

187

STYLE RÉVOLTÉ / STYLE RÉVOLTANT
L'Esthétique des Chants de Maldoror

BY

KATHLEEN M. TARDIFF

A Thesis
Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian
University of Manitoba
Winnipeg, Manitoba

July, 1994



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-13523-3

Canada

Name

Kathleen M. Tardiff

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

Romance Literature

SUBJECT TERM

0313 U·M·I

SUBJECT CODE

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture 0729
Art History 0377
Cinema 0900
Dance 0378
Fine Arts 0357
Information Science 0723
Journalism 0391
Library Science 0399
Mass Communications 0708
Music 0413
Speech Communication 0459
Theater 0465

EDUCATION

General 0515
Administration 0514
Adult and Continuing 0516
Agricultural 0517
Art 0273
Bilingual and Multicultural 0282
Business 0688
Community College 0275
Curriculum and Instruction 0727
Early Childhood 0518
Elementary 0524
Finance 0277
Guidance and Counseling 0519
Health 0680
Higher 0745
History of 0520
Home Economics 0278
Industrial 0521
Language and Literature 0279
Mathematics 0280
Music 0522
Philosophy of 0998
Physical 0523

Psychology 0525
Reading 0535
Religious 0527
Sciences 0714
Secondary 0533
Social Sciences 0534
Sociology of 0340
Special 0529
Teacher Training 0530
Technology 0710
Tests and Measurements 0288
Vocational 0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language 0679
Ancient 0289
Linguistics 0290
Modern 0291
Literature 0401
General 0294
Classical 0295
Comparative 0297
Medieval 0298
Modern 0316
African 0591
American 0305
Asian 0352
Canadian (English) 0355
Canadian (French) 0593
English 0311
Germanic 0312
Latin American 0315
Middle Eastern 0313
Romance 0314
Slavic and East European

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy 0422
Religion 0318
General 0321
Biblical Studies 0319
Clergy 0320
History of 0322
Philosophy of 0469
Theology

SOCIAL SCIENCES

American Studies 0323
Anthropology 0324
Archaeology 0326
Cultural 0327
Physical 0310
Business Administration 0272
Accounting 0770
Banking 0454
Management 0338
Marketing 0385
Canadian Studies 0501
Economics 0503
General 0508
Agricultural 0509
Commerce-Business 0510
Finance 0511
History 0358
Labor 0366
Theory 0351
Folklore 0578
Geography 0366
Gerontology 0351
History 0578
General

Ancient 0579
Medieval 0581
Modern 0582
Black 0328
African 0331
Asia, Australia and Oceania 0332
Canadian 0334
European 0335
Latin American 0336
Middle Eastern 0333
United States 0337
History of Science 0585
Law 0398
Political Science 0615
General 0616
International Law and Relations 0617
Public Administration 0814
Recreation 0452
Social Work 0626
Sociology 0627
General 0938
Criminology and Penology 0631
Demography 0628
Ethnic and Racial Studies 0629
Individual and Family Studies 0630
Industrial and Labor Relations 0700
Public and Social Welfare 0344
Social Structure and Development 0709
Theory and Methods 0999
Transportation 0453
Urban and Regional Planning 0453
Women's Studies

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture 0473
General 0285
Agronomy 0475
Animal Culture and Nutrition 0476
Animal Pathology 0359
Food Science and Technology 0478
Forestry and Wildlife 0479
Plant Culture 0480
Plant Pathology 0817
Plant Physiology 0777
Range Management 0746
Wood Technology 0306
Biology 0287
General 0308
Anatomy 0309
Biostatistics 0379
Botany 0329
Cell 0353
Ecology 0369
Entomology 0793
Genetics 0410
Limnology 0307
Microbiology 0317
Molecular 0416
Neuroscience 0433
Oceanography 0821
Physiology 0778
Radiation 0472
Veterinary Science 0786
Zoology 0760
Biophysics 0425
General 0996
Medical

EARTH SCIENCES

Biogeochemistry 0425
Geochemistry 0996

Geodesy 0370
Geology 0372
Geophysics 0373
Hydrology 0388
Mineralogy 0411
Paleobotany 0345
Paleoecology 0426
Paleontology 0418
Paleozoology 0985
Palynology 0427
Physical Geography 0368
Physical Oceanography 0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences 0768
Health Sciences 0566
General 0300
Audiology 0992
Chemotherapy 0567
Dentistry 0350
Education 0769
Hospital Management 0758
Human Development 0982
Immunology 0564
Medicine and Surgery 0347
Mental Health 0569
Nursing 0570
Nutrition 0380
Obstetrics and Gynecology 0354
Occupational Health and Therapy 0381
Ophthalmology 0571
Pathology 0419
Pharmacology 0572
Pharmacy 0382
Physical Therapy 0573
Public Health 0574
Radiology 0575
Recreation

Speech Pathology 0460
Toxicology 0383
Home Economics 0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences

