparaissait comme une distraktion au sens pascalien. (1) Rejetant complètement le monde tel qu'il était, estimant qu'il était à refaire sur de nouvelles bases, sur des valeurs complètement humaines, à déduire rigoureusement de la notion de l'autonomie de la volonté humaine, les surréalistes, loin de se cantonner dans la poésie, s'attaquaient à toutes les bases de la société bourgeoise, par tous les moyens.

Si l'on fait l'effort de suspendre le jugement moral subjectif, l'on ne peut manquer de voir que c'est au fond la même noblesse morale qui anime le surréalisme et le meilleur des religions établies. Le chrétien fervent désire le bien et le vrai; Breton aussi. Le chrétien désire abolir les différences qui séparent les hommes; Breton aussi. Mais les deux points de vue sont inconciliables, et aucun dialogue, aucune compromission n'est possible; ce qui est blanc pour l'un est noir pour l'autre. Et le langage ne peut plus faire fonction de moyen de communication entre les deux groupes.

Encore une fois, à travers le mythe de Lautréamont, nous pouvons voir comment les axes de notre graphique s'opposent:

"On veut bien reconnaître en (Lautréamont) le grand homme des surréalistes. Mais à tant de bonté comment répondre ? Car la démarche est

---

(1) Idée qui réapparaît souvent chez Breton bien qu'il ne l'attache pas à Pascal.



double, et si les uns, comme je le disais, nous reprochent de nous servir de Ducasse, ce qui est comique, il s'en trouve d'autres pour nous démontrer que nous sommes des pas grand'chose puisque notre idéal n'est que Lautréamont, ce qui est farce."

(1)

Aragon nous livre ici, inconsciemment, une illustration de plus : considérer Lautréamont comme une farce entraîne le corollaire - le surréalisme ne peut être qu'une farce. Réciproquement, si l'on trouve le surréalisme 'pas sérieux', il est difficile d'approcher le symbole du surréalisme - Lautréamont - dans un esprit dépourvu de préjugés de toutes sortes; de 1920 à 1939, le surréalisme était un corps irritant, étranger, au sein de la société bourgeoise, et cela n'a sans doute pas été sans conséquences sur la critique de Lautréamont. Ne nous faisons pas trop d'illusions sur la quantité d'objectivité critique dont nous sommes capables, chacun de nous, car tout un jeu de loyautés et de jugements plus ou moins inconscients tend à tout moment à nous imposer une vue particulière.

Puisque nous avons prononcé le mot de loyauté, il conviendra, pour essayer de voir plus loin en quoi Lautréamont, en tant que symbole, dépasse la valeur d'un insigne de groupe dont l'action n'a rien de religieux, d'examiner brièvement la notion de loyauté. Très souvent, notre adhésion à un groupe quelconque s'accompagne d'un abandon partiel de l'esprit critique. Déjà, l'idée d'action

---

(1) Traité du Style, p.200

commune implique l'auto-suppression plus ou moins volontaire de différences individuelles au profit d'un but commun. Et puisque nous disons but, songeons à l'équipe sportive; ce n'est pas sans justification que l'on a pu voir dans le système d'éducation sportive le secret de l'esprit civique des Anglais. Mais n'importe quel grand spectacle sportif nous laisse observer un autre phénomène : le fanatisme. Des personnes ordinairement raisonnables perdent parfois toute mesure, s'ils s'intéressent de près au succès d'une équipe particulière. Ils s'identifient avec un certain groupe, au point très souvent de perdre la mesure et l'objectivité dans leur loyauté envers le groupe. Cette loyauté trouve sa symbolisation dans l'insigne sportif. Nous sommes ici en présence d'une forme - encore très larvée - du sacré, au sens que ce terme tend à prendre dans la sociologie. Si maintenant nous étendons l'échelle du groupe, jusqu'à ce qu'elle englobe tous les groupes d'une société, pour arriver à l'idée de la patrie, le sens de la loyauté s'enrichit. Au sens religieux, il ne peut y avoir de sacré sans transcendance, et il n'en est pas question dans un groupe sportif, par exemple. Mais la patrie tend bizarrement à s'approprier toutes les loyautés et à les investir d'un sens quasi-transcendental. Il y a une arrière-pensée de divinisation de la patrie, révélée dans des phrases comme "accomplir les devoirs sacrés envers la patrie", etc.,

divinisation qui devient complète dans le shintoïsme japonais. L'on remarquera d'ailleurs que lorsque cette sorte de sacré patriotique est opposé - en temps de guerre, par exemple - elle se définit plus nettement, se renforce, et peut exiger de l'individu une plus grande loyauté, et aussi, très souvent, non seulement une suppression des intérêts individuels, mais une démission volontaire de l'esprit critique. Parfois, même dans la société occidentale, cette démission prend des formes démesurées chez certains individus, au point de prendre le pas sur toutes les considérations morales, de refuser la liberté de jugement: "My country, right or wrong." Et lorsque l'identification entre la patrie et la divinité est complète et renforcée par la guerre, l'on assiste au phénomène des pilotes Kamikaze du Japon. Le moi disparaît; loyauté envers le groupe et devoirs sacrés au sens propre se confondent et mourir pour la patrie est un but à rechercher pour s'assurer la vie et la gloire éternelles. C'est le terme extrême de cette gradation des sacrifices de l'objectivité et de l'esprit critique qui s'observent à des degrés très variés dans le comportement des groupes.

Cette discussion nous permettra de mieux constater pourquoi la seule nature de l'entreprise surréaliste, en révolte contre toutes les valeurs bourgeoises, était destinée à renforcer le mythe de

Lautréamont dans le surréalisme. Car, même si l'on met de côté pour l'instant toute question de mysticisme quasi-religieux ou de morale, l'on verra que ce qui, immanquablement, renforce le sacré de tout groupe - l'opposition - était au coeur même de la démarche surréaliste, et suffit presque pour la définir. C'est un surréaliste qui nous le dit: "...le surréalisme se définit par ceux qu'il défend et par ceux qui l'attaquent. C'est à cet égard qu'il revendique (...) Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. "

Entre la bataille d'Hernani et la lutte surréaliste qui se poursuit sur tous les plans à la fois, au nom de valeurs fondamentales, il y a un abîme qui permet non seulement de mesurer à quel point la révolte romantique, vague dans son objet, est devenue dans le surréalisme révolte subversive dans laquelle tout - morale, esthétique, politique - entre en fusion complète avec l'art, mais encore de mesurer ce qui distingue le gilet rouge du "point fixe Lautréamont". Car la force galvanisante - et déformatrice - d'un symbole de ce genre semble varier en fonction directe de la quantité d'activités et d'aspirations communes qu'il représente. Un symbole comme le drapeau national englobe presque tous les symboles secondaires, et lorsqu'un tel symbole s'unit avec le sacré religieux du groupe, son pouvoir est à peu près complet. Un symbole "littéraire" - le gilet rouge - ne représente après tout qu'une petite

partie de la somme totale de toutes les activités et préoccupations de chaque membre du groupe assez relâché qui se réclame de ce symbole. Par contre, le symbole de Lautréamont représente un groupe qui tend à s'assimiler toute la vie de chacun de ses membres, toutes leurs aspirations - y compris ce qu'il est convenu d'appeler l'instinct religieux - et ce pouvoir d'assimilation est renforcé par la posture d'opposition et de révolte. C'est une tendance qui n'atteint jamais le terme limite, et qui ne se révèle très forte qu'à certains moments de l'histoire du surréalisme, mais ce sont les moments qu'ils est intéressant de saisir. Car/à travers la "déformation" involontaire que le symbole de Lautréamont subit dans cette phase qu'on peut voir les éléments actifs qui concourent à la formation de la pensée mythifiante au sein même d'un groupe qui se veut auto-critique, qui est, comme le dit Breton, "d'un esprit naturellement frondeur". Reste à examiner à quel point l'on peut considérer le groupe surréaliste sous l'aspect non seulement d'une "société" en miniature, mais encore d'une secte "religieuse". Ici encore, l'examen du rôle de Lautréamont nous livre quelques lueurs.

.....



La Religion Surréaliste

Le titre de ce chapitre est équivoque, et nous risquons à tout moment d'être victimes de notre terminologie. Mais que faire ? Michel Carrouges a observé avec beaucoup de justesse que le surréalisme "déborde de toutes parts les cadres conceptuels de ses adversaires et même les moyens provisoires dont il use à chacune de ses étapes." (1) On ne peut saisir le surréalisme, et certains, dont M. Sartre, s'y sont déjà brûlé les doigts. Ni politique, ni religion, ni morale, mais encore toutes ces choses et d'autres encore à la fois, soulignons d'un gros trait. Mais comme le laisse entendre Carrouges, les surréalistes non plus ne dominant pas le débat; ils sont à un certain point victimes de leur tentative, dont l'envergure est impressionnante, d'unification des pouvoirs de l'homme. Vouloir réunir le rationnel et l'irrationnel est admirable; mais si l'irrationnel ne se laisse pas assimiler entièrement, si la conduite qui résulte de cette fusion se révèle aussi irrationnelle que le comportement mythique aveugle, qu'a-t-on gagné ? Si notre travail aboutit à suggérer, d'après l'étude du mythe de Lautréamont, que cette tendance n'est jamais très loin dans l'entreprise surréaliste, notre but sera atteint.

Ces remarques laisseront entendre que l'analyse

---

(1) André Breton et les données fondamentales du surréalisme  
(Gallimard, 1950) p.8.

du surréalisme, même de l'un de ses aspects, est une entreprise très malaisée, et que nous allons devoir continuellement surveiller le sens des termes. Déjà, la subversion des valeurs dans le surréalisme ne facilite pas la tâche de trouver un langage suffisant; plusieurs commentateurs ont remarqué la difficulté de parler du surréalisme pour les gens "du dehors". Ce n'est pas à dire qu'il faille être surréaliste pour en parler, loin de là; mais il faut consentir à entrer, quitte à en sortir, si l'on veut, armé de connaissances sur la nature du surréalisme, connaissances qui ne peuvent s'acquérir par la pseudo-objectivité classique. Tout comme il faut d'abord consentir à vivre un poème de Rimbaud avant d'avoir le droit d'en parler, avant de pouvoir constater de quoi il s'agit, et partant avant de pouvoir prendre quelque distance de ce que le poème est, de même il faut consentir, en ce qui concerne le surréalisme, à abandonner une certaine sorte d'objectivité. Monnerot a bien senti ce dilemme: "Aucune 'objectivité' n'est ici possible. Un parti pris de cette nature équivaldrait assez rigoureusement à un involontaire et préjudiciel mais décisif aveu d'incompréhension. Si cette absence d'objectivité est imperfection, l'imperfection se confond ici avec l'existence même de l'imparfait." (1) Il n'est donc pas question de collusion, mais

---

(1) op.cit., p.66.

de la seule sorte d'"objectivité" possible ici, celle qui suit une subjectivité éclairée qui seule permet de saisir le sens d'une expérience vécue.

Il faudra donc faire acte de confiance dans les mots auxquels l'on est obligé de prêter un sens étendu et la possibilité toujours présente d'une ambivalence qui résulte de nos cadres intellectuels. Religion surréaliste, donc, mais religion sans Dieu, sans idée de transcendance, d'immortalité, d'un "autre monde" supérieur ou inférieur au nôtre, religion qui possède néanmoins un "absolu", qui aspire au bien et au vrai et qui - c'est un point essentiel de la doctrine de Breton - retrouve le vertige devant le "mal", ayant pourtant rejeté la notion de péché originel. (1)

"Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Ce semblent être, jusqu'à présent, les seuls, et il n'y aurait pas à s'y tromper, n'était le cas passionnant d'Isidore Ducasse, sur lequel je manque de données." (2)

M. Etiemble a fait observer que même à ses débuts, en dépit de sa définition, les surréalistes

---

(1) Il faudrait peut-être utiliser ici un système de guillemets spécialisés, tel que celui que M. I.A. Richards a élaboré, et qu'il expose dans How to Read a Page (nouvelle édition, Beacon Press, Boston, 1958), pp.66-70. Espérons pourtant que la constatation du danger suffira à nous écarter les malentendus sérieux.

(2) Breton: Premier Manifeste (Les Manifestes, p.24.)

s'occupaient autant de morale et de politique que de l'automatisme verbal par lequel Breton définit le surréalisme dans le Premier Manifeste. C'est un fait assez évident, mais qui mérite d'être rappelé pour souligner l'unité de la démarche. En effet, le passage du Premier Manifeste que nous venons de citer suit immédiatement les deux définitions du surréalisme, la première sous la forme de définition 'de dictionnaire', la deuxième sous celle d'un article encyclopédique :

"ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU:"...

(1)

C'est nous qui soulignons dans ce passage. L'on voit ici l'influence toute-puissante de Breton. Obsédé dès sa jeunesse par les problèmes moraux, il n'entend pas qu'une démarche poétique se sépare de ces problèmes. Sans lui, le surréalisme se serait sans doute égaré dans l'esthétique dénuée de préoccupations morales. Mais bien que les noms qu'il cite se renouvelleront continuellement, en même temps que la doctrine s'enrichira, un noyau de doctrine morale irréductible est présent à n'importe quel moment de l'histoire du mouvement, et nous pouvons faire abstraction des variations dans la composition du groupe, des nombreuses exclusions qui sont

---

(1) Breton, op.cit., p24.

une fonction de cette morale.

Mais déjà, dès le début, on "fait acte de surréalisme absolu." On fait acte de foi, on se convertit, et tout comme dans le marxisme et le catholicisme, il arrive le plus souvent que la conversion précède la lecture des Pères. On a une conviction qui n'est pas tout à fait lucide : "Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas." Il en est de même pour les surréalistes. Et, à travers le mythe de Lautréamont, l'on voit très clairement tout ce que cet acte de foi comporte non seulement de démission de la raison, mais démission volontaire et complaisante. Comment expliquer autrement ces phrases de René Crevel, dont nous soulignons les mots révélateurs? :

"...Lautréamont fut au seuil de la bouleversante amitié que je n'ai pu m'empêcher de vouer à des hommes, à des esprits tels que Breton, Aragon, Eluard. De ce mystère je ne saurais rendre compte, ni, surtout, ne le veux." (1)

Faire acte de surréalisme, c'est faire 'acte de Lautréamont', le seul ancêtre que Breton associe pleinement à son groupe. Il n'y a rien là d'artificiel, ni de puéril, à moins que nous n'admettions que soit puéril tout acte de foi sincère. La "bouleversante amitié" dont parle Crevel n'est pas une amitié tout à fait ordinaire. Julien Gracq dit très justement

---

(1) "Lautréamont, ta bague d'aurore nous protège", in Le Cas Lautréamont, p.47 (No.spécial du Disque Vert, Bruxelles 1925). Ce titre est déjà éloquent...



que le groupe surréaliste offrait à ses membres non seulement une doctrine, une mystique et des "rites", mais aussi "un lieu d'"âme" qui ne s'étendait pas à un tel nombre d'initiés que la chaleur humaine dont nous avons tant soif ne pût s'y propager de bout en bout". (1)

Il est vrai que plus tard les liens entre les membres du groupe se relâcheront quelque peu, mais pendant les quinze premières années de son existence, son caractère de communauté reste très fort. Certains, dont les surréalistes eux-mêmes, situent vers 1924-1925, le moment où le groupe atteignit son apogée, où sa plus grande richesse s'affirma sur tous les plans de l'activité commune. Pour avoir une idée sommaire de cette richesse, l'on se rapportera utilement aux Ephémérides Surréalistes, publiées dans la réédition des Manifestes du Surréalisme (2). Ce sont les années des grandes réalisations - ouvrages, manifestes, tracts, conférences à l'étranger, organisation de recherches (jeux poétiques, ouverture au public du "Bureau de Recherches Surréalistes") - en un mot d'"interventions" de toute sorte.