Chemistry 0485
General 0749
Agricultural 0486
Analytical 0487
Biochemistry 0488
Inorganic 0738
Nuclear 0490
Organic 0491
Pharmaceutical 0494
Physical 0495
Polymer 0754
Radiation 0405
Mathematics 0605
Physics 0986
General 0606
Acoustics 0608
Astronomy and Astrophysics 0748
Atmospheric Science 0607
Atomic 0798
Electronics and Electricity 0759
Elementary Particles and High Energy 0609
Fluid and Plasma 0610
Molecular 0752
Nuclear 0756
Optics 0611
Radiation 0463
Solid State 0346
Statistics 0984
Computer Science

Applied Sciences

Applied Mechanics 0346
Computer Science 0984

Engineering 0537
General 0538
Aerospace 0539
Agricultural 0540
Automotive 0541
Biomedical 0542
Chemical 0543
Civil 0544
Electronics and Electrical 0348
Heat and Thermodynamics 0545
Hydraulic 0546
Industrial 0547
Marine 0794
Materials Science 0548
Mechanical 0743
Metallurgy 0551
Mining 0552
Nuclear 0549
Packaging 0765
Petroleum 0554
Sanitary and Municipal System Science 0790
Geotechnology 0428
Operations Research 0796
Plastics Technology 0795
Textile Technology 0994

PSYCHOLOGY

General 0621
Behavioral 0384
Clinical 0622
Developmental 0620
Experimental 0623
Industrial 0624
Personality 0625
Physiological 0989
Psychobiology 0349
Psychometrics 0632
Social 0451



STYLE RÉVOLTÉ/STYLE RÉVOLTANT
L'ESTHÉTIQUE DES CHANTS DE MALDOROR

BY

KATHLEEN M. TARDIFF

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

© 1994

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publications rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

A mes PARENTS;

Au PROFESSEUR A. L. GORDON;

A SUZIE SHEPHERD;

A tous ceux qui comprennent "LES KANGOUROUS IMPLACABLES DU RIRE";

est dédié le présent ouvrage.

	Page
DEUXIEME PARTIE: L'ESTHETIQUE DE LA DISLOCATION	35
I. LE STYLE LAUTREAMONTIEN: ENTRE LE REGARD VIDE ET LA GRIMACE SARDONIQUE--MAIS OÙ?	36
L'Humour drapé de noir	36
Les "Contrées" des "ironies terribles"	38
Expositions d'atrocités	39
L'Ultime diversion, ou le "camp"	41
II. LE STYLE COMME BRICOLAGE	45
III. LE STYLE COMME "PRATIQUE SIGNIFIANTE"	50
L'Ecriture de l'absence et ses "déguisements supérieurs"	51
L'Ecriture de la contre-communication	52
Sombrant dans la "signifiance"	53
CONCLUSION	56
<u>Maldoror</u> : Littérature et Art	56
"Freedom-in-Bondage" ou l'Autonomie	60
NOTES	61
BIBLIOGRAPHIE	69

NOTE PRÉLIMINAIRE

Les références aux Chants de Maldoror renvoient aux Oeuvres Complètes de Lautréamont, éd. Marguerite Bonnet (Paris: Garnier-Flammarion, 1969). Par commodité, elles sont immédiatement suivies, entre parenthèses, de leur numéro de page.

INTRODUCTION

Je voyais, devant moi, un objet debout sur un tertre.
 Je ne distinguais pas clairement sa tête; mais, déjà, je
 devinais qu'elle n'était pas d'une forme ordinaire...
 Un scarabée, roulant, sur le sol, avec ses mandibules
 et ses antennes, une boule, dont les principaux éléments
 étaient composés de matières excrémentielles, s'avavançait,
 d'un pas rapide, vers le tertre désigné... Le scarabée,
beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme,
 disparaissait à l'horizon. (198-203) ***

Les plus belles pages de Lautréamont consacrent la sainteté
 de l'anarchie esthétique, du style à rebours et "tout à fait en
 dehors de la marche ordinaire de la nature" (257). Aussi Les Chants
de Maldoror défilent-ils comme une parade sauvage de déviations, de
 "monstrueuses aberrations" (207). D'où l'image terrible d'un insecte
 immonde beau comme un certain trouble de l'alcoolisme. De telles images
 renversantes dominent l'écriture maldororienne, et se donnent à lire
 comme l'exploitation de la portée subversive du style. Car Lautréamont
 use et abuse systématiquement du style afin d'outrager, d'inscrire
 une perspective retournée et mal tournée où l'affreux devient magni-
 fique: "Oh! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un
 céleste anus immense..." (210).

*** C'est nous qui soulignons.

Ainsi s'accomplit trop souvent cet effet de "remarquable stupéfaction" (231) que le style lautrémontien cherche à produire: effet et style qui exaltent l'exhibitionnisme et l'impensable, rompant "cette frontière de savoir qu'est le tabou, l'interdit..."¹ Ces audaces nous mènent vers les grands thèmes maldororiens qui nous concernent: le statut et le sens de la révolte, le style comme forme de refus, l'élévation du crime au niveau de l'art (même si, dans notre cas, les "crimes" ne seront que des codes transgressés). Comme Lautréamont, nous nous intéresserons également aux objets les plus offensifs, et les plus inoffensifs --scarabées, anus célestes, liquides putrescibles, poux, machines à coudre, parapluies. Dans Maldoror ces objets revêtent un caractère dynamique et symbolique qu'il nous importera de saisir en recréant la dialectique entre l'action et la réaction qui rend ces objets significatifs.

L'outrage que provoque Maldoror provient en grande partie de ces symboles répugnants ou banals qui forment son style, symboles à double sens. D'une part, ils avertissent d'une présence sinistre --la présence de la **différence**, en quoi "les choses et les mots ne sont plus ce qu'ils paraissent ou devraient être".² En tant que tels, des symboles de ce genre s'attirent de vagues suspicions et de rires gênés: "Je me trouve beau! Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme..." (245). D'autre part, ces symboles deviennent des sources de valeurs hideuses, et surtout perverses, qui dérivent de cette envie de différence qui démange Lautréamont.

Il s'imposera de suivre la trace inexplorée des mots-objets mal-dororiens, de décrire le processus par lequel ils viennent signifier le style révolté/révoltant. Ce processus commence par un crime contre l'ordre culturel en général, par une déviance de plus en plus importante par rapport au système reçu de valeurs. En effet, Lautréamont vient faire "sauter tous les cadres de notre culture"³ --tels la raison, la logique, la morale, la bienséance. Les déviations peuvent sembler modiques: "le boa de la morale absente" (158), "beaux comme des squelettes" (178); ou elles peuvent être ouvertement outrageantes et indécentes: "belle comme le suicide" (75), "la verge du crime" (155), "le scalpel qui ricane" (117). Quel que soit le cas, ces déviations-trouvailles manifestent "une rupture totale par rapport à la bienséance rhétorico-logique"⁴ et un style correspondant qui prend des formes où le grotesque et l'absurde l'emportent de loin sur les valeurs esthétiques conventionnelles. Aussi les déviations lautréamontiennes démontrent-elles que "la raison est capable de dépaysement et la logique de dissection."⁵ En fin de compte, ces crimes s'achèvent par la construction d'un style, par un sourire ou un ricanement, par un geste de défi ou de mépris:

Le crocodile ne changera pas un mot au vomissement sorti
de dessous son crâne. (131)

Qu'il soit maudit, par ses enfants et par ma main décharnée,
celui qui persiste à ne pas comprendre les kangourous im-
placables du rire et les poux audacieux de la caricature.
(169)

L'on peut espérer que le refus de Lautréamont vaut la peine, que ses gestes ont un sens, que ses sourires et ses ricanements ont quelque valeur subversive --même si, en dernière analyse, ils ne sont que l'affrontement intentionnel du visage obscur et interdit de la culture, rien que des signes sur le mur, des graffiti pour nous choquer. Pourtant, ce genre de signes peut être fascinant à lire --non pas pour les "âmes timides", mais pour le lecteur "enhardi" et "devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit" (45). Car les graffiti sont destinés à se faire remarquer: ils sont à la fois la manifestation de l'impuissance et de la puissance, l'expression du dissident qui détient le pouvoir de défigurer, et de transgresser l'interdit. Enfin, notre tâche sera de débrouiller le sens des signes cacographiques qui sont gravés dans le style de Lautréamont. Mais, avant de procéder à une lecture de son écriture, on doit d'abord définir quelques termes opérationnels: la révolte et le style.

La révolte dans le texte consiste en la contestation et la violation des codes, en l'exploration agressive et subversive des valeurs et des définitions possibles que nous impose le système culturel. La révolte littéraire s'avère un défi aux "usages socialisés du langage et de la pensée" ⁶, défi à ce qu'on peut dire, écrire, faire en littérature. Ce défi se manifeste dans le style qui, lui, devient l'espace où se heurtent les codes, "un lieu d'affrontement particulièrement décisif" ⁷ de discours et de définitions. C'est ostensiblement le style qui lance de nouveaux sens, de nouveaux codes, et de nouvelles valeurs. A travers

le style se déroule ainsi une lutte au sein de la signification, une lutte pour la possession du signe. Il deviendra évident que c'est précisément ce genre de révolte qui prend forme dans le style maldororien. On verra que le style est chargé d'importance: ses transformations vont à l'encontre de l'ordre culturel. En tant que telles, elles sont des gestes, des mouvements vers une écriture qui offusque et récuse les principes de consensus et de cohésion. Par là, le style de Lautréamont devient "a piece of research into the conceivable limits of chaos and iniquity..."⁸ Aussi faudra-t-il discerner les messages cachés qui sont encodés dans les surfaces vernissées du style.

Pour sonder l'énigme maldororienne, il sera utile d'adopter une approche sémiotique; car la sémiotique cherche à lire les signes et les codes par l'entremise desquels la signification est donnée. De plus, la sémiotique envisage la signification comme le produit d'un système de conventions⁹, où les signes s'enlisent dans un sens reçu, dans un "ce-qui-va-de-soi" qui les valide, mais dont la simplicité trompeuse les mystifie simultanément.¹⁰

Cette approche conviendra bien à une lecture du style maldororien, car Lautréamont est convaincu, à sa façon, du caractère culturel des signes. On dirait même qu'il semble abruti par le tissu sans coutures de formes et de sens qui l'enferme et qui, pourtant, l'aliène. Lautréamont en tire ses propres conclusions: en face de la réalité que nous proposent les "mythes" culturels, ne point leur prêter "le nuisible obstacle d'une crédulité stupide..." (185). C'est cette aliénation qu'il éprouve devant la façade trompeuse des apparences

et du doxa qui met en branle sa déviance anarchique par rapport au système de représentation conventionnelle. Enfin, l'activité stylistique de Lautréamont se voudra méta-sémiotique --une mise en question, une mutation, et une production de signes pour convaincre le lecteur de la flexibilité du signe.