M. Jules Monnerot, qui le premier a essayé de dégager clairement ce que l'entreprise surréaliste présentait de commun avec celle des religions, et en

---

(1) J. Gracq., op.cit., p.44.

(2) Suivis de Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non, du Surréalisme en ses Oeuvres Vives, et d'Ephémérides Surréalistes. (Le Sagittaire, ed., 1955)

particulier avec la secte des gnostiques, se propose, très valablement, de négliger "délibérément phase de gestation et phase de déclin " (1), afin de saisir le surréalisme à sa ligne de faite. Mais il ne nous semble pas qu'il y parvienne :

"Appliquer, aux surréalistes, les termes de 'bande', 'clan', 'secte' n'étaient qu'impropriétés polémiques, majorations littéraires. Le groupe ne constituera jamais rien de comparable à un clan. C'est bien plutôt ce qu'en anglais on appelle un set, union de hasard sans obligation ni sanction qui peut être dénoncée impunément à chaque instant avec ou sans éclat, sous n'importe quel prétexte, pour n'importe quel motif avoué, avouable ou non, par chaque individu." (2)

Ce qui amène M. Monnerot à sous-estimer gravement, à notre avis, le degré d'engagement des membres du groupe, la peur de démériter :

"En pareil cas on ne risquait d'excommunication majeure, d'interdit, d'anathème, d'exécution capitale que littéraires. Les peines afflictives et infamantes les plus graves se restreignaient à des changements de café, de 'relations', d'itinéraires." (3)

Il nous semble que M. Monnerot est en quelque sorte écartelé entre les deux thèses principales de son livre. D'une part, il veut démontrer que la récupération du sacré est au coeur des aspirations de la poésie moderne et surréaliste. A bon droit, sans doute, M. Monnerot fait coïncider

---

(1) J. Monnerot, op.cit., p.71.

(2) Ibid., p.72.

(3) Ibid.

ces deux derniers termes, mais au prix d'étendre le sens de 'poésie surréaliste' pour y inclure le travail de poètes tels que Henri Michaux et René Char, qui rejoint celui des surréalistes mais qui se poursuit sans attaches avec le groupe de Breton. (1) Mais lorsque M. Monnerot veut établir l'analogie avec la secte des gnostiques, son extension du terme surréaliste l'égaré quelque peu.

Plusieurs commentateurs mieux placés que M. Monnerot pour juger l'aspect collectif <sup>du mouvement</sup> nous permettent de modifier ces conclusions. M. Julien Gracq fait observer à juste titre que "les exemples connus et parfois tragiques qu'on pourrait citer tendent tous à montrer que ce n'était pas de raffinements intellectuels plus aiguisés ou d'une manière plus ou moins économique de se meubler l'esprit (...) qu'étaient en quête les jeunes gens attirés par Breton, mais bien d'une manière radicale d'y faire place nette au bénéfice de 'secrets pour changer la vie'. Malgré le ton suffisant de suprême indépendance (on ne saurait trop le suspecter) qui est de règle dans les productions surréalistes, même pour les membres mineurs du groupe, on sent que beaucoup sont venus à Breton pressés par un instinct aveugle de 's'en remettre' à lui pour une part quant à la solution de problèmes parfois de première grandeur." (2)

---

(1) Il est vrai que René Char a eu de fortes attaches avec le groupe surréaliste; en le quittant il n'est en rien devenu dissident mais il n'en reste pas moins qu'aujourd'hui il ne prend aucune part aux activités du groupe de Breton et est à considérer comme un poète individuel.

(2) Op.cit., p.51.

M. Victor Crastre fut le témoin de cette période héroïque du surréalisme . Il consacre, dans son ouvrage sur André Breton que nous avons déjà cité, plusieurs pages au caractère de secte close que le mouvement présentait pendant les années 1924-1925:

"Une communauté s'est formée dont une même foi unit tous les membres. Il y a là un moment de l'histoire du surréalisme que nous ne retrouverons pas: tous ceux qui le vivent ont la certitude qu'ils courent une chance jamais rencontrée. Ni compromissions, ni lâchetés: d'ailleurs l'horrible question d'argent ne se pose pas à des garçons qui entrent à peine dans la vie - la générosité des uns pallie la détresse des autres -. C'est vraiment en communauté que vivent ces jeunes hommes : communauté des biens comme celle des idées puisque le surréalisme est la conquête de tous. (...) Manifestement ces hommes, la plupart de ces hommes, ne peuvent vivre qu'ensemble. Le "coude à coude" est devenu pour eux une nécessité vitale." (1)

Loin de s'apparenter à un changement de relations littéraires et de café, "l'excommunication" surréaliste prononcée pour des raisons morales, pour "incompatibilité de buts," était d'une gravité infâmante. Robert Le Pieux, nous rappelle M. Crastre, connut lors de son excommunication un sentiment de sombre terreur, car hors de la catholicité rien ne existait pour lui.

"mutatis mutandi, cela était aussi le cas du surréaliste de 1925. (...) ...cette porte qui se fermait était la seule qui lui importât et le jugement des autres était le seul qui ne lui fût de rien.

Un 'changement de café' n'affecte nullement l'habitué qui retrouvera partout le café; mais quand le café est une sorte de lieu sacré, une église où se célèbre le culte, il en va tout autrement. Les cafés jouent un grand rôle dans cette phase initiale du surréalisme: lieux sacrés, lieux

---

(1) Op.cit., pp. 88-89.

élus.

Le surréaliste exclu ne pouvait pas ne pas tomber dans un abîme de désolation, car il perdait à la fois ses amis, l'audience de Breton, la fréquentation de ces lieux d'élection pour être rendu à sa solitude ou, pire infortune, aux jeux médiocres de la "vie littéraire" (...) Le déchu, cependant, peut trouver un motif d'exaltation dans le coup qui le frappe, en se révoltant par exemple contre l'injustice de ses pairs. L'exclusion représentait bien plus: une néantisation de l'exclu. (...) C'est que pour les surréalistes, en 1925, il n'y avait exactement rien en dehors du surréalisme. (...) Il faut ici penser à l'esprit de secte: celui des premières sectes chrétiennes ou des sectes hérétiques du Moyen Age." (1)

Il ne faudrait pas non plus oublier les "jeux surréalistes"; en toute objectivité et à distance Breton peut dire à ce propos:

"C'est peut-être en eux que se recrée constamment notre disponibilité; du moins entretiennent-ils cet heureux sentiment de dépendance où nous sommes les uns des autres. Il faut remonter jusqu'aux saint-simoniens pour trouver l'équivalent." (2).

Plus récemment, à propos du nouveau jeu de "l'Un dans l'Autre" - de loin le plus intéressant de tous - Breton a écrit;

"S'il est, dans le surréalisme, une forme d'activité dont la persistance a eu le don d'exciter la hargne des imbéciles, c'est bien l'activité de jeu dont on retrouve trace à travers la plupart de nos publications de ces trente-cinq dernières années!" (3)

L'intérêt des découvertes verbales et poétiques se doublait d'autres intérêts:

"Il est vrai que d'autres considérations incitèrent à poursuivre [cette activité]; d'emblée elle se montra propre à resserrer les liens qui nous unissaient, favorisant la prise de conscience de nos désirs en ce qu'ils pouvaient avoir de commun. Par ailleurs, l'impérieux besoin que nous éprouvions d'en finir avec les vieilles antinomies du type action et rêve,

(1) Op. cit. pp 90-93

(2) Entretiens p.71

(3) Breton: L'Un dans l'Autre in Médium février 1954 p.17.



passé et futur, raison et folie, haut et bas, etc., nous invitait à ne pas épargner celle du sérieux et du non-sérieux (jeu), qui commande celle du travail et du loisir, de la 'sagesse' et de la 'sottise', etc."(1)

Il faudrait aussi faire la part - et elle est très grande - de la personnalité d'André Breton dans la formation et dans la nature particulière de la secte surréaliste. Sur ce point les témoignages affluent et s'accordent.

"(Breton) prend désormais figure de chef de la cohorte, en raison de son apport théorique, en raison aussi de ce magnétisme si particulier qui émane de sa personne, et auquel bien peu de ceux qui l'ont approché ont pu se soustraire (...)

Et tous ces hommes l'ont aimé follement; 'comme une femme', dira Jacques Prévert. Ceux qui goûtent avec lui des minutes d'amitié inoubliables, et il ne les marchande à personne, sont prêts à tout lui sacrifier; femme, maîtresses, amis, et quelques uns les lui ont sacrifiés en effet. Ils se sont entièrement donnés à lui et au mouvement. " (2)

Nul autre écrivain français de ce siècle, sans doute, n'a possédé ce pouvoir extraordinaire de fasciner. Pouvoir qui n'a rien perdu de sa force avec le temps, si l'on en juge par les propos récents de l'un des jeunes disciples de Breton, Jean-Louis Bédouin, jeune homme doué pourtant d'un esprit très lucide et très critique:

"Aujourd'hui comme par le passé, c'est de Breton que nous tenons le meilleur de nos raisons de vivre. (...) C'est de ces textes les plus récents, et de très peu d'autres, que nous tenons la parcelle de lumière sans laquelle nous ne serions plus rien." (3)

(1) Ibid.

(2) M.Nadeau; Histoire du Surréalisme (ed. du Seuil, 1945) pp 80-81

(3) J-L. Bédouin: André Breton (ed. Seghers, 1950 - Coll. "Poètes d'Aujourd'hui") p.35.

"Breton a fait de nous des êtres neufs; son exemple, sa parole nous précipitent à corps perdu vers une vie dont nous sommes de jour en jour plus altérés; une vie que nous savons désormais exister et que nous sommes résolus à conquérir. Nous n'avons pas la prétention de croire qu'il ait besoin, dans cette lutte qu'il mène et qui dépasse de beaucoup une existence d'homme, du don total que seraient prêts à lui faire de leur vie quelques jeunes hommes." (1)

Nobless morale, pureté, courage, honnêteté intellectuelle inébranlable, intelligence de première ordre, refus de tout pessimisme, de tout désespoir - toutes ces qualités ne suffisent pourtant pas à expliquer le prestige particulier d'André Breton. Pour certains de ses compagnons Breton n'est pas seulement un guide intellectuel, mais, comme le dit très bien Gracq, "...l'objet brusquement appréhendé d'une certaine forme de foi". (2) Les surréalistes, refusant toute idée de transcendance, repoussent avec indignation l'appellation de 'mystiques'. Mais quel autre terme convient-il à leur pensée? Le surréel, pour eux, est une forme de la réalité immédiate et correspond à ce que Rimbaud, sans doute, a voulu signifier en parlant de là-bas. (3) Breton, en niant l'existence de Dieu (4), arrive à un genre

(1) Ibid p.72.

(2) Op.cit., p.51.

(3) Cf. sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny.

(4) Cf. ce renversement curieux du pari de Pascal "J'ai toujours parié contre Dieu et le peu que j'ai gagné au monde n'est pour moi que le gain de ce pari. Si dérisoire qu'ait été l'enjeu (ma vie) j'ai conscience d'avoir pleinement gagné" (Breton: Le Surréalisme et la Peinture, p.25, (note) )

d'athéisme mystique. M. Etiemble fait observer que les spécialistes en la matière, les PP. Jésuites, ne se sont pas trompés en écrivant dans leur revue Etudes à propos du surréalisme :

"On trouve dans ce mouvement un égal désir d'en finir avec le christianisme et de reprendre toutes ses ambitions. (...) On connaît leur doctrine: le rejet de toutes les contraintes - religieuses, civiques, littéraires - doit nous permettre d'accéder à un état nouveau, 'surréal' (ne disons pas 'surnaturel' !) où un chrétien reconnaît immédiatement la divinisation qu'il attend de la grâce." (1)

Et si le surréalisme est une "religion", il est clair que Breton est son prophète au sens stricte du terme. Gracq nous rappelle que :

"Pour les témoins, bienveillants ou non, le recours spontané à un vocabulaire d'essence magique ou religieuse, lorsqu'ils désignent le chef du groupe, a de quoi frapper: "Le pape du surréalisme", "pape en Avignon", "son entreprise religieuse", "St. André Breton", "le frère Breton", "mage d'Epinal", une remarquable convergence ici se fait jour - d'instinct, amis ou adversaires, il n'est jamais question du moins d'hésiter sur le terrain où porter le début." (2)

Si l'on voulait renchérir sur l'évidence, l'on parlerait longuement aussi du passage par le groupe surréaliste de l'abbé Gengenbach, personnage pittoresque et quelque peu bizarre, qui, après avoir été défroqué à la suite d'une aventure amoureuse, essaie de se suicider, puis adhère au surréalisme, tout en gardant sa foi au

---

(1) Cité par Etiemble, Le Mythe de Rimbaud, p. 113, t.II.

(2) Op.cit., p.27.

Christ mais en abjurant les dogmes catholiques. Il écrit alors un livre mettant en lumière les rapports entre le surréalisme et le christianisme (1), finit par rentrer au sein de l'Eglise et par écrire un livre qui 'démontre' théologiquement que Breton n'est autre que Satan incarné (2). Le Frère Colombar de Jumièges a consacré un livre à l'aventure de Gengenbach: l'Expérience Démoniaque. (3) Dans son Introduction, cet auteur déclare notamment: "Je ne connais pas de drame spirituel plus déchirant que celui de l'auteur de L'Abbé de l'Abbaye, de l'ancien séminariste devenu anarchiste surréaliste, j'ai nommé Gengenbach."

L'idée d'une mission à accomplir, mission qui doit se poursuivre et qui ne sera peut-être jamais achevée, n'est jamais très loin dans le surréalisme, et se révèle de toutes les façons, même dans la tournure d'une phrase. A quoi penser, en lisant la citation suivante, sinon à un entrefilet d'un magazine paroissial, annonçant la visite d'un missionnaire?:

"Notre grand ami le peintre et écrivain E.F. Granell qui, en toute qualification, de 1940 à ce jour, porta le message surréaliste en République dominicaine, au Guatemala et à Porto Rico, est attendu en mai à Paris."(4)

---

(1) Judas ou le Vampire surréaliste. (A l'Enseigne de l'Aigle Noire, 1930).