Peu d'écrivains ont cherché avec une volonté et une désapprobation aussi inflexibles à se (et nous) détacher, comme Lautréamont, des formes socialisées, du "ce-qui-va-de-soi". Son style est un geste violent posé contre la culture et ses normes:

Il y aura, dans mes chants, une preuve imposante de puissance, pour mépriser les opinions reçues... Libre comme la tempête, [Maldoror] est venu échouer, un jour, sur les plages indomptables de sa terrible volonté!" (169)

Enfin, il est peut-être opportun que Lautréamont, qui pousse l'impiété à des extrêmes si choquants, use du style pour mesurer la sainteté des trois créatures sans âge connues sous les noms de Culture, Littérature et Langage.

PREMIERE PARTIE

FRONTISPICE ANALYTIQUE:
ELEMENTS DU STYLE MALDORORIEN

I. LE REPERTOIRE DES STYLES

On ne peut procéder à une lecture du style personnel de Lautréamont sans d'abord reconnaître que l'auteur crée Maldoror à partir d'un assortiment de registres littéraires existants, "refusant toute forme de style en les assumant toutes".¹ Ainsi le texte devient-il un composé hybride et indéfinissable, et nous parvient comme un pillage frénétique de styles: oratoire, lyrique, romanesque, épique, scientifique. Par là, l'ensemble de Maldoror vient reproduire toute une histoire de l'écriture sous forme de pastiche ou de collage.

Comme on peut s'y attendre, cette rencontre fortuite et inopportune de genres plutôt incompatibles induit une sorte de chaos au niveau stylistique, "un effet 'esthétique' révolutionnaire".² Les Chants constituent, donc, un point de départ singulièrement favorable pour une étude du style subversif. Car, si Maldoror contient des reflets de plusieurs traditions littéraires, ce n'est que pour les déformer ou les renverser: ainsi, "le matériau importe moins que le traitement que Lautréamont lui fait subir..."³ Il s'impose ici de retrouver et de reconstituer ce dialogue de styles dans le texte, aussi bien que le traitement transgressif qu'ils y subissent.

L' "0" ricaneur: style oratoire

Lautréamont entreprend, dès les premières lignes de Maldoror d'imiter et de détourner le genre oratoire. Il évoque son lecteur, qui

n'est nullement le "lecteur aimable" traditionnel, mais un lecteur "enhardi" et "momentanément féroce" (45). Ensuite, il nous avertit que ses pages mèneront non pas à une terre promise, mais à des "marécages désolés", à des terres à l'abandon "sombres et pleines de poison" et "d'émanations mortelles" (45). La position de Lautréamont à l'égard du destinataire entraîne un nouveau contrat de lecture. L'écrivain renverse notamment les procédés du code oratoire classique: le "captatio benevolentiae" indispensable et les buts proclamés de "docere, delectare, movere". Car, "alors que l'orateur doit au début de son exorde rendre ses auditeurs bienveillants, attentifs et dociles, par une attitude modeste" ⁴, Lautréamont y rend ses auditeurs féroces, et par une attitude malveillante et arrogante. Ce refus du rôle habituel de l'orateur marque Maldoror dans son entier, entraînant une subversion des rapports traditionnels entre l'auteur et son public.

En particulier, les intermèdes oratoires de Lautréamont font partie d'une entreprise de séduction sardonique et choquante. Car, si Lautréamont semble être aimable et flatteur envers son lecteur, ce n'est qu'une imposture: il fait toujours suivre ses gentilleses d'un ricanement. A titre d'exemple, il y a ce dialogue du cinquième chant où la bienveillance tourne vite au dédain:

Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose
n'a pas le bonheur de lui plaire. Tu soutiens que mes idées
sont au moins singulières...Ne pleure plus; je ne voulais
pas te faire de la peine. N'est-il pas vrai, mon ami, que,

jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants?...il ne serait pas impossible que tu eusses signé un traité d'alliance avec l'obstination...Si je ne savais pas que tu n'étais pas un sot, je ne te ferais pas un semblable reproche... Pourquoi fais-tu cette grimace? (195-7)

Enfin, il arrive aussi que Lautréamont se lève pratiquement de sa table de travail pour lorgner et séduire physiquement son lecteur:

Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il s'approche. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire mal; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage...Moi, j'ai toujours éprouvé une caprice infâme pour la pâle jeunesse des collèges, et les enfants étiolés des manufactures!...

méfiez-vous de moi, surtout si vous êtes beau. (212)

Voilà donc que Lautréamont pervertit le registre oratoire afin de jouer avec son lecteur, de le caresser et finalement, de le crétiniser:

Si la mort arrête la maigreur fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire: Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eut pu vivre davantage! (257) ***