(2) Surréalisme et Christianisme (chez l'auteur, 1938). Cf. aussi, du même auteur, Satan en Espagne (Les surréalistes et la guerre d'Espagne - s.l., 1938)

(3) Les Editions de Minuit, 1949.

(4) Rubrique "Avis", in Médium, mais 1954, p.28.

Il est indéniable que nous soyons ici en présence d'une religion à l'état de naissance. Sous cet aspect le surréalisme a avorté. Breton considère cet avortement comme relatif et provisoire dans la mesure où, selon lui, le mythe d'un monde unifié dans les siècles à venir devra se situer sur la ligne d'évolution du surréalisme. Quoiqu'il en soit notre intérêt est de saisir autant que possible les points culminants dans l'histoire du surréalisme de cette tendance mythifiante, d'en voir les reflets à travers le symbole de Lautréamont.

Toute nouvelle religion a été à ses débuts l'affaire de quelques hommes; d'un Maître et de ses disciples. Le degré d'engagement spirituel et moral des différents membres du groupe a été sans doute très variable. Certains ne sont passés par le surréalisme que par **snobisme** d'avant-garde. Les motifs "littéraires" de ceux-ci ont en général été assez rapidement dépistés par Breton et les vrais fidèles, et leur passage dans le surréalisme a été de brève durée et de peu d'importance. A propos de l'exclusion de ces révoltés au petit pied, on parlera si l'on veut, de querelles littéraires. Mais la "petite histoire" du surréalisme ne nous intéresse pas. La vraie force du symbole de Lautréamont ne se révèle qu'à propos de ceux pour qui l'aventure surréaliste a été une expérience spirituelle profonde.

Il faudrait néanmoins se rappeler que chez ces derniers les considérations spirituelles sont inséparables



des buts sociaux et politiques du groupe. La Révolution Surréaliste se veut totale. Lorsque ces divers éléments surchauffés par une sensibilité et une sincérité profondes se fondent chez un seul homme qui accorde à Breton une foi et une confiance absolues, comme cela a été le cas chez René Crevel, la tension insupportable a eu pour effet que la déception a pris un tour tragique.

Nous avons vu que Crevel se confiait entièrement à Breton, comme l'on peut en juger par son refus volontaire d'expliquer le mystère que constituaient pour lui Lautréamont et l'engagement total dans le surréalisme. Lorsque, après bien des tentatives décevantes, le surréalisme s'avirera incompatible avec l'action politique le désespoir s'abat soudain sur Crevel. Ne voyant aucune issue possible il se suicide le jour où Breton n'est plus autorisé à se faire entendre au "Congrès des écrivains pour la défense de la culture". Ayant essayé en vain de lui faire rendre la parole, Crevel choisit la nuit d'ouverture de ce congrès (avril 1935) pour se donner la mort. Epinglé sur son veston l'on trouve un papier portant le seul mot "Dégoûté".

Le surréalisme étant vie autant que littérature, l'on ne peut se limiter à un examen de ses productions artistiques. Il faut faire la part des incidents, sans pour autant glisser à l'anecdote sans importance. Tout ce que la vie du surréalisme comporte de significatif a d'ailleurs été consigné dans la littérature surréaliste, et fait partie intégrante de son histoire. Et l'un des incidents les plus

spectaculaires et les plus lourds d'implications a eu lieu précisément au sujet de Lautréamont.

En effet, si nous nous sommes éloigné de Lautréamont, c'est pour revenir à son symbole, dont une meilleure connaissance du côté religieux du surréalisme nous permet d'apprécier pleinement la force et la richesse. L'incident du "cabaret Maldoror" - dont on peut juger l'importance, aux yeux de Breton, par le seul fait qu'il y consacre plusieurs pages du Second Manifeste - prend, à ce point de vue, les dimensions d'un drame spirituel dont on ne connaîtra qu'en 1945 toute la profondeur, lorsqu'on apprendra les détails de la mort de Robert Desnos.

L'apport de Robert Desnos au surréalisme est inestimable. Membre du groupe dès la première heure, ses dons poétiques tout à fait originaux et surtout sa faculté extraordinaire d'entrer à volonté dans des états hypnagogiques où il profère des paroles d'illuminé (1) ont contribué énormément à enrichir les expériences surréalistes. Mais, victime de son talent, il glisse vers l'esthétisme et se livre en particulier à des activités journalistiques

---

(1) Cf. Aragon; Une Vague de Rêves, (hors commerce, 1924) livre qui décrit cette période du surréalisme, dite "époque des sommeils". Aragon mentionne que Soupault et Breton, lors de leur découverte de l'écriture automatique, "aperçoivent soudain une grande unité poétique qui va des prophètes de tous les peuples aux Illuminations et aux Chants de Maldoror" (p.13).

d'un genre peu recommandable. Breton considère que Desnos a consenti à son "suicide moral", et de ce fait il est exclu du groupe.

L'on assiste alors, de la part de Desnos, à une réaction qui s'observe assez fréquemment dans les religions établies: la révolte contre le Maître et contre le symbole; Desnos, avec l'aide de quelques amis, monte un cabaret nommé Maldoror, dont le décor s'inspire des Chants de Maldoror. Lors du dîner d'inauguration, Breton et René Char font **irruption** dans la salle, proclament: "Nous sommes les invités du Comte!" , et renversent la salle. Une bagarre s'ensuit, au cours de laquelle Char est blessé d'un coup stylet.

Cet incident se distingue d'une foule d'incidents semblables qui font partie de la vie littéraire de la rive gauche. Au point de vue du sérieux social l'affaire est sans importance; au point de vue du sérieux surréaliste, il s'agit, très précisément d'un acte de sacrilège, et l'on saura plus tard que Desnos n'a pas commis cet acte profanateur à la légère.

Quoi de mieux, pour bien comprendre la gravité du symbole de Lautréamont aux yeux de Breton que les pages du Second Manifeste où Breton s'en prend sur un ton de tristesse et de raproche à ceux en qui il avait mis "la plus grande foi initiale". Et au premier rang de ceux qui s'étaient révélés incapables de se maintenir à la hauteur

des exigences morales du surréalisme, Breton se voit obligé de placer Robert Desnos :

"Cette incompréhension, de la part de Desnos et de quelques autres, est d'ailleurs en train de prendre un tour si actif que cela me dispense d'épiloguer longuement à son sujet. Je n'en retiendrai pour preuve décisive que l'inqualifiable idée qu'ils ont eue de faire servir d'enseigne à une "boîte" de Montparnasse, théâtre habituel de leurs pauvres exploits nocturnes, le seul nom jeté à travers les siècles qui constituât un défi pur à tout ce qu'il y a de stupide, de bas et d'écoeurant sur terre: Maldoror." (1)

Et Breton de nous donner un extrait des 'potins' du journal humoristique, (Candide, 9 janvier, 1930):

" 'Il paraît que ça ne va guère, chez les surréalistes. Ces messieurs Breton et Aragon se seraient rendus insupportables en prenant des airs de haut commandement. (...) Il y en a qui n'aiment pas ça. Bref, ils seraient quelques-uns à être d'accord pour avoir baptisé Maldoror un nouveau cabaret-dancing de Montparnasse. Ils disent comme ça que Maldoror pour un surréaliste c'est l'équivalent de Jésus-Christ pour un chrétien et que voir ce nom-là employé comme enseigne, ça va sûrement scandaliser ces messieurs Breton et Aragon' ". (2)

Ce journaliste, après tout, ne croyait pas si bien dire, car Breton poursuit:

"Il me serait naturellement trop facile de tirer avantage de ce fait qu'on ne croit aujourd'hui pouvoir m'attaquer sans "attaquer" du même coup Lautréamont, c'est-à-dire l'inattaquable. Desnos et ses amis me laisseront reproduire ici, en toute sérénité, les quelques phrases essentielles de ma réponse à une enquête déjà ancienne du Disque Vert, phrases auxquelles je n'ai rien à changer et dont ils ne pourront

(1) Second Manifeste. (Les Manifestes, p.81).

(2) Ibid.

nier qu'elles avaient alors toute leur approbation:

'Quoi que vous tentiez, très peu de gens se guident aujourd'hui sur cette lueur inoubliable : "Maldoror" et les "Poésies" refermés, cette lueur qu'il ne faudrait pas avoir connue pour oser vraiment se produire, et être. L'opinion des autres importe peu. Lautréamont un homme, un poète, un prophète même : allons donc! La prétendue nécessité littéraire à laquelle vous faites appel ne parviendra pas à détourner l'Esprit de cette mise en demeure, la plus dramatique qui fut jamais, et, de ce qui reste et restera la négation de toute sociabilité, de toute contrainte humaine, à faire une valeur d'échange précieuse et un élément quelconque de progrès. La littérature et la philosophie contemporaines se débattent inutilement pour ne pas tenir compte d'une révélation qui les condamne. C'est le monde tout entier qui va sans le savoir en supporter les conséquences et ce n'est pas pour autre chose que les plus clairvoyants, les plus purs d'entre nous, se doivent au besoin de mourir sur la brèche. La liberté, Monsieur...'

Il y a, dans une négation aussi grossière que l'association du mot Maldoror à l'existence d'un bar immonde, de quoi me retenir dorénavant de formuler le moindre jugement sur ce que Desnos écrira." (1)

La bonne foi et la sincérité de Breton ne sont nullement à mettre en doute ici, cela va sans dire; jamais peut-être écrivain n'a été plus soucieux que lui de n'écrire que ce qu'il croit profondément. De la part de Desnos, pourtant, l'on pourrait croire à une plaisanterie assez douteuse ne relevant d'aucun sentiment profond. A la fin de la guerre, pourtant, l'on a pu se rendre compte du degré de souffrance réelle qu'a causé à Desnos son exclusion du surréalisme. Rappelons ici brièvement les faits.

Arreté pendant la guerre pour faits de résistance,

---

(1) Ibid. p.72.



Desnos avait été déporté à Buchenwald. Lors de la libération de ce camp, Desnos, gravement <sup>atteint</sup> de typhus, a été évacué au camp de Terezine en Tchécoslovaquie. L'un des étudiants tchèques qui soignaient les malades a pu reconnaître Desnos d'après ses portraits, publiés dans Nadja et dans les revues surréalistes. Malgré tous les soins qu'on lui prodigue, Desnos meurt peu de temps après cette rencontre, mais pendant ces derniers jours de sa vie, en présence de ses nouveaux amis tchèques, il ne cesse de parler du surréalisme et d'André Breton, de qui les malentendus l'avaient tenu éloigné pendant quinze ans. Sachant qu'il allait mourir, Desnos demande à ces étudiants de faire parvenir à Breton l'expression de ses regrets. Il affirme par la même occasion que Breton était le seul homme qu'il ait jamais admiré sans réserves. Délivré alors d'un lourd sentiment de culpabilité, Desnos meurt en paix. (1)

Lorsque, après la fin des hostilités, l'on apprend cette nouvelle, Desnos est réhabilité à titre posthume, pour ainsi dire, dans la martyrologie surréaliste.

Nous nous sommes étendu assez longuement sur l'incident "Maldoror" et ses suites, pour bien mettre en évidence que pour Breton et ses fidèles le symbole de Lautréamont suffisait à contenir le surréalisme tout entier; il était à leurs yeux "inattaquable"; l'attaquer, c'était

(1) Ces faits semblent être bien attestés. Voir, à ce propos Pierre Berger; Robert Desnos (ed. Seghers, coll. "Poètes d'Aujourd'hui", s.d. (1950)).

attaquer le sacré du surréalisme; c'était attaquer tous ses principes.

Le démembrement du groupe surréaliste qui résulta de la guerre a pu affaiblir ce symbole en tant que point de ralliement. Mais dans la mesure où la doctrine surréaliste était en quelque sorte indépendante de la vie commune du groupe, le symbole continuera à servir de pierre de touche. C'est ainsi que Breton, de passage à la Martinique en 1941, trouva par hasard le premier numéro de la revue "Tropiques" que venait de fonder Aimé Césaire, poète noir alors inconnu en France, mais qui aujourd'hui tient une place d'honneur dans la poésie contemporaine française. Les deux hommes, dès leur première rencontre, se reconnurent non seulement dans la communauté de leurs idées mais aussi dans leur admiration pour Lautréamont:

"Et soudain ce regard transfigurant, le duvet bleu sur la braise, comme à la promesse d'une rédemption qui ne soit plus fallacieuse: vient de passer celui que Césaire et moi tenons pour le grand prophète des temps à venir, je dis Isidore Ducasse, comte de Lautréamont ..."  
(1)

L'on pourrait déjà soupçonner qu'à force de projeter sur le symbole de Lautréamont la totalité des doctrines et des aspirations surréalistes, la pensée de Lautréamont lui-même risque de passer au second plan, et de devenir tributaire des désirs surréalistes car, après tout, si la démarche surréaliste est essentiellement

---

(1) Breton: Martinique charmeuse de serpents, (Ed. du Sagittaire, 1948), p.106.

éthique, ne devraient-ils pas se trouver complètement en accord avec la morale de Lautréamont ? Et, notons-le, le problème de cette morale, que Breton n'avait pas pu résoudre en 1938, se pose toujours pour lui. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, ce problème tient entier dans le contraste entre les Chants et les Poésies, et rappelons le texte, que nous avons déjà cité dans notre étude de l'oeuvre de Lautréamont, où Breton avoue encore en 1953 que ce dernier livre "pose une énigme durable et singulièrement irritante...(...). On ne peut, il est vrai, que conjecturer assez faiblement les raisons qu'a pu avoir Lautréamont de faire soudain volte-face ou (qui sait avec lui) de faire semblant." (1)

Aragon, nous l'avons vu, se moquait de ceux qui accusaient les surréalistes de se servir de Lautréamont. Mais ces accusateurs avaient-ils tort ? Nous ne le pensons pas. Il nous paraît cependant que les surréalistes se servaient inconsciemment de lui, ce qui est peut-être plus grave. Avant toutefois de nous hasarder à tirer des conclusions de portée générale, il conviendra d'examiner brièvement comment le mythe de Lautréamont se reflète - et se modifie sur un autre plan: celui de la politique.

.....

---

(1) "Sucre Jaune", texte recueilli dans La Clé des Champs, p. 250-253.

C H A P I T R E V

Lautréamont et la Politique Surréaliste.

Nous n'essayerons pas ici de retracer tous les détails des rapports que le surréalisme a entretenus depuis sa fondation avec la politique. Notre propos est de montrer comment, les surréalistes voulant à tout moment réconcilier la poésie avec l'action sociale, le symbole de Lautréamont nous permet de voir à la fois combien était forte dans le surréalisme cette volonté de Révolution totale, de changement de la vie et du monde dans tous ses aspects, et combien la force même de ce désir, aux prises avec les réalités de la politique, a amené les surréalistes à prendre plusieurs positions nettement distinctes sur ce plan, positions que le mythe de Lautréamont nous aide à situer.

Mais, à vrai dire, l'intérêt principal n'est pas ici de retracer l'histoire de la politique surréaliste à travers Lautréamont; il n'est pas besoin de se référer à lui pour suivre les péripéties de cette histoire riche de leçons, dont les détails/ **sont** consignés dans les livres, documents et revues surréalistes. Bien plutôt il importe de voir comment l'image de Lautréamont que les surréalistes ont une tendance à brandir à tout moment et à propos de tout, y compris la politique, reflète l'évolution politique du surréalisme et, par les modifications que subit cette

image, reflète à un certain point l'esprit mythifiant sous-jacent dans l'entreprise surréaliste.

A peu de chose près, le surréalisme, en ce qui concerne la politique, est revenu à son point de départ. Mais il y est revenu après avoir fait le tour de l'horizon et après en avoir tiré les leçons que son échec sur le plan politique lui a suggérées. Dès le début du mouvement, pourtant, les préoccupations morales et sociales animaient ses fondateurs. La Guerre n'avait fait que renforcer chez eux la haine envers une société qui rendait possible de telles horreurs, envers une religion qui permettait que plusieurs nations s'entre-déchirent au nom du même Dieu. Deux ans après la fin des hostilités, la tournure des événements n'étaient pas pour rassurer Breton et ses amis; tout rentrait dans un ordre qu'ils s'obstinaient à tenir pour illusoire. A leurs yeux, cet "ordre" était en réalité le désordre complet, qui préparait déjà la prochaine guerre. Tout était à refaire sur des bases nouvelles, autant morales et artistiques que politiques.: il fallait travailler pour la Révolution Surréaliste, titre de l'organe du mouvement naissant<sup>et</sup>, dont la couverture du premier numéro porte la devise: "Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme." (1)

Au début, pourtant, il sera à peine question de politique au sens concret. Le Premier Manifeste du

---

(1) No. du 1er décembre, 1924.



Surréalisme est tout entier consacré au moyens artistiques et individuels d'aboutir à cette liberté de l'esprit tant souhaitée par les surréalistes. Néanmoins, Breton ne se cantonne pas dans l'art, lui dont l'esprit ne se lasse de pousser les conséquences logiques de son anti-logisme jusque dans les derniers recoins de l'activité humaine :

"Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance."

(1)

Il n'est tout de même pas question de politique dans ce Premier Manifeste. Certes, les surréalistes se tenaient à l'affût des événements, et en particulier des événements qui se déroulaient en Russie à la suite de la révolution bolchévique. Mais il est évident qu'à ce moment, en cette année 1924 où paraît le Premier Manifeste, les surréalistes, comme tout le monde, sont loin de comprendre la portée de cet événement. Car en 1924 paraît aussi le pamphlet Un Cadavre. Choisisant de propos délibéré le moment où Anatole France meurt dans la gloire officielle et nationale, les surréalistes, bravant l'opinion, bravant le De mortuis... publient contre lui ce pamphlet virulent. Breton y dit notamment :

"Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois bonshommes sinistres : l'idiot, le traître et le policier. (...) Songeons que les plus vils comédiens de ce temps ont eu Anatole France pour compère et ne

---

(1) Premier Manifeste. (Les Manifestes, p.9.)

lui pardonnons jamais d'avoir paré des couleurs de la Révolution son inertie souriante." (1)

"Révolution" prend ici sous la plume de Breton un sens assez vague, mais l'on peut juger à peu près les sentiments du groupe envers la révolution bolchévique par un propos d'Aragon, publié dans ce même pamphlet, qui qualifie Anatole France de "...littérateur que saluent à la fois aujourd'hui le tapir Maurras et Moscou la gâteuse." (2) Nous disons à peu près, car tout de même l'entourage d'Aragon reconnaîtra qu'il y a une part de bravoure dans cette dernière expression. Toujours est-il que, déjà, les sentiments des surréalistes envers le communisme se composent d'un mélange d'intérêt et de méfiance. Et lorsque le groupe "Clarté" fondé par Henri Barbusse, mais animé en 1924 par Jean Bernier et Marcel Fourrier, ouvre une polémique contre Aragon à propos de "Moscou la gâteuse", les surréalistes approuvent au moins implicitement la réponse anti-communiste qu'Aragon publie dans La Révolution Surréaliste (no.2, 15 janvier 1924, p.32) : ". le peu de goût que j'ai du gouvernement russe et avec lui de tout le communisme. (...) La Révolution russe, vous ne m'empêcherez pas de hausser les épaules. A l'échelle des idées, c'est tout au plus une vague crise ministérielle." C'est donc au nom de la "vraie" révolution

---

(1) Texte recueilli dans Histoire du Surréalisme, documents surréalistes. (Club des Editeurs, 1958) p.231. (Nouvelle édition réunissant les deux ouvrages de M. Nadeau: Histoire du Surréalisme et Documents Surréalistes.)

(2) Ibid., p.232.

qu'Aragon s'élève ici contre le communisme, et jusqu'au moment de sa conversion définitive au communisme, en 1931, c'est peut-être lui qui reste le plus fidèle à cette position. (1)

La Guerre du Maroc qui éclate en 1925 marque un tournant dans l'histoire du surréalisme. La révolte d'Abd-el-Karim, soutenue par les communistes et par la IIIe Internationale, amène les surréalistes à s'approcher des intellectuels qui se réclamaient de Lénine et de Trotsky. Sous l'égide des surréalistes, du groupe "Clarté", du groupe "Philosophies" dirigé par Henri Lefebvre, et du groupe surréaliste de Bruxelles, paraît le Manifeste: La Révolution d'abord et toujours. Le grand intérêt de cette publication pour l'histoire du surréalisme tient du fait que, pour la première fois, des questions précises d'action sociale entrent dans le programme surréaliste: "Nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution, nous ne la concevons que sous la forme sociale." (2)

Les dissidences internes qui déchireront plus tard le mouvement surréaliste commencent déjà à se faire sentir. Pierre Naville, co-directeur de la Révolution Surréaliste, avait décidé coûte que coûte, d'orienter l'action surréaliste vers les réalisations pratiques sur le plan politique, en liaison avec le Parti Communiste,

---

(1) Cf. tout le texte du Traité du Style. Il est piquant de noter que c'est finalement Breton qui, depuis la dernière guerre, est revenu essentiellement à cette position, accordant à l'idée plus d'efficacité qu'à l'action politique.

(2) Cité par Nadeau, op.cit., p.94.

et dans l'espoir de mettre Breton en demeure de choisir entre l'"art" et l'"efficacité" du marxisme, en publiant La Révolution et les Intellectuels. (1) La thèse essentielle de Naville dans cet ouvrage est simple: les surréalistes n'accompliront rien à moins de s'engager complètement dans le communisme.

Bientôt, comme on aurait pu s'y attendre, le fantôme de Lautréamont entre en lice. Pour répondre à Naville, Breton publie Légitime Défense (2):

"...Notre situation dans le monde moderne est cependant telle que notre adhésion à un programme comme le programme communiste, adhésion de principe enthousiaste bien qu'il s'agisse évidemment à nos yeux d'un programme minimum, n'a pas été accueillie sans les plus grandes réserves..."

"...Réflexion faite, je ne sais pas pourquoi je m'abstiendrais plus longtemps de dire que l'Humanité - puérile, déclamatoire, inutilement crétinisante - est un journal illisible, tout à fait indigne du rôle d'éducation prolétarienne qu'il prétend assumer." (3)

Après avoir dirigé quelques critiques contre M. Henri Barbusse, directeur littéraire de l'Humanité et dont la "sentimentalité" et le manque de rigueur dans la pensée de plaisaient pas à Breton, celui-ci s'en prend particulièrement à un article de Barbusse, où il est dit notamment que si le "renouvellement du style qui se manifeste actuellement" peut être qualifié de "révolutionnaire", il "reste malheureusement dans le seul plan de la forme,

(1) N.R.F., 1926.

(2) La Révolution Surréaliste no.7, 15 juin 1926, pp.33-34.  
(Texte tiré à part, Editions Surréalistes, sept.1926)

(3) op.cit.,p.33.

dans la zone superficielle du mode d'expression."

Breton s'indigne devant une telle incompréhension:

"Qu'est-ce à dire ? Alors que nous n'avons cessé de prendre tant de précautions pour rester maîtres de nos recherches, n'importe qui pourrait venir, dans une intention confusionniste que je m'explique trop bien, assimiler notre attitude, et par-dessus nous, l'attitude de Lautréamont, par exemple, à celle des gens de plume les plus divers auxquels tient à être agréable M. Henri Barbusse! J'extrais les lignes suivantes du Bulletin de la Vie Artistique du 1<sup>er</sup> août : 'Toute l'activité surréaliste ne se réduit pas au seul automatisme. Ils usent de l'écriture d'une façon toute volontaire et contradictoire au sentiment qu'ils ont de cet automatisme, et pour des buts qu'il n'est pas lieu d'examiner ici. Simplement peut-on constater que leurs actes, et leur peinture qui trouve là sa position, appartiennent à cette vaste entreprise de re-création de l'univers où Lautréamont et Lénine se sont donnés tout entiers.' On ne saurait, me semble-t-il, mieux dire et le rapprochement des deux noms que présente cette dernière phrase ne peut passer ni pour arbitraire, ni pour plaisant. Ces noms ne nous paraissent aucunement opposables l'un à l'autre et nous espérons bien faire entendre pourquoi." (1)

Les surréalistes souhaitent, ajoute Breton, "le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat. En attendant, il n'en est pas moins nécessaire, selon nous, que les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste." (2)

M. Pierre Naville ayant réclamé le droit à la réponse, le numéro suivant de la Révolution Surréaliste (nos.9-10, 1<sup>er</sup> oct.1927) publie son article: "Mieux et

---

(1) op.cit.,p.33.

(2) Ibid.



Moins Bien." (pp.54-61). "Le surréalisme est encore un acteur sans voix", constate M. Naville. (1) Puis, soit sincèrement, soit par habileté, connaissant l'intransigeance de Breton à ce sujet, Naville met Lautréamont de nouveau en scène. L'on ne peut se défendre de l'impression que dans ce conflit d'idées politiques, le nom de Lautréamont est devenu un mot-valise. On le renvoie d'un côté à l'autre tel une balle dans un jeu de tennis. De M. Barbusse à Breton, de Breton à Naville:

"Me convaincra-t-on que des Chants de Maldoror aux Poésies, Lautréamont a fait ce chemin justement pour le plaisir de montrer l'inutilité qu'il y a désormais à le parcourir ? Me convaincra-t-on pareillement que l'analyse de toute connaissance révèle en dernier ressort la présence de l'irrationnel, ce que, sans compter avec mon sentiment propre, j'ai appris des plus remarquables philosophes ? Naturellement. Mais je me persuade bien plus facilement du néant de ces opinions mêmes, et de ce qu'après elles, comme on dit, le problème continue à se poser...." (1)

Et Naville <sup>reprend</sup> le "en attendant" de Breton:

"...Eh bien non, je ne me laisserai pas prendre à ce piège. D'autres que moi, et de beaucoup plus éprouvés, ont déjà répondu, et ont su décevoir cette attente.

Ce n'est pas en attendant que Rimbaud fréquenta de la cruelle manière que l'on sait la côte des Somalis, ce n'est pas en attendant que Lautréamont a si magnifiquement démantelé la Logique, et ce n'est pas non plus en attendant que Berkeley, ou que Locke - ou que Hegel - ont filtré cette incandescence tragique où se résout leur monde; cela, nous le savons." (2)

De tels arguments n'arrivent pas à convaincre

---

(1) Naville: op.cit.,p. 54.

(2) Ibid.,p.61.

Breton et ses amis; pour l'instant, l'autonomie du surréalisme est sauf. Il n'en reste pas moins qu'un glissement vers le communisme s'observe: l'année de la publication de l'article de Naville est aussi celle de Lautréamont envers et contre tout. On refuse toujours de "brandir Lautréamont sur une estrade", mais l'hommage fait au communisme laisse présager que les tiraillements intérieurs vont se renforcer:

"Certains révolutionnaires amateurs n'ont d'autre envie que de se servir aujourd'hui de tout ce qui nous aide à vivre pour nous faire le coup du père François. On abusera de notre amour de Lautréamont et de notre espoir dans le communisme pour les ramener à une seule et même expression, de manière à les discréditer à nos propres yeux, à nous abandonner à une sorte de point mort d'où nous ne puissions plus distinguer l'absolu du relatif. Pour nos ennemis, tout serait évidemment plus commode si de l'esprit à la vie, il n'y avait qu'un pont à franchir. Il n'en est rien."

(1)

En cette même année de 1927, paraît le tract Permettez!, rédigé par Raymond Queneau et signé du groupe, en protestation contre l'inauguration d'un monument à la mémoire de Rimbaud, dans sa ville natale de Charleville. A force de citations, les surréalistes essaient de tourner en ridicule un tel projet, exécuté par des gens d'une espèce que Rimbaud, selon eux, avaient en horreur:

"Tout ce qui compose votre sale petite vie lui répugnait."  
 ...Nous sommes curieux de savoir comment vous pouvez concilier dans votre ville la présence d'un monument

---

(1) Aragon, Breton, Eluard, op.cit.

aux morts pour la patrie et celle d'un monument à la mémoire d'un homme en qui s'est incarné la plus haute conception du défaitisme, du défaitisme actif qu'en temps de guerre vous fusillez."

(1)

Cette idée de défaitisme de guerre réapparaîtra quelques années plus tard dans les textes politiques de Breton; idée déjà assez douteuse, elle le sera encore plus lorsqu'il essaiera de l'attribuer à Lautréamont aussi.

Arrêtons-nous un instant à l'année 1928, année qui voit paraître Nadja et Le Surréalisme et la Peinture. De Breton, et le Traité du Style, d'Aragon. La parution de ces livres suffit à montrer que les conflits idéologiques étaient loin d'avoir paralysé le surréalisme. Pourtant, les germes de difficultés et de ruptures à venir subsistent encore, et tiennent dans le rapprochement fait par Breton entre Lautréamont et Lénine. Quelque sept ans plus tard, Breton distinguait déjà deux époques dans l'histoire du surréalisme. La première époque qui prend fin avec la Guerre du Maroc et les engagements politiques qu'elle entraîne représente la période "intuitive" du surréalisme, et la croyance en la toute-puissance de la pensée, en la primauté de la pensée sur la matière. "Cette croyance traduit un sentiment dominant que je regarde aujourd'hui comme fâcheux", écrit Breton en 1934. (2)

---

(1) Document recueilli dans Documents Surréalistes, p.252.

(2) Qu'est ce que le Surréalisme ?, p.11. Editions René Henríquez, 1934, Bruxelles. (Conférence prononcée le 1er juin, 1934 à Bruxelles.)