***C'est nous qui soulignons.

"O pou, à la pruneille recroquevillée"; style lyrique (104)

Une pareille volonté de mutation vient marquer l'usage dont fait Lautréamont du style lyrique et encomiastique. Ici, le sabotage s'accomplit par une grande irrévérence vis-à-vis de la solennité et de la noblesse du genre lyrique. Car le lyrisme de Lautréamont est destiné à ridiculiser et à outrer la tradition de l'éloge --soit par le gauchissement humoristique d'un éloge-cliché (tel l'océan et l'infini), soit par la célébration ironique d'êtres et de choses peu convenables au style panégyrique (tels les poulpes, les mathématiques, les poux, les hermaphrodites et les pédérastes). Retrouvons dès lors ces "odes"-déviation afin de commenter leur lyrisme gauche, ricaneur, et même pervers.

D'abord il y a le vieil océan, sujet de cette prétendue grande "strophe sérieuse et froide" que Lautréamont se propose de déclamer (55). Avant d'arriver à l'éloge propre de l'océan, il s'arrête un instant pour louer une créature hideuse:

O poulpe, au regard de soie! toi...le plus beau des
habitants du globe terrestre...pourquoi n'es-tu pas avec
moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium,
assis tous les deux sur quelque rocher du rivage... (56)

L'éloge tourne au ridicule --comment ne pas rire de ce poulpe **soyeux**, **assis** sur un rocher? En fait, le lyrisme et le sérieux de la strophe de l'océan se verront systématiquement détournés par de telles incongruités absurdes.

Contentons-nous d'extraire les "juxtapositions irrévérencieuses" ⁵ les plus flagrantes que contient l'ode à l'océan. D'abord, l'auteur compare l'océan à "un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre" (56). Ensuite, contemplant le calme des vagues: "Tu n'es pas comme l'homme, qui s'arrête dans la rue pour voir deux bouledogues s'empoigner au cou..." (57) Et, sur la "grandeur matérielle" de l'océan, Lautréamont prononce des banalités de ce genre:

On ne peut t'embrasser d'un coup d'oeil...Qu'elle se gonfle tant qu'elle voudra, cette adorable grenouille. Sois tranquille, elle ne t'égalerà pas en grosseur; je le suppose, du moins. (58)

Par la suite, on évoque la puissance de l'océan:

[L]es hommes sont incapables de te dominer...Tu leur fais faire des sauts gymnastiques jusqu'au ciel...: un saltimbanque en serait jaloux. Bienheureux sont-ils, quand tu ne les enveloppes pas définitivement dans tes plis bouillonnants, pour aller voir, sans chemin de fer, dans tes entrailles aquatiques, comment se portent les poissons... (59) ***

Cette même dérision du lyrisme caractérise la strophe qui traite le thème de l'infini. On y retrouve des chiens qui "se mettent à aboyer...soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au dessus d'un toit...soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital..." (53)

***C'est nous qui soulignons.

Et encore, ces mêmes chiens dont la voix est si singulière aboient "contre les chouettes...emportant un rat ou une grenouille dans le bec, nourriture vivante, douce pour les petits; contre les lièvres qui disparaissent en un clin d'oeil...; contre les crapauds...(pourquoi se sont-ils éloignés du marais?)" (53). Enfin, le manque total de solennité dans ces remarques banales vient miner la portée lyrique de cette strophe, tout comme dans le cas de l'océan.

On peut maintenant passer aux "odes" de Maldoror qui dévient du sujet louangeur conventionnel, tout en rejetant le sérieux et la respectabilité du genre. L'exemple le moins offensif en serait la strophe aux mathématiques, strophe semée d'une grandiloquence ironique et de contradictions: "O mathématiques sévères...plus douces que le miel..." (106). Ce qui devient surtout incongru et comique, c'est la comparaison avec la figure maternelle: "A l'aide de votre lait fortifiant, mon intelligence s'est rapidement développée..." (107). En plus, il y a l'exagération de la puissance des mathématiques: "Avec cette arme empoisonnée que vous me prêtâtes, je fis descendre...le Créateur lui-même!...Mais je le laisserai de côté, comme un paquet de ficelles..." (110). Enfin, Lautréamont "revêt cet hymne aux mathématiques de tout l'humour supérieur dont est capable sa méthode de récupération et de détournement stylistique..."⁶

Avec l'ode à l'hermaphrodite, l'on rencontre une plus grande dégradation du genre lyrique. Lautréamont entame sa déclamation avec une tendresse qui frôle le sentimentalisme: "Fatigué de la vie, et honteux de marcher parmi des êtres qui ne lui ressemblent pas, le désespoir a gagné son âme..." (95). L'épisode s'éloigne peu à peu du lyrisme de par une insistance absurde sur les finances de l'hermaphrodite: "Comment se procure-t-il les moyens d'existence?...le gouvernement lui accorde une pension honorable..." (95). A la fin, le poète tombe dans un état piteux de mélodrame: "Je suis indigné de n'avoir pas plus de nerfs qu'une femme, et de m'évanouir comme une petite fille, chaque fois que je réfléchis à ta grande misère." (98).