La Guerre du Maroc marque le commencement de ce que Breton appelle "la période raisonnante" ; en d'autres termes, Breton et ses amis s'étant véritablement initiés à la pensée de Hegel et de Marx, nous assistons à l'infiltration de plus en plus forte dans le surréalisme du matérialisme dialectique : à telle enseigne que l'on verra bientôt la devise officielle se modifier assez bizarrement. Par exemple :

"Tendre, de toutes ses forces, à l'accomplissement de la Révolution, en poursuivant parallèlement l'activité poétique qui se justifie du point de vue du matérialisme scientifique, voilà, me semble-t-il, le rôle historique du Surréalisme : organiser le loisir dans la société future, donner un contenu à la paresse en préparant sur des bases scientifiques la réalisation des immenses possibilités que contient la phrase de Lautréamont : LA POESIE DOIT ETRE FAITE PAR TOUS, NON PAR UN." (1)

Les contradictions vont se multiplier, car si la vieille antimonie entre idéalisme et matérialisme n'est pas insurmontable, le matérialisme est une chose, et le matérialisme dialectique en est une autre. Que cette contradiction soit flagrante dans la pensée surréaliste à cette époque, n'en retenons pour preuve qu'un texte du même Tristan Tzara, au sujet de Lautréamont, tiré du même numéro de la même revue :

"Dans l'évolution de la poésie, pour le rôle capital

---

(1) Tristan Tzara : "Essai sur la situation de la Poésie", in Le Surréalisme au Service de la Révolution, no.4 (déc.1931) p.23. (Nous utiliserons désormais pour le titre de cette revue l'abréviation en usage : S.A.S.D.L.R.)

qu'il y joue, la figure que prend Lautréamont pour nous qui avons lié nos vies à son oeuvre, pour toutes les révélations que successivement, chacun de nous lui doit, il ne m'est pas aisé de passer froidement son oeuvre par le crible étroit que j'emploie méthodiquement, lui qui dépasse le problème jusqu'à vivre parmi nous, cet être fabuleux mais qui nous est familier, pour qui la poésie semble avoir surmonté le stade de l'activité d'esprit pour devenir véritablement une dictature de l'esprit. Son oeuvre fait fonction de levier dans l'évolution qui se dessine déjà, car, bien mieux que Hugo, il démontre que, par une sorte de magie **verbale** ou de verbalisme incantatoire, la raison est capable de dépaysement et la logique de dissolution." (1)

Les deux thèses en présence dans ces textes de Tzara sont inconciliables, cela saute aux yeux. Il faudra pourtant attendre jusqu'à la Guerre d'Espagne pour que Breton s'en rende pleinement compte. Dans l'intervalle, tous les livres de Breton révèlent cette conjonction curieuse - et gênante - du "surréal" et du matérialisme dialectique. (2)

A la suite de ses lectures de Trotsky et de Lénine, Breton avait en effet donné son adhésion au Parti Communiste en 1928. De plus en plus obsédé par "la morale révolutionnaire", Breton convoque en 1929 un certain nombre de personnalités attachées au surréalisme

---

(1) Ibid., p.17

(2) C'est le grand défaut de ce très beau livre, Les Vases Communicants. Bien des années après, en 1952, Breton, s'expliquant sur son renouveau d'intérêt dans le problème du rêve, déclare: "Je voudrais par là me libérer de quelques repentirs que m'a laissés un de mes livres: Les Vases Communicants, dans lequel j'ai trop sacrifié au 'matérialisme' de l'heure". (Entretiens, p.284).



ou aux partis politiques révolutionnaires. Le prétexte de cette réunion, à laquelle assistent une trentaine de personnes, est d'examiner le sort fait à Léon Trotsky. Mais on arrive même pas à effleurir ce sujet, car Breton voulait d'abord procéder, à la façon des partis révolutionnaires, à un examen du degré de qualification "sans doute morale" de chacun, en vue de déterminer un programme d'action commune. En réalité, Breton tenait à démasquer à la fois ceux dont l'intérêt pour la politique était faible, et ceux qui n'étaient à ses yeux que "de petits garçons inoffensifs". Le résultat escompté est atteint: une "épuration" du surréalisme. Les très nombreuses exclusions consignées dans le Second Manifeste sont en grande partie le résultat de cette manoeuvre. La morale "poétique" se double d'une morale politique étroite, et personne n'est épargnée, que ce soit Baudelaire, Rimbaud, ou les anciens surréalistes dissidents. Breton en vient à "cette perpétuelle interrogation des morts", se demandant si le testament de Lénine était politiquement équivoque, si Sade avait fait acte contre-révolutionnaire en pleine convention. Aux termes de ce procès rigoureux, ne reste en place, pour des raisons que nous avons déjà vues, que le grand symbole inattaquable et inamovible:

"Je tiens à préciser que selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Un seul à part: Lautréamont, je n'en vois pas qui

N'aient laissé quelque trace équivoque de leur passage." (1)

Cet extrait, que nous avons déjà cité à propos de l'exigence morale du surréalisme vu sous l'angle d'une entreprise spirituelle, prend un sens supplémentaire à la lumière des conflits idéologiques qui secouaient le mouvement à cette époque, et une fois de plus, l'on constate que Breton ne juge jamais les hommes par un seul critère, que ce soit poétique, moral ou politique. Il n'est pas étonnant, étant donné qu'un certain nombre de ses amis ne voulait pas le suivre dans l'évolution de ses idées politiques, - et pour cause, peut-être - que les exclusions et les récriminations amères fussent à ce moment nombreuses. (2)

Au comble de son enthousiasme pour le communisme, Breton change le titre de la Révolution Surréaliste, qui à partir du 1er juillet 1930, devient Le Surréalisme au Service de la Révolution. Mais reste un malaise : et si, par exemple, Breton loue Maïakovski pour avoir mis son talent au service de la Révolution, il se voit obligé de prendre la défense de ce poète qui venait de mourir, contre les rédacteurs de l'Humanité qui trouvaient incompréhensible qu'on pût se suicider en pays communiste. (3) Paradoxalement, c'est au moment

(1) Les Manifestes, p.53.

(2) Cf. le pamphlet publié contre Breton par les surréalistes dissidents, sous le titre Un Cadavre, qui avait déjà servi pour Anatole France.

(3) Cf. le texte de Breton sur le suicide de Maïakovski, in S.A.S.D.L.R., no.1, pp. 16-22.

où Aragon évolue définitivement vers le communisme au point, après la célèbre affaire du poème Front Rouge, de renier à tout jamais tout son passé surréaliste, que Breton commence à concevoir des doutes sérieuses sur l'avenir du communisme. Trotsky en exil, l'ère stalinienne s'ouvrait sur de sombres perspectives de procès et de massacres. Prêtant de moins en moins d'attention aux tâches souvent absurdes que le Parti lui assignait, Breton s'éloigne peu à peu du communisme, mais ne sera définitivement exclu du Parti qu'en 1933. (1)

Pendant toute cette période, et jusqu'à la guerre de 1939, Breton ne perd pas sa foi dans la Révolution sociale, même s'il se trouve complètement en désaccord avec le Parti Communiste. Il se tourne vers les trotskystes, et lors du séjour qu'il fait au Mexique en 1938 en qualité de conférencier délégué du Ministère des Affaires Etrangères, il devient l'ami de Léon Trotsky qui y réside en exil. La sollicitation politique reste donc forte, et va de pair avec le matérialisme dialectique dont on retrouve les traces dans tous les textes publiés par Breton entre 1930 et 1939. Mais cette tendance se double, en ce qui concerne Rimbaud et Lautréamont en particulier, d'une tendance moins explicable, qui consiste, chaque fois qu'il est question de ces deux poètes, à vouloir rattacher leur oeuvre non plus à la politique du XXe siècle, mais

---

(1) Pour avoir publié dans le no.5-6 du S.A.S.D.L.R.(mai 1933) une lettre de M. Ferdinand Alquié qui protestait contre "...le vent de crétinisation qui souffle de l'U.R.S.S.", particulièrement sous la forme de films niais.

à celle du XIXe siècle.

On retrouve trace, dans tous les livres de Breton, d'une thèse assez suspecte, selon laquelle les grandes oeuvres artistiques sont autant de signes du temps, expression dont il abuse quelque peu. Parfois, cela va sans dire, de tels rapprochements sont évidents pour tout le monde. Lorsque Breton voit, dans le fait que l'heure de Lautréamont a sonné pour lui et pour ses amis vers 1920, là aussi, nous pouvons voir un "signe du temps", moins évident, mais justifiable. Mais que dire de ce passage :

"Un esprit nouveau naîtra de cette guerre. Il ne faut pas oublier que l'arbre 1870 porte La Chasse au Snark, Les Chants de Maldoror, Une Saison en Enfer, Ecce Homo. L'arbre 1914 amène à leur point culminant l'oeuvre de Chirico, de Picasso, de Duchamp, d'Apollinaire, de Raymond Roussel aussi bien que celle de Freud dont tout le mouvement moderne à l'échelle internationale va être influencé" (1)

Ce texte, qui date de 1941, montre la permanence chez Breton de l'idée d'une correspondance au sens ésotérique entre des événements en apparence indépendants les uns des autres. De quoi peut-il s'agir d'autre ? Car, pour nous en tenir au passage cité, que vient faire Lewis Carroll parmi Rimbaud et Lautréamont, au point de vue que Breton adopte ? Il serait difficile de prouver qu'un lien nécessaire existe entre La Chasse au Snark, la Guerre franco-prussienne et la Commune de Paris. Ce même passage suggère une foule d'autres objections, mais constatons seulement que chez Breton la pensée occulte dont il est

---

(1) Entretiens, p.227-228.

nourri (mais qu'il prétend dominer objectivement) se révèle parfois assez forte pour dérouter l'esprit critique. Gardons-nous pourtant d'exagérer cette tendance; ailleurs, la démarche de Breton est parfaitement rationnelle, dans le cadre du rationalisme ouvert qui est désormais celui de la science moderne.

Il n'en reste pas moins que cet esprit mythifiant - car c'est exactement cela - agit sur l'image qu'il se fait des écrivains et des artistes, et dans presque tous les textes politiques qu'il a écrit après 1930 l'on peut voir, surtout d'après des références à Rimbaud et à Lautréamont, la rencontre curieuse du matérialisme dialectique, d'une tendance occulte, et d'une foi dans la Révolution totale. M. Etiemble fait observer qu'à cette époque, le "couple dioscurique" Rimbaud-Lautréamont, qui s'était formé surtout en dehors du surréalisme <sup>(1)</sup> apparaît très fréquemment dans les textes de Breton - surtout, ajouterions-nous, les textes de caractère politique - pour des raisons qui n'ont rien à voir avec les ressemblances qui frappent le lecteur ordinaire. Par exemple:

"Je dis que ce que l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchaîné notre sort au leur, c'est le défaitisme de guerre."

(2)

---

(1) Cf. Etiemble: Le Mythe de Rimbaud, t.II, p.300.

(2) Breton: Qu'est-ce que le Surréalisme ?, p.9.



Breton venait, devant une assistance composée de trotskystes et d'intellectuels de gauche, de développer l'argument suivant, qui a du surprendre quelque peu certains de ses auditeurs :

" Camarades, l'homme dont, à mes amis et moi, la pensée nous a été du plus haut enseignement et du plus grand secours durant les quinze années où nous avons réussi à mener une action commune, l'auteur des Chants de Maldoror et des Poésies, Isidore Ducasse, plus connu sous le nom de comte de Lautréamont, tenait à la veille de la déclaration de la guerre de 1870 - il devait mourir quatre mois après cette déclaration de guerre, âgé de 24 ans - ce propos, parmi tant d'autres qui devaient nous électriser cinquante ans plus tard : 'A l'heure que j'écris, de nouveaux frissons parcourent l'atmosphère intellectuelle : il ne s'agit que d'avoir le courage de les regarder en face.' 1868-1875 : poétiquement il nous est impossible aujourd'hui de percevoir dans le passé une époque aussi riche, aussi victorieuse, aussi révolutionnaire, aussi chargée de sens lointain que celle qui s'écoule de la publication séparée du Premier Chant de Maldoror à l'insertion, dans une lettre à Ernest Delahaye, du dernier poème de Rimbaud : 'Rêve', qu'on a évité jusqu'ici de faire figurer dans ses Oeuvres Complètes. Ce n'est pas en vain que je crois pouvoir restituer les deux oeuvres de Lautréamont et de Rimbaud à leur cadre historique exact : les approches et les suites immédiates de la guerre de 1870. Du cataclysme guerrier et social dont l'épisode terminal allait être l'écrasement atroce de la Commune de Paris ne pouvaient en effet manquer de surgir d'autres cataclysmes analogues dont le dernier en date a saisi plusieurs d'entre nous à l'âge même où Lautréamont s'étaient trouvés jetés dans le précédent, dont le dernier en date a eu en revanche pour conséquent - et c'est là le fait nouveau, considérable - le triomphe de la Révolution bolchévique." (1)

Les objections se présentent nombreuses, trop nombreuses. Dire qu'il y a interdépendance de la pensée et de l'époque est une chose, fabriquer la chaîne Maldoror - guerre franco-prussienne - Commune - Guerre de 1914 - Révolution

---

(1) op.cit., p.1-2.

bolchévique, en est une autre. Et puis, est-on bien certain du sens précis de cette phrase de Lautréamont: "A l'heure que j'écris," etc? A-t-elle un sens précis, ou ne peut-on dire plutôt que depuis la Renaissance, un tel propos, tenu à presque n'importe quel moment, pourrait se charger a posteriori de tout le sens que nous voudrions y attribuer? Le comportement mythique déforme non seulement l'image que nous avons du présent, mais aussi celle que nous avons du passé et de l'avenir.

Breton revient souvent à ce rapprochement:

"C'est sans se concerter, ni même se connaître, qu'Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud ouvrent à la poésie une voie toute nouvelle en défiant systématiquement toutes les manières habituelles de réagir au spectacle du monde et d'eux-mêmes, en se jetant à corps perdu dans le merveilleux. Il est remarquable qu'ils adoptent cette attitude aux environs immédiats de la guerre franco-allemande de 1870, donc de la grande ébauche de révolution prolétarienne à quoi elle donne lieu. Ce fait peut paraître d'autant plus saisissant que c'est aussi aux environs immédiats d'une guerre, celle de 1914, que, dans le domaine de la peinture, vont se situer les interventions décisives de Picasso et de Chirico...."

(1)

Sans doute aujourd'hui Breton, s'étant éloigné du communisme et estimant que la Révolution bolchévique a été trahie par les staliniens, voudrait-il modifier un peu ces textes. Mais cette "correspondance" qu'il établit, mélange d'historicisme et d'occultisme, semble

---

(1) Limites non-frontières du Surréalisme, N.R.F., 1938. (Préface au catalogue de l'exposition internationale du surréalisme, Londres, 1938. Texte recueilli dans La Clé des Champs, p.17)

indépendante, dans sa pensée, de toute considération politique.