Quant à la strophe qui exalte le pou "à la prunelle recroquevillée", elle constitue un affront définitif à la noblesse du registre lyrique, de par le seul fait d'y célébrer un tel insecte affreux: "O pou...ton règne sera assuré sur l'univers, et ta dynastie étendra ses anneaux de siècle en siècle" (104). En plus, Lautréamont vient chanter son "hymne de glorification" (105) odieux en y inscrivant une louange et une "allégorie de la saleté"⁷: "O fils de la saleté...Que ses entrailles, qui t'ont porté neuf mois dans leur parois parfumées, s'émeuvent à la pensée des dangers que courait, par la suite, leur tendre fruit, si gentil...Saleté, reine des empires..." (104)

Le terrible mauvais goût et l'outrance de la strophe laudative du pou peuvent sembler impensables; mais non pas si on la compare à l'éloge des pédérastes:

O pédérastes incompréhensibles, ce n'est pas moi qui lancerai des injures à votre grande dégradation, ce n'est pas moi qui viendrai jeter le mépris sur votre anus infundibuliforme. Il suffit que les maladies honteuses, et presque incurables, qui vous assiègent, portent avec elles leur immanquable châtement." (209-10)

Ceci est une ode écoeurante, et elle s'empire:

Il a fallu que j'entrouvrissse vos jambes pour vous connaître et que ma bouche se suspendit aux insignes de votre pudeur. Mais (chose importante à représenter) n'oubliez pas chaque jour de laver la peau de vos parties, avec de l'eau chaude, car, sinon, des chancres vénériens pousseraiient infailliblement sur les commissures fendues de mes lèvres inassouvies." (210)

Et le comble: "...le Créateur ouvrit sa porte au milieu des ténèbres et fit entrer un pédéraste" (213).

Ainsi s'accomplit la subversion du lyrisme dans Maldoror - par une exaltation provocante, par un geste blasphématoire qui abaissent définitivement les hauteurs du noble sérieux lyrique.

La Mésaventure du roman

Arrivé au sixième chant, Lautréamont déclare son intention de "fabriquer un petit roman de trente pages" --ce sera sa "formule définitive" (231). Abandonnant donc ses "tâtonnements" avec la poésie lyrique, il tentera de suivre des modèles romanesques tels que le feuilleton, le roman à suspens, le mélodrame, et le roman noir parmi d'autres (231). Mais ici, comme toujours, il ne manquera pas de renverser les tables.

Cependant, Lautréamont fait ce qu'il faut pour que son roman débute bien: "Aucun cliché ne manque à l'appel...Ducasse ne recule devant rien. Au contraire, il s'applique de toutes ses forces à aller au-devant de ce que peut désirer tout lecteur du roman feuilleton." ⁸ Aussi retrouve-t-on des décors et des scènes hautement stylisés et stéréotypés, telles les descriptions de "l'aristocratique villa" et de la famille de Mervyn (236). Lautréamont y accumule à plaisir les détails obligatoires: le père commodore autoritaire, la mère ou "la sensible londonienne", la servante diligente, et le fils brillant (238). ⁹

Lautréamont ne peut s'empêcher de doter ces lieux communs d'un aspect ironique et insolite. Par exemple, si Mervyn est d'abord présenté comme un personnage cliché, "ce fils de la blonde Angleterre... enveloppé dans son tartan écossais" (234), il n'est nullement décrit, par la suite, selon les critères de la beauté conventionnelle: "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..." (234). Plus loin, quand le père demande que la mère cesse de pleurer, il s'exprime de façon absurde: "...tu ferais mieux de refermer le conduit de tes glandes lacrymales" (237). Enfin, on retrouve une parenthèse intempestive au moment où "la sensible londonienne" court chercher un flacon de térébenthine: "...(elle ne court pas aussi promptement qu'une personne des classes inférieures)..." (238). Comme le dit Blanchot, le retour éternel de ces digressions inopportunes et peu orthodoxes vient interrompre et subvertir "la régularité du roman".¹⁰

Un autre type de digression vient affliger le roman du sixième chant, mais elle appartient à un procédé cher au roman à suspens. Il s'agit des phrases sibyllines que Lautréamont jette un peu partout:

Comment le pont du Carrousel put-il garder la constance de sa neutralité, lorsqu'il entendit les cris déchirants que semblait pousser le sac! (233)

Savez-vous que, lorsque je songe à l'anneau de fer caché sous la pierre par la main d'un maniaque, un invincible frisson me passe par les cheveux? (236)

Ce "chapelet de belles phrases herméneutiques", qui fonctionnent pour formuler des énigmes qui seront déchiffrées plus tard, sont élucidées avec une telle "désinvolture bizarre" qu'elles perturbent même les procédés de mystère du roman policier.¹¹

Finalement, Maldoror contient des réminiscences, toujours détournées, du mélodrame et du roman noir. La strophe de l'omnibus offre le meilleur exemple du premier genre; on y retrouve les clichés de la misère et de l'indifférence humaine, mais ils sont introduits par un narrateur sardonique et ludique qui détruit le pathétique de la scène: "Il est minuit; on ne voit plus un seul omnibus...Je me trompe; en voilà un qui apparaît subitement, comme s'il sortait de dessous terre" (87). Et, sur le thème de la "charité humaine", Lautréamont prononce: "...ce n'est qu'un vain mot, qu'on ne trouve plus même dans la dictionnaire de la poésie..." (88).