Nous avons peut-être déjà assez dit au sujet de la politique des surréalistes vue à travers le symbole de Lautréamont (et réciproquement), pour laisser voir que celui-ci reflète toutes les hésitations d'une pensée aux prises avec l'un des plus grands dilemmes de notre époque. Les écrivains et les artistes novateurs, écrivait Breton en 1935, se trouvent devant ce dilemme :

"...ou il leur faut renoncer à interpréter et à traduire le monde selon les moyens dont chacun d'eux trouve en lui-même et en lui seul le secret - c'est sa chance même de durer qui est en jeu - ou renoncer à collaborer sur le plan de l'action pratique à la transformation de ce monde."  
(1)

Or, si les surréalistes ont renoncé à l'action pratique, ce n'est pas pour se réfugier dans le désespoir ou le mutisme. Breton semble s'être rendu compte que l'idée ne garde son efficacité qu'à condition de rester libre, dégagée de toute servitude politique, marxiste ou autre. Un jeune surréaliste a bien exprimé cette nouvelle position :

"On ne manquera pas de nous demander par quels moyens nous espérons parvenir à cette révolution totale. La caution d'un grand nombre de gribouilles consiste en effet dans la prétendu impossibilité d'agir psychologiquement de manière efficace. Nous répondrons que l'idée mérite d'être tenue pour un levier infiniment plus puissant que

(1) Position Politique du Surréalisme, p.22. (Ed. du Sagittaire 1935. Recueil de conférences et d'interviews datant de la même année.

l'insurrection, dans la mesure où l'efficacité d'une idée se révèle avec le temps, alors que toute insurrection est éphémère. La conscience collective a très bien défini cette différence capitale en assimilant le développement de l'idée à celui d'une graine qui contient en puissance tout un champ et finit par faire un champ....

...Aussi bien l'action que nous envisageons doit-elle s'exercer en profondeur et être de longue portée."

(1)

Mais si les surréalistes sont revenus à un concept beaucoup plus sage du rôle de l'écrivain et de l'artiste dans la transformation du monde (en somme, ils ont vu que le "changer la vie" de Rimbaud n'avait pas besoin d'être complété par le "changer le monde" de Marx), il n'en reste pas moins que, à travers le seul symbole de Lautréamont, l'on peut déceler le fonctionnement d'un irrationnalisme mythifiant qui n'a rien à voir avec le rationalisme ouvert et lucide qui caractérise la pensée de Breton, et qui est même le plus grand ennemi de ce dernier mode de connaissance. Le besoin de tout référer au symbole central et par là de déformer l'image de celui-ci, tout inconsciemment, lorsque la passion de la lutte nous invite à engager tout notre être, y compris nos désirs inconscients, est ce besoin humain qui mène à la création des mythes. Et puisque, au dire même de Breton, le surréalisme ne se propose pas autre chose que la création du mythe collectif - et Breton semble entendre par là le Mythe définitif, le mythe de l'Age d'Or vers lequel tendent

---

(1) Jean-Louis Bédouin: André Breton, pp.31-32. (1950)

les efforts de l'homme - nous examinerons, d'après les indices que nous a livrés notre étude du mythe de Lautréamont dans le surréalisme, quelques sujets de réflexion sur le thème général du mythe dans le surréalisme.

.....



C H A P I T R E VI

Conclusion - le surréalisme et les mythes.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous croyons que c'est sur le plan littéraire que l'influence de Lautréamont sur le surréalisme se fait sentir le moins. Le style de Lautréamont est unique, et dans toute la littérature surréaliste, nous n'avons pas pu déceler les traces de son influence. La prose de Breton est beaucoup trop personnelle et trop riche pour être influencée par celle d'un autre écrivain, fût-ce même le "grand homme des surréalistes". Breton a consacré à Lautréamont un poème : Le Grand Secours Meurtrier (1), mais c'est un poème qui est parfaitement dans le style de Breton et qui ne rappelle nullement le style de Lautréamont. De même, la langue de Paul Eluard est bien la sienne, et s'était affirmée dès 1918. L'on pourrait peut-être parler d'une certaine influence stylistique de Lautréamont sur Aragon, mais là aussi, les dons éblouissants d'Aragon donnent à sa prose un ton unique. Pourtant, Aragon semble avoir apprécié particulièrement l'humour de Lautréamont, puisqu'il parodie ouvertement cet humour dans Le Libertinage (2). Il dédie le chapitre L'Extra "à I&idore Ducasse", et l'écrit dans un style qui est un pastiche fort habile de celui de Lautréamont.

(1) Poème publié dans Le Revolver à cheveux blancs (Editions des Cahiers Libres, 1932.)

(2) Ed. N.R.F., 1924. Voir pp.91-103.

Le thème du Surhomme revient dans le livre de Robert Desnos: C'est les bottes de sept lieues, cette phrase, 'je me vois', (1) et le héros du récit rappelle Maldoror, par ses pouvoirs surnaturels. De Desnos aussi, un texte automatique publié dans le no.1 de la Révolution Surréaliste (p.8) semble avoir été influencé par certaines strophes de Maldoror: des éléments ducassiens - le fossoyeur, la lumière verdâtre (non rougeâtre, comme chez Lautréamont), la taupière, le prestige de la chevelure. Sans doute Desnos songeait-il à ces strophes peu avant d'écrire son texte automatique.

S'il y a influence littéraire de Lautréamont sur le surréalisme, elle est en profondeur et elle est insaisissable. L'on parlerait avec plus d'assurance d'une influence de Lautréamont sur la peinture surréaliste, mais nous laissons cette question aux spécialistes compétents. Remarquons seulement que M. Salvador Dali nous a assuré que Lautréamont a eu sur sa peinture une influence certaine. Pendant une période d'à peu près deux ans, nous a-t-il dit, vers 1934, (en cette année parut l'édition des Chants pour laquelle M. Dali avait exécuté 42 eaux-fortes originales) il pensa constamment aux scènes des Chants de Maldoror.

Mais la vraie influence de Lautréamont est extra-littéraire, tout comme la source primordiale du

---

(1) Ed. Simon, 1926.

surréalisme est extra-littéraire. "En matière de révolte, aucun de nous n'a besoin de maîtres", écrit Breton dans le Second Manifeste. En effet, les écrivains du passé ont pu avoir une influence sur la forme extérieure de certains aspects de l'art surréaliste, mais les racines du surréalisme sont profondes.

Le surréalisme est loin d'être mort, en dépit des apparences. Le climat intellectuel de l'après-guerre lui a été défavorable, mais certains indices font supposer qu'un renouveau d'intérêt dans le surréalisme va se produire. Le livre de M. Alquié est symptomatique à cet égard : les philosophes commencent à se rendre compte de la richesse de la pensée surréaliste. Mais il ne sera sans doute plus question d'un surréalisme militant et agressif. Les surréalistes ne se sont pas "rangés", mais ils ne se définissent plus par opposition à un public avec lequel ils ne cherchent pas le contact. "L'occultation profonde, véritable", du surréalisme, que Breton réclamait en 1930, a été réalisée. Breton préfère, plutôt que de faire des compromissions envers un public qui dénaturait les idées surréalistes, maintenir son idéal, quitte à poursuivre ses recherches et ses méditations avec le seul appui de ses amis.

A l'heure actuelle, les membres du groupe surréalistes sont aussi nombreux que par le passé, et la qualité intellectuelle de ceux qui sont venus au groupe depuis la guerre est très haute. Mais si les surréalistes

continuent à travailler activement ensemble, Lautréamont n'est plus un point de ralliement ou un nom de guerre. Une certaine période du surréalisme est révolue; le repliement du groupe sur lui-même a eu pour effet un pâlissement de l'étoile de Lautréamont. Le sacré du groupe a pratiquement disparu, et par conséquent, sur ce plan le besoin d'un symbole ne se fait pas sentir. De même, les surréalistes ont renoncé à participer activement à la politique, et il n'est plus question de faire servir Lautréamont à la cause de la révolution sociale.

L'on peut donc se demander si les tendances mythifiantes dans le surréalisme n'étaient que des maladies infantiles. Nous ne le croyons pas. Mais il faut tenir compte de la nature de l'entreprise surréaliste. Elle est essentiellement rationnelle, comme Breton le souligne, en écrivant:

"On ne sait, mais il n'est pas inutile de faire observer que c'est en allant, encore une fois, de l'abstrait au concret, du subjectif à l'objectif, en suivant cette route qui est la seule route de la connaissance, qu'on est parvenu à arracher une partie du rêve à ses ténèbres." (1)

Il s'agit donc d'une conquête rationnelle de l'irrationnel. Et dans la mesure où l'irrationnel est générateur de mythes, le surréalisme veut être "le mode de création d'un mythe collectif." (2) La démarche surréaliste est déjà une gageure, car pour saisir l'irrationnel il faut

(1) Les Vases Communicants, p.32.

(2) Breton: Position Politique du Surréalisme, p.13

s'y engager et s'y installer. Nous avons, dans cette thèse, souligné quelques-unes des faiblesses du surréalisme. Ce qui est plus frappant, cependant, c'est le degré d'objectivité et de lucidité dont les surréalistes ont fait preuve en face de l'irrationnel. Là où la plupart des hommes auraient perdu leur sang-froid, Breton a gardé le sien. Cependant, si l'auto-critique du surréalisme est remarquable, nous croyons que notre étude suggère une insuffisance à cet égard. Est-ce demander un effort surhumain aux surréalistes, si on leur reproche d'avoir versé dans les mêmes erreurs qu'ils observaient chez leurs adversaires, et qu'ils essayaient d'éviter ? Peut-être. Camus a décrit le surréalisme comme "une sagesse impossible"<sup>(1)</sup> - formule curieuse, car elle approuve et rejette à la fois. C'est peut-être en effet dans la mesure où l'objectivité se heurte à la subjectivité dans la pensée surréaliste que tient l'impossibilité, pour le surréalisme, d'être une sagesse absolue. Mais rien ne peut faire que les surréalistes n'aient été ceux qui, "envers et contre tout", ont tenté de prendre le taureau par les cornes. Et c'est dans une expression de Lautréamont que les surréalistes pourraient trouver le meilleur remède aux tendances mythifiantes révélées par le mythe de Lautréamont : il faut allier "l'enthousiasme et le froid intérieur."

.....

(1) L'Homme Révolté, p.127.



BIBLIOGRAPHIE.

---

B I B L I O G R A P H I E.

Nous n'avons pas cru devoir, dans notre bibliographie, séparer en deux listes les études sur Lautréamont et les productions surréalistes. Il n'y a guère de livre surréaliste où il ne soit pas question de Lautréamont, et une telle division eût été arbitraire. Arbitraire au moins partiellement ne peut manquer d'être aussi toute bibliographie du surréalisme, dans la mesure où, ce terme étant fort imprécis, il faut bien imposer un critère ou un autre. Un écrivain peut-il être surréaliste dans tous les sens du terme, sans jamais avoir appartenu au groupe de Breton ? Un écrivain cesse-t-il d'être surréaliste en quittant ce groupe ? Tout dépend, sans doute, de l'importance relative que l'on accorde à l'un ou à l'autre aspect du surréalisme. Nous ne consignons donc pas toutes nos lectures surréalistes dans notre bibliographie, mais seulement ces ouvrages que nous tenons pour authentiquement surréalistes à tous les points de vue, puisque le sujet de la deuxième partie de notre étude était l'influence de Lautréamont sur le mouvement surréaliste, et non pas sur le surréalisme esthétique, qui s'observe chez des écrivains qui n'ont jamais adhéré activement à ce mouvement.

Nous classons également dans la liste générale tous les autres ouvrages que nous avons consultés avec profit et qui intéressent, directement ou indirectement, l'oeuvre de Lautréamont.

.....

Bibliographie des Oeuvres de Lautréamont.

Les Chants de Maldoror:

Les Chants de Maldoror. Chant Premier par            Prix: 30 centimes. Imprimerie Balitout, Questroy et Cie., 7, rue Bailliff et rue de Valois, Paris, août 1868. In-8<sup>o</sup> de 32 pages, couverture vert d'eau imprimée.

(Note: Edition originale anonyme du premier Chant, dont on ne connaît que deux exemplaires.)

Les Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont. (Chants I, II, III, IV, V, VI.) Paris, en vente chez tous les libraires, 1869. In-18 jésus de 332 pp., 2 ff. non chargées. Au verso du titre on lit: Bruxelles, Imprimerie de A. Lacroix, Verbroeckhoven et Cie., Boulevard de Waterloo, 42. Couverture jaune, imprimée.

(Note: Edition originale complète des six Chants, qui ne fut pas mise en vente, l'éditeur craignant les poursuites. Quelques exemplaires furent sans doute brochés à la demande de l'auteur. Le premier Chant de cette édition présente des variantes par rapport à l'édition à part de 1868, l'auteur l'ayant corrigé et remanié.)

Les Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont. (Chants I, II, III, IV, V, VI.) Paris et Bruxelles, en vente chez tous les libraires, 1874. In-18 de 322 pp. (Faux-titre, au verso duquel on lit: Bruxelles, Typ. de E. Wittmann; le titre.) Couverture saumon clair, portant le titre et: "Tous droits de traduction et de reproduction réservés."

(Note: Edition en tous points identique à celle de 1869; même typographie, même papier; seule la couverture a été changée. Selon Louis Genonceaux - voir sa préface à l'édition de 1890 des Chants de Maldoror - cette édition est celle de 1869, dont la vente avait été suspendu, et qu'un libraire belge, successeur de Lacroix qui avait fait faillite, fit brocher et mit en vente. Toujours selon Genonceaux, le nom de l'imprimeur serait faux.)

Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror. (Chants I, II, III, IV, V, VI.) Frontispice de José Roy. Paris, L.Genonceaux, éditeur, 3 rue Saint-Benoît, 1890. In-8<sup>o</sup>, avec une préface signée L.G. (Louis Genonceaux) et le fac-simile d'une lettre de l'auteur. Couverture brun clair, tirage ordinaire à 250 exemplaires.

Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror. (Chants I, II, III, IV, V, VI.) Paris, Editions de la Sirène, 1920. In-8° couronne de 350 pp., avec une préface de Rémy de Gourmont.

### Poésies

Isidore Ducasse: Poésies I (II). Paris, Journaux politiques et littéraires. Librairie Gabrié, 25 passage Verdun, 1870. 2 fascicules de 16 pages, in-16, sous couverture saumon clair. A la 4e page de la couverture : "Avis. Cette publication permanente n'a pas de prix. Chaque souscripteur fixe lui-même sa souscription. Il ne donne du reste que ce qu'il veut. Les personnes qui recevront les deux premières livraisons sont priées de ne pas les refuser, sous quelque prétexte que ce soit."

(Note: Edition originale de Poésies, dont on ne connaît qu'un seul exemplaire - celui de la Bibliothèque Nationale.)

Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont). Poésies. Préface de Philippe Soupault. Paris, aux Editions "Au Sans Pareil", 1920. In-16 écu de 109 pages, édition tirée à 590 ex.

(Note: Les Poésies d'Isidore Ducasse ont été publiées dans leur intégralité dans Littérature, sous la direction d'André Breton, no.1, mars; no.2, avril; no.3, mai - 1919)

Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont). Préface à un livre futur. Paris, Editions de la Sirène, 1922.

(Edition sous un autre titre des Poésies)

### Oeuvres Complètes

Oeuvres Complètes du Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse). Etude et notes par Philippe Soupault. Paris, "Au Sans Pareil", 1927. In-16 de 443 pages. Tirage à 325 ex.

(Note: première édition des Oeuvres Complètes.)