Quant au roman noir ou gothique, Lautréamont "n'épargne rien... Tous les moyens lui sont bons. Il fait un usage sans retenue de l'arsenal romantique des spectres et des vampires." ¹² Mais le vampirisme de Maldoror se dégrade en plaisanterie. C'est surtout le cas dans la strophe célèbre où Lautréamont conseille son lecteur de "laisser pousser ses ongles pendant quinze jours", et "d'arracher brutalement de son lit un enfant" pour boire son sang (49). La scène est horridique, jusqu'à ce que le "vampire" déclare: "Plus tard, tu pourras le mettre à l'hôpital, car, le perclus ne pourra plus gagner sa vie. On t'appellera bon et les couronnes de laurier et les médailles d'or cacheront tes pieds nus" (51). A tout prendre, il est évident que Lautréamont veut s'amuser et abuser du roman. Son intention n'est vraiment pas celle de construire "un petit roman de trente pages", mais plutôt de mé-construire le roman par son écriture déviante.

L'Exploitation épique

Un quatrième style dont Lautréamont vient user est le registre épique. On retrouve, dans Maldoror, des souvenirs de l'épopée classique surtout dans les scènes du naufrage et des combats de Maldoror avec Dieu, scènes dont la portée épique se voit rabaissée par l'intrusion d'un humour pince-sans-rire. Par exemple, lors de l'épisode du naufrage, "chacun se dit qu'une fois dans l'eau, il ne pourra plus respirer; car, d'aussi loin qu'il fait revenir sa mémoire, il ne se reconnaît aucun poisson pour ancêtre" (119-20). Ensuite, les naufragés se trouvant "au rez-de-chaussée de la mer", il surgit une "isotopie alimentaire" ¹³ peu épique :

De tous ces êtres humains,...les requins ne font bientôt qu'une omelette sans oeufs...Une énorme femelle de requin vient prendre part au pâté de foie de canard, et manger du bouilli froid... (123)

Enfin, il y a "l'accouplement long, chaste et hideux" entre Maldoror et la femelle de requin qui vient détruire ostensiblement le pathétique et la grandeur épique de la scène (124).

Les luttes entre "le Grand Objet Extérieur" et Maldoror se caractérisent par ce même humour sec et intempestif (205). Le meilleur exemple en est le combat avec la lampe-ange: "Une lampe et une ange qui forment un même corps, voilà ce que l'on ne voit pas souvent" (112). Et ensuite, on lit cette déclaration révoltante: l'ange

"exhale des miasmes putrides. C'est la gangrène; il n'est plus permis d'en douter...tout le corps n'est qu'une vaste plaie immonde"(113). Voilà, donc, le traitement irrévérencieux et dégoûtant que subit l'épopée chez Lautréamont.

La Pose scientifique

Le lecteur de Maldoror se trouve souvent crétinisé par la masse de renseignements scientifiques que contient le texte. Lautréamont s'adonne à semer l'oeuvre de détails et de descriptions empruntés à la science. Il pratique même le plagiat, transcrivant presque textuellement des passages de traités scientifiques, telles les fameuses pages qui décrivent le vol des étourneaux (195-6).

La plupart du temps, Lautréamont se contente d'imiter le discours scientifique, tout en le ridiculisant. Sa méthode ici est d'écrire comme un homme de science là où un langage plus terre à terre aurait convenu. Ainsi, l'acte de s'agenouiller se traduit par la commande: "Inclinez la binarité de vos rotules vers la terre" (214). Et la commande de cesser de pleurer devient: "refermer le conduit de tes glandes lacrymales" (237).

En somme, le langage scientifique qui envahit Maldoror à des moments toujours inopportuns, est revêtu d'un caractère absurde et ludique. Car Lautréamont a recours au discours de la science surtout quand il veut briser le sérieux et le caractère orthodoxe de son récit.

Aussi l'auteur invente-t-il une ordonnance grotesque pour guérir ses lecteurs:

Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d'abord les bras de ta mère(si elle existe encore)...

La potion la plus lénitive...est un bassin, plein d'un pus blennorragique à noyaux, dans lequel on aura préalablement dissous un kyste pileux de l'ovaire, un chancre folliculaire, un prépuce enflammé, renversé en arrière du gland par une paraphimosis, et trois limaces rouges. Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou résèque...avec ses baisers, la racine d'un cheveu.

(197-8)

Enfin, cette désinvolture et cette remarquable irrévérence marquent toujours la pose moqueuse et subversive de Lautréamont, homme de science.

II. TEXTOPHAGIE ET PARODIE

Nous avons vu comment Maldoror assume et dévore un mélange de discours antérieurs, fournissant au lecteur un récit explosé et un catalogue de crimes esthétiques. En effet, on ne peut ignorer le fait que l'écriture maldororienne soit marquée d'une voracité extrême par rapport à son héritage littéraire: "il y a chez Lautréamont le voeu d'un **livre-Océan**" ¹⁴, qui engloutirait et estropierait toute écriture. Cette faim agressive de la littérature passée nous mène nécessairement à la question de l'intertexte.