Depuis la date de cette première édition, les Oeuvres Complètes ont été rééditées un certain nombre de fois. Nous nous bornons à indiquer les éditions les plus importantes:

Comte de Lautréamont. Oeuvres Complètes. Préface par Edmond Jaloux de l'Académie Française. Frontispice de Salvador Dali. Paris, José Corti, 1938.

Comte de Lautréamont. Oeuvres Complètes. Introduction par André Breton; illustrations par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Juan Miro, Wolfgang Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann, Yves Tanguy. Table analytique; documents; répercussions. Paris, G.L.M. (Guy Lévis Mano), 1938. (Note: Excellente édition de base, dont les illustrations marquent l'importance de Lautréamont pour les peintres surréalistes. Cette édition publie la correspondance de Lautréamont, les actes de naissance et de décès, et de nombreux extraits d'appréciations de Lautréamont - pp.361-399: "Premières répercussions du Comte de Lautréamont" )

Comte de Lautréamont. Oeuvres Complètes. Introduction par Roger Caillois. Frontispice de Salvador Dali. Paris, José Corti, 1946.

Les Chants de Maldoror, de Lautréamont, et Oeuvres Complètes. Paris, Editions de la Jeune Parque, 1947. Avec un essai de Julien Gracq intitulé "Lautréamont toujours."

Oeuvres Complètes de Lautréamont. Introduction de Maurice Blanchot. Paris, le Club Français du Livre, 1950. (Collection Poésie, vol.7)

Lautréamont: Oeuvres Complètes. Paris, José Corti, 1953. Edition réunissant toutes les préfaces antérieures, à savoir celles de L. Genonceaux, R. de Gourmont, Edmond Jaloux, André Breton, Philippe Soupault, J. Gracq, R. Caillois, M. Blanchot. Avec deux portraits imaginaires de Lautréamont, par Salvador Dali et Félix Valotton. (Note: Edition fort utile, qui permet de voir, à travers les préfaces successives, une certaine évolution de la critique en face de l'oeuvre de Lautréamont.)

En outre, un certain nombre d'éditions de luxe des Chants de Maldoror ont été publiées. Certaines d'entre elles sont importantes par leurs illustrations, qui constituent parfois un véritable commentaire pictural sur l'oeuvre de Lautréamont, en laquelle certains artistes



semblent avoir trouvé une source d'inspiration particulièrement féconde; nous nous bornons à signaler quelques-unes des plus importantes de ces éditions:

Les Chants de Maldoror, illustrés d'un frontispice en couleurs et de 65 eaux-fortes par Frans de Geetere. Paris, H. Blanchetière, éditeur, 1927. 2 vols in-4°  
(Note: première édition illustrée)

Lautréamont: Les Chants de Maldoror, illustrés de 42 eaux-fortes originales de Salvador Dali. Paris, A. Skira, 1934. 1 vol. in-folio.  
(Note: Edition très importante dans l'histoire de la peinture surréaliste. M. Dali considère comme le meilleur de son oeuvre les eaux-fortes exécutées pour cette édition.)

Les Chants de Maldoror. Illustrations dans le texte et hors texte de René Magritte. Paris, Editions de la Boétie, Librairie Flament, 1949. In-18.

Lautréamont: Les Chants de Maldoror - Pointes sèches originales de Bernard Buffet. Paris, les Dix, 1952. 2 vols in-4°.

.....

Bibliographie des ouvrages et articles consultés.

- Alicot, François "Notes et Documents littéraires. Lautréamont. A propos des Chants de Maldoror," in Mercure de France, 1er janv. 1928.
- Alquié, Ferdinand Philosophie du Surréalisme. Flammarion, 1955.
- Amadou, Robert "Isidore Ducasse, le fils de l'homme et de la femme," in Cahiers d'Hermès, No.1, 1947.
- L'Occultisme. Julliard, 1950.
- André, Marius "Isidore Ducasse - 'Poésies'", in Minerve Française, 15 août, 1919.
- Andremont, Serge "Présence de Lautréamont", in Les Arts et les Lettres, 31 mai, 1940.
- Aragon, Louis Feu de Joie. Au Sans Pareil, 1920.
- Anicet ou le Panorama. N.R.F., 1921.
- Les Aventures de Télémaque. N.R.F., 1922.
- "Préface à Maldoror" in Ecrits Nouveaux, Août-Sept., 1922.
- Paris la Nuit. s.l.n.d. (1923).
- Le Libertinage, N.R.F., 1924.
- Une Vague de Rêves. s.d.(hors commerce).
- Le Paysan de Paris, N.R.F., 1926.
- Le Mouvement Perpétuel. Poèmes, 1920-24, Gallimard, 1926.
- Aragon, Eluard,  
Breton, Lautréamont envers et contre tout. Editions Surréalistes, 1927.
- Aragon, Louis, Traité du Style, N.R.F., 1928.
- La Grande Gaîté. Gallimard, s.d.(1929)

- Aragon, Louis      "Contribution à l'avortement des études maldororiennes" in Le Surréalisme au Service de la Révolution no.II, 1931.  
Persécuté Persécuteur, Editions Surréalistes, 1931.
- Arnault, Céline      "Les Chants de Maldoror" in L'Esprit Nouveau, no.2, 1920.
- Artaud, Antonin      L'Ombilic des Limbes, N.R.F., 1924.  
Le pèse-nerfs. Les Cahiers Libres, 1927.
- Bachelard, Gaston      Le Nouvel Esprit Scientifique. Presses Universitaires de France, 1933.  
La formation de l'esprit scientifique. Vrin, 1938.  
La Psychanalyse du Feu. Gallimard, 1938.  
Lautréamont. José Corti, 1939.  
L'Eau et les Rêves. José Corti, 1942.  
L'Air et les Songes. José Corti, 1943.
- Balakian, Anna      Literary Origins of Surrealism. King's Crown Press, New York, 1947.
- Bardon      "Le Centenaire d'un Fantôme. Lautréamont" in Minerve, 12 avril, 1940.
- Baudelaire, Charles      Oeuvres Complètes. Editions "La Boétie", Bruxelles, 1948, 2 vols.
- Bauer, Gérard      "Le Cas Lautréamont", in Echo de Paris, 18 fév., 1926.
- Bédouin, Jean-Louis      André Breton. Editions Pierre Seghers, 1950.
- Béguin, Albert      L'Ame Romantique et le Rêve. José Corti, nouvelle édition, 1937.

- Béguin, Albert "Un ange exterminateur: Lautréamont," in Une Semaine dans le Monde no.65; 9 août, 1947.
- Bellmer, Hans La Poupée. G.L.M., 1936.
- Bergson, Henri Le Rire. Presses Universitaires de France, 1956.
- Blanchot, Maurice "A Propos du Surréalisme" in L'Arche, no.8., août, 1945.
- "Le Mystère dans les Lettres", in L'Arche, mai, 1946.
- "De Lautréamont à Miller" in L'Arche, juin, 1946.
- "Lautréamont et le mirage des sources: Les Chants de Maldoror et l'Apocalypse" in Critique, no. XXV, juin, 1948.
- Lautréamont et Sade. Editions de Minuit, 1949.
- Blin, Georges Le Sadisme de Baudelaire. J.Corti, 1948.
- Bloy, Léon Belluaires et Porchers, P.V.Stock, 1905.
- "Le Cabanon de Prométhée" in La Plume, 1er septembre, 1890.
- Bonnet, Henri Roman et Poésie. Essai sur l'esthétique des Genres. Nizet, 1951.
- Brasilach, Robert "L'Enigme de Lautréamont" in Revue Universelle, 15 avril, 1938.
- Breton, André Mont de Piété. Au Sans Pareil, 1919.
- Les Champs Magnétiques (en coll. avec Philippe Soupault). Au Sans Pareil, 1920.
- Clair de Terre. Collection Littérature, 1923.
- Manifeste du Surréalisme, suivi de Poisson Soluble. Chez Simon Kra, 1924. (Le texte du Manifeste est repris, ainsi que la Préface à l'édition de 1929 dans Les Manifestes du Surréalisme, éd. du Sagittaire, 1955.)

Breton, André

Les Pas perdus. N.R.F. 1924. 3e éd., 1949, même éditeur.

Le Surréalisme et la Peinture, N.R.F. 1928.

Nadja. N.R.F., 1928. 3e éd., 1949.

Ralentir Travaux (en coll. avec René Char et Paul Eluard). Editions surréalistes, 1930.

Second Manifeste du Surréalisme. Chez Simon Kra, 1930.

L'Immaculée Conception (en coll. avec Paul Eluard). Editions surréalistes, 1930.

Le Revolver à cheveux blancs. Editions des Cahiers Libres, 1932.

Les Vases communicants. Editions des Cahiers Libres, 1932.

Qu'est-ce que le Surréalisme ? René Henriquez, 1934.

Point du Jour. N.R.F., 1934.

Position Politique du Surréalisme. Editions du Sagittaire, 1935.

Au Lavoir Noir. G.L.M., 1936.

Notes sur la Poésie (en coll. avec Paul Eluard). G.L.M., 1936.

L'Amour Fou. N.R.F., 1937.

Anthologie de l'Humour Noir. Editions du Sagittaire, 1950 (Nouvelle édition revue et augmentée.)

Arcane 17. Editions Brentano's, 1945.

Arcane 17, enté d'ajours, aux Editions du Sagittaire, 1947.



- Breton, André Les Manifestes du Surréalisme, suivis de Prolegomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non. Editions du Sagittaire, 1946.
- Ode à Charles Fourier. Editions Fontaine, 1947.
- Martinique, charmeuse de serpents. Editions du Sagittaire, 1948.
- La lampe dans l'horloge. Editions Robert Marin, 1948.
- Poèmes. N.R.F., 1948. (Recueil comprenant la plupart des poèmes écrits entre 1919 et 1948).
- Flagrant Délit - A propos du faux Rimbaud publié sous le titre: La Chasse spirituelle. Editions Thésée, 1949.
- La Clé des Champs. Sagittaire, 1953.
- L'Art Magique. (en coll. avec Gérard Legrand). Club Français du Livre, 1957.
- Brussel, Robert "Florent Schmitt et Lautréamont" in Le Figaro, 6 mars, 1930.
- Bütler, Sonja Untersuchungen über den französischen Prosarhythmus an Texten von Lautréamont Otto Altorder & Co. Buchdruckerei, Zurich, 1956.
- Caillois, Roger "La littérature de Révolte" in Revue de Paris, avril, 1948.
- Camus, Albert L'Homme Révolté. Gallimard, N.R.F., 1951.
- Carco, Francis "Poètes en Prose (Lautréamont)" in Revue de Paris, septembre, 1945.
- Caraco, Maurice "Lautréamont plus vif que mort" in Grande Revue, t.Xxxxix, août, 1932.
- Carrouges, Michel La Mystique du Surhomme. Gallimard, N.R.F., 1948.
- André Breton et les données fondamentales du Surréalisme. Gallimard, 1950.

- Castex, Pierre Georges Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant. J.Corti, 1951.  
Anthologie du conte fantastique français, J.Corti, 1947.
- Cazaux, Jean Surréalisme et Psychologie - Endophasie et écriture automatique. Corti, 1938.
- Césaire, Aimé Cahier d'un retour au pays natal, Préface d'André Breton. Bordas, 1947.
- Char, René Ralentir travaux. Ed.surréalistes. En coll. avec André Breton et Paul Eluard, 1930.  
Le marteau sans maître. Ed.Surréalistes 1934.  
Feuillets d'Hypnos. Gallimard, 1946.  
Fureur et Mystère. Poèmes, N.R.F., 1948.
- Clancier, Georges-Emmanuel De Rimbaud au Surréalisme. Seghers, 1953.
- Clouard, Henri Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1885 à 1914. Albin Michel, s.d. (1947).
- Contreras, Francis "Lettres Hispano-Américaines" in Mercure de France, 1er septembre, 1913.
- Costa, Charles da Les Blanquistes. Marcel Rivière, 1912.
- Crastre, Victor "Lautréamont" in Revue Nouvelle, avril 1930.  
"Rimbaud, Lautréamont et la Révolution" in La Voix, 20 avril, 1930.
- Crevel, René La Mort Difficile. Kra, 1926.  
Mon Corps et Moi. Kra, 1925.  
Babylone. Kra, 1927.  
Dali ou l'Anti-obscurantisme. Ed. Surréalistes, 1931.

- Crevel, René Le Clavecin de Diderot. Editions Surréalistes, 1932.
- Les Pieds dans le Plat. Ed. du Sagittaire, 1933.
- Dali, Salvador La Femme Visible. Editions Surréalistes 1930.
- La Conquête de l'irrationnel. Ed. Surréalistes, 1935.
- Dario, Ruben Los Raros. Barcelone, Maucci, 1905.
- Daumal, René "Le conte de Lautréamont et la critique" in la Nouvelle Revue Française, 1er novembre, 1930.
- Denis, Ivan "Lautréamont" in Nouvelle Equipe, no.1, 1931.
- Derieux, Henri La Poésie Française Contemporaine. 1885-1935. Ed. du Mercure de France, 1935.
- Dermeé, Paul "Lautréamont" in Esprit Nouveau, no.xx, 1924.
- Desnos, Robert Deuil pour Deuil. Editions du Sagittaire s.d.(1924).
- C'est les bottes de sept lieues que cette phrase 'je me vois'. Galerie Simon, 1926.
- La Liberté ou l'Amour. Simon Kra, 1927.
- Corps et Biens, Gallimard, 1930.
- Drieu la Rochelle, Pierre Notes pour comprendre le siècle. Gallimard, 1941.
- Duchamp, Marcel Rose Selavy. G.I.M., 1939.
- Dumesnil, René Le Réalisme (Histoire de la Littérature Française publiée sous la direction de J.Calvet, t.IX - Le Réalisme). J.De Grigord, 1936.
- Dumont, Francis Naissance du romantisme contemporain. Calmann-Lévy, 1942.

- Eluard, Paul
- Mourir de ne pas mourir. N.R.F., 1924.
- Capitale de la douleur. N.R.F., 1926.
- Défense de savoir. Ed. surréalistes, 1928.
- L'amour la poésie. N.R.F., 1929.
- Ralentir travaux (en coll. avec Breton et Char). Ed. surréalistes, 1930.
- L'immaculée conception. Ed. surréalistes, 1930 (en coll. avec Breton).
- La vie immédiate. Cahiers libres, 1932.
- Les yeux fertiles. G.L.M., 1936.
- Notes sur la poésie, (en coll. avec Breton). G.L.M., 1936.
- Cours naturel. Sagittaire, 1938.
- Ernst, Max
- La femme 100 têtes. Ed. surréalistes, 1929.
- Etiemble
- Le Mythe de Rimbaud. Gallimard, 1952-4 (3 vols.)
- Hygiène des Lettres. Gallimard, 1952-6 (3 vols.)
- Forestier, Anne
- "Maldoror (par Jean et Mezei)" in Paru, no.38, janvier, 1948.
- Fortune, Dion
- La Cabbale Mystique. Traduction française, Adyar, 1937.
- Fowlie, Wallace
- Age of Surrealism, London, Dobson, 1953.
- Fretet, Jean
- L'Aliénation Poétique, J.B.Javin, 1946.
- Freud, Sigmund
- Les mots d'esprit et l'inconscient. Gallimard, 1930.
- Gascoyne, David
- A short survey of surrealism, Cobden-Sanderson, London, 1935.
- Gide, André
- Feuillets d'automne. Ed. du Mercure de France, 1949.
- Journal, Gallimard, 1905. (N.R.F. Pléiade, 1941).

- Gille, Valère "La Découverte des Chants de Maldoror", lecture faite à la séance du 11.2.39 de l'Académie Royale de Langue et de Littérature. Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature, t.XVIII fasc.I., 1939.
- Gourmont, Rémy de "La Littérature Maldoror", in Mercure de France, fév., 1891.
- Le Livre des Masques, Ed. du Mercure de France, 1896.
- Promenades Littéraires. Ed. du Mercure de France, 1926.
- Gracq, Julien Au Château d'Argol. José Corti, 1945.
- André Breton, José Corti, 1948.
- Grubbs, Henry  
Alexander "The Problem of Lautreamont", in Romanic Review, t.XXV, 1934.
- "L'influence d'Isidore Ducasse sur les débuts littéraires d'Alfred Jarry", in Revue d'Histoire Littéraire de la France, t.XLII, 1935.
- Hackett, C.-A. Le Lyrisme de Rimbaud. Nizet, 1938.
- Haedens, Kléber Histoire de la Littérature Française. René Juillard, 1943.
- Heine, Maurice "Maldoror et la Belle Dame", in Minotaure, nos. XII-XIII, Oct., 1938.
- Henriot, Emile De Lamartine à Valéry, Lyon, Lardanchet, s.d. (1946).
- "Lautréamont", in Temps, 1er février, 1938.
- Hesnard, Dr. Angelo Traité de sexologie normale et pathologique. Payot, 1933.
- Hirsch, Charles-  
Henry "Les Revues: Un briseur de dieux des lettres en 1870", in Mercure de France, avril, 1919.
- Hirschfeld, Magnus La Science et l'Amour. Paris, Gallimard, 1937.



- Hirschfeld, Magnus Les Perversions Sexuelles. Paris, Editions Internationales François Aldor, 5 rue Bergère, 1931.
- Hugnet, Georges Petite anthologie poétique du sur-réalisme. J.Bucher, 1934.
- L'Aventure Dada. Galerie de l'Institut, 1957.
- Huret, Jules Enquête sur l'Evolution Littéraire - conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès, etc. Charpentier, 1891.
- Jaloux, Edmond Préface à l'édition des Oeuvres Complètes de Lautréamont. José Corti, 1938.
- Jastrow, Joseph Freud: his dream and sex theories. Nouvelle édition, Cardinal Books, New York, 1954.
- Jean, Marcel "Le Rêve dans Les Chants de Maldoror", in Arts et Lettres, 3e année no.XI, 1948.
- Jean, Marcel et Mezei, Arpad Genèse de la Pensée Moderne - les sept écrivains essentiels. Corréa, 1950. Collection "Le Chemin de la Vie."
- Maldoror. Edition du Pavois, 1947.
- Joly, Gustave "Les Cent Ans de Lautréamont", in Paru, avril, 1946.
- Jones, Percy M. Tradition and Barbarism - a survey of anti-romanticism in France. Londres, Faber and Faber, 1930.
- Klossowski, Pierre "Le 'Lautréamont' de Blanchot", in Paru, no.54, octobre, 1949.
- Krafft-Ebbing, Richard von, Psychopathia Sexualis. Paris, Payot, 1950. (16e. et 17e. éditions allemandes refondues par Dr. A. Moll).
- Lalou, René "Lautréamont" in Les Nouvelles Littéraires, 26 avril, 1930.
- Histoire de la Littérature Française Contemporaine, T.1. Presses Universitaires de France, 1941.

- Lambert, Pierre      "J-K Huysmans et Lautréamont" in La Nouvelle N.R.F., 1er juillet, 1953.
- Lannes, Roger      "Lautréamont", in Carrefour, no.88, avril, 1946.
- Larbaud, Valéry      "Les Chants de Maldoror et les Poésies d'Isidore Ducasse," in La Phalange, 20 février, 1914.
- "Lautréamont et Laforgue (par G. et A. Munoz)", in La Nouvelle Revue Française, 1er janvier, 1926.
- Legrand-Chabrier      "Notes et Documents littéraires: Lautréamont est-il le précurseur de notre roman d'aventures", in Mercure de France, 15 mars, 1921.
- Leiris, Michel      L'Age d'Homme. Gallimard, N.R.F., 1946.
- Lévi, Eliphas      Dogme et Rituel de la Haute Magie. Nouvelle édition, Paris, Niclaus, 1948, 2 vols (1ère éd: 1856, chez Baillière).
- Histoire de la Magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères. Ed. G.Baillière, 1860.
- Levy, Julien      Surrealism. The Black Sun Press, New York, 1936.
- Lévy-Bruhl      L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs, Alcan, 1938.
- Loewel, Pierre      "'Le Comte de Lautréamont et Dieu' (par Léon Pierre-Quint)", in Ordre, 5 mars, 1930.
- Mabille, Pierre      "Le ciel de Lautréamont" in Minotaure, nos. XII-XIII, Oct. 1938.
- Malraux, André      "La Genèse des Chants de Maldoror", in Action, avril 1920.
- Maulnier, Thierry      "L'Enigme de Lautréamont", in Le Littéraire, 1er juin, 1946.



- Patri, Aimé "Les Chants de Maldoror", in Paru, no. 41, avril, 1948.
- "Inspiration et lucidité" in Paru, no. 61, juin, 1950.
- Paulhan, Jean Jacob Cow le Pirate, ou si les mots sont des signes. Au Sans Pareil, 1921.
- "Isidore Ducasse: Poesies", in La Nouvelle Revue Française, 1er décembre, 1920.
- Péret, Benjamin Je ne mange pas de ce pain là. Ed. surréalistes, 1936.
- Le déshonneur des poètes. K, 1944.
- Anthologie de l'amour sublime. Albin Michel, 1957.
- Picon, Gaetan Panorama de la Nouvelle Littérature Française. Gallimard, 1949.
- Pierre-Quint, Léon "Le Comte de Lautréamont", in La Revue de France, t.1. 15 janvier, 1928.
- Le Comte de Lautréamont et Dieu. Marseille, Editions Cahiers du Sud, 1929.
- "Un rebelle de génie: Isidore Ducasse", in Lumière, 25 mars, 1938.
- "Lautréamont vu en 1938", in La Revue de Paris, t.VI, 1er nov., 1938.
- Presque, Gaëtan "A propos des Chants de Maldoror, un jugement de Léon Bloy confirmé par la postérité", in Cahiers Léon Bloy (La Rochelle), no. 2, nov-déc., 1927.
- Porché, François "La Poésie Récente", in La Revue des Deux Mondes, 1er juin, 1928.
- Raymond, Marcel De Baudelaire au Surréalisme. Nouvelle édition revue et remaniée. José Corti, 1952.
- Read, Herbert Surréalisme. Faber and Faber, London, 1936.

- Régnier, Henry de "Le Comte de Lautréamont et Dieu (par Léon Pierre-Quint)" in Le Figaro, 6 mai, 1930.
- Reik, Theodor Masochism in Modern Man. Grove Press New York, 1951.
- Reinach, Saloman Orpheus - Histoire générale des Religions. Nouvelle Edition revue et augmentée. Librairie d'Education Nationale, 1933.
- Reneville, Roland de L'Expérience Poétique, Gallimard, 1938.
- Rimbaud le voyant. Au Sans Pareil, 1929.
- Réneville, Roland de "L'Oeuvre Tourmentée de Lautréamont", in Les Cahiers de la Radio, nov.-déc., 1938.
- Rhodes, S.A. "Lautréamont Redivivus", in Romanic Review, t.XXII, 1931.
- Ribemont-Dessaignes, Georges "Les Chants de Maldoror et l'Histoire", in Europe, 15 septembre, 1930.
- Rimbaud, Arthur Oeuvres Complètes. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954.
- Rousseaux, André "Situation de Lautréamont", in Le Figaro Littéraire, 13 sept., 1947.
- Sade, D.A.F. Marquis de Justine ou les Malheurs de la Vertu. Editions Le Soleil Noir, 1950.
- Saget, Justin "Les Cent Ans d'Isidore Ducasse", in Mercure de France, 1er avril 1947.
- Saillet, Maurice "Les Inventeurs de Maldoror", in Les Lettres Nouvelles, avril-mai-juin-juillet, 1954.
- Souday, Paul "Les Livres: Oeuvres Complètes de Lautréamont, étude par Ph.Soupault", in Temps, 15 sept., 1927.



- Soupault, Philippe Les Champs magnétiques, (en coll. avec André Breton). Au sans pareil, 1921.
- "Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont" in La Revue Européenne, t.XXXIX, 1er mai, 1926.
- Lautréamont, Ed. des Cahiers Libres, 1927 (Tirage à part de la préface à l'édition des Oeuvres Complètes de Lautréamont au "Sans Pareil".
- "Un certain Isidore Ducasse", in Les Lettres Françaises, 12 avril, 1946.
- Lautréamont: une étude avec extraits, documents, bibliographie. Pierre Seghers, 1946 (Poètes d'Aujourd'hui, 6).
- Spitz, Jacques "Lautréamont, par Léon Pierre-Quint", in La Nouvelle Revue Française, 1er août, 1930.
- Thibaudet, Albert "La Révolution des Cinq", in La Revue de Paris, 15 août, 1934.
- "Le Fantôme de l'obscurisme", in Les Nouvelles Littéraires, 4 fév., 1928.
- Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours, Delamain et Boutelleau (s.d.).
- Tieghem, Philippe van Histoire de la littérature française. A.Fayard, s.d. (1949).
- Traz, Robert de "La 'Préface' de Julien Gracq aux Chants de Maldoror", in La Revue de Paris, mars, 1948.
- Treich, Léon "Lautréamont", in Les Nouvelles Littéraires, 6 décembre, 1924.
- Truc, Gonzague "Le Comte de Lautréamont et Dieu, par Léon Pierre-Quint", in Comoedia, 8 avril, 1930.
- Tzara Tristan L'homme approximatif. Fourcade, 1930.
- "Lautréamont", in Littérature, Nouvelle série, no. 1. 1er mars, 1922.
- Vallès, Jules L'Insurgé. Ed. Charpentier, 1871.

- Vaché, Jacques                    Lettres de Guerre. Précédées de quatre préfaces d'André Breton. K, éditeur, 1949.
- Viatte, Auguste                   Les Sources Occultes du Romantisme Français, illuminisme, théosophie, 1770-1820. Tome 1:Le Prérromantisme. Tome 2 : La Génération de l'Empire. Champion, 1928, 2 vols.
- Vinchon, Dr.Jean                    "La 'Folie' d'Isidore Ducasse", in Le Disque Vert, janvier, 1926. (Bruxelles)
- Vinel, Pierre                        Essai psychopathologique sur le génie et l'oeuvre d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont. Thèse, Faculté de Médecine de l'Université de Toulouse. Imprimerie Toulousaine, 1946.
- Whatmough, Joshua                Language - A Modern Synthesis. Mentor Books, New American Library, New York, 1957.
- Wiener, Norbert                    Cybernetics and Society. Doubleday Anchor Books, New York, 1956.

.....

RevuesRevues Surréalistes :

La Révolution Surréaliste. (Directeurs - Pierre Naville et Benjamin Péret. A partir du no. 4, André Breton devient le seul directeur.)

No.1 - 1er décembre 1924.

No.2 - 15 janvier 1925

No.3 - 15 avril 1925

No.4 - 15 juillet 1925

No.5 - 15 octobre 1925

No.6. -1er mars 1926

No.7 - 15 juin 1926

No.8 - 1er décembre 1926

No.9-10 - 1er octobre 1927

No.11 - 15 mars 1928

No.12 - 15 décembre 1929

Le Surréalisme au Service de la Révolution. (Directeur - André Breton)

No.1 - juillet 1930

No.2 - octobre 1930

No.3-4 - décembre 1931

Minotaure. (Directeur - E. Tériade. Editeur - A. Skira.)

No.1-2 - 1er juin 1933

No.3-4 - mai 1934

No.5 - mai 1934

No.6. - décembre 1934

No.7 - juin 1935

No.8 - juin 1936

No.9 - octobre 1936

No.10 - décembre 1937

No.11 - mai 1938

No.12-13 - octobre 1938.

Médium - communication surréaliste. (Directeur - Jean Schuster)

Première série - nos. 1-8 :  
périodicité irrégulière entre  
1948 et 1953.

Deuxième série:

No.1 - novembre 1953

No.2 - février 1954

No.3 - mai 1954

No.4 - janvier 1955

Le Surréalisme, même. (Directeur - André Breton)

No.1 - automne 1956

No.2 - printemps 1957

No.3 - automne 1957.

BIEF - jonction surréaliste. (Directeur - Gérard Legrand.)  
 Mensuel. 1er numéro - décembre 1958  
 8 numéros parus jusqu'au 15 juillet,  
 1959.

.....

Autres revues à consulter:

Disque Vert, le : Le Cas Lautréamont, numéro spécial. Notes  
 et opinions inédites de - Marcel Arland,  
 C. Arnaud, A. Breton, J.Cassou, R.Crevel  
 J.Delteil, H.Dommartin, E. Dujardin,  
 G. Eckhoud, P.Eluard, B.Fay, L.Fabre,  
 R. Gomez de la Serna, A. Haslaire, J.Hytier,  
 L.Pierre-Quint, R.Lalou, M.Maeterlinck,  
 H.Michaux, J.Paulhan, O.J.Perier, H.Read,  
 J.Rodker, J.Slauerhoff, Ph.Soupault, G.Robin,  
 J.Supervielle, A.Thibaudet, Paul Valéry, Dr.  
 Jean Vinchon, F. Ungaretti. (Editions du  
 Disque Vert, René van den Berg, Bruxelles,  
 1925.)

La Nef: numéro spécial consacré à l'Humour Poétique.  
 (no.71-72 - décembre 1950)

.....

## T A B L E

Avant-propos

### PREMIERE PARTIE

Chapitre		Page
I	La vie de Lautréamont : les sources biographiques, les légendes et leurs répercussions critiques.	1
II	Les sources livresques.	57
III	L'Humour Noir	112
IV	Le Bien et le Mal	207
V	Un problème critique : la genèse des Chants de Maldoror.	251

...

### DEUXIEME PARTIE

Chapitre		Page
I	Lautréamont et la genèse du surréalisme.	276
II	Lautréamont et la poésie surréaliste	335
III	Le mythe du surréalisme	352
IV	La religion surréaliste	393
V	La politique surréaliste	416
VI	Le surréalisme et les mythes	438

...

Bibliographie		443
---------------	--	-----

---