D'abord, l'intertextualité voit l'écriture comme étant un "dialogue de textes"; aussi, "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" ¹⁵. Ainsi s'expliquerait le renvoi incessant à des écritures précédentes dans Maldoror: le texte de Lautréamont est, de nature, "dialogique", "citationnel", et "transformationnel". En fait, écrire, chez Lautréamont, "c'est se placer dans ce qu'on appelle un immense intertexte..." ¹⁶

La thèse intertextuelle éclaire bien la rencontre singulière de styles chez Lautréamont --son texte s'élabore **par** et **contre** ses nombreux référents stylistiques. En outre, Maldoror serait un hybride intentionnel où plusieurs styles, plusieurs langages s'entrecroisent à des fins travestissantes. ¹⁷ Nous voilà à la fonction du style intertextuel de Lautréamont: elle est essentiellement parodique.

En particulier, la parodie permet à l'écrivain d'accréditer et de thématiser sa révolte esthétique. Car l'usage dont fait Lautréamont de la parodie dépasse de loin la simple imitation et subversion ironique d'écritures. Les travestissements de Maldoror "problématisent et déconstruisent les poétiques qu'ils épinglent sur leur table de dissection".¹⁸ En somme, la parodie lautréamontienne se donnera à lire comme la mise en question et l'extension des limites et des possibilités de la littérature et du langage. Comme le dit Lautréamont lui-même: "Qui parle ici d'appropriation? Que l'on sache bien que l'homme n'ignore pas les moyens d'en élargir encore les frontières..." (185).

En plus, la pratique parodique de Lautréamont servira à subvertir les articulations du sens commun et de la logique. On sera témoin souvent dans Maldoror de déviations d'inspiration parodique qui veulent "dépasser...positivement les notions connues fournies par l'observation et l'expérience, comme, par exemple, les pluies de crapauds..." (184). Finalement, la parodie de Lautréamont mènera à une écriture "carnavalesque" qui met à mort la bienséance:

...sorte d'écriture souterraine...faisant son jeu des motifs ou des valeurs habituellement refoulés par l'écriture dite 'classique': le corps et la sexualité, la mort et la souillure, la folie et le surnaturel, bref tout ce qui est scandale et déviance..."¹⁹

Ainsi si déroule et se radicalise l'esthétique de la parodie dans Maldoror. On verra que c'est surtout sur les surfaces de l'imagerie et de la **rhétorique** que l'auteur exerce sa fonction parodique et sa révolte.

III. UNE VAGUE DE CRIMES: IMAGERIE ET RHETORIQUE

L'Imagerie ou "des cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire" (230)

La violence parodique de Lautréamont vient produire une perspective de renversement radical ou "criminel" par rapport à l'imagerie archétype: représentations mythiques subverties, clichés perversis, spectacles troubles pullulent dans Maldoror, offrant au lecteur un univers fictif disloqué, à l'envers. Bref, la parodie y est la complice d'une imagination carnavalesque et perverse où "le pouvoir déformateur du regard de Lautréamont semble réinventer le monde au gré de ses désirs... jusqu'à fabriquer des figures monstrueuses hybrides." ²⁰ Il nous impose ici de reprendre quelques-uns des exemples les plus représentatifs et les plus parodiques de ses créations: tels le Créateur avili, l'auto-portrait, et l'image de l'amour idéal.

Le Tout-Puissant crapuleux

Lautréamont se plaît, tout au long de ses chants, à représenter la figure divine de façon dérisoire et audacieuse. Dans un effort de

parodier et de retourner la symbolique traditionnelle, il dépeint un Dieu qui ressemble plutôt à Satan, "en proie aux bassesses les plus ignominieuses et aux soucis les plus vils..." ²¹ Aussi retrouve-t-on la première image maldororienne du Créateur: il est anthropophage. Maldoror aperçoit une vision fantastique:

[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! Il tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort... Ses pieds plongeaient dans une vaste mare de sang en ébullition... [Il] dévorait d'abord la tête, les jambes et les bras, et en dernier lieu le tronc, jusqu'à ce qu'il ne restât plus rien... (99-100)

Lors de la deuxième rencontre monumentale avec le "Grand Objet Extérieur" (205), on le trouve "horriblement souîl":

Il était étendu sur la route, les habits déchirés... ses dents n'étaient pas lavées... le sang coulait de ses narines: dans sa chute, sa figure avait frappé contre un poteau... Alors, le Dieu souverain, réveillé... se releva comme il put... les bras pendants comme les deux testicules du poitrinaire... (148-9)

Une dernière parodie avilissante de l'archétype divin met en scène la sexualité sordide du "Grand Tout". Un de ses cheveux pubiens

vient raconter comment son maître l'a oublié au couvent-lupanar:

Il m'a abandonné...après s'être enveloppé dans les bras
d'une femme...il s'est accouplé avec une femme dégradée,
dans des embrassements lascifs et impurs...J'étais obligé
d'être le complice de cette profanation. J'étais obligé
d'être le spectateur de ce déhanchement inouï... (152-3)

Chez Lautréamont, enfin, le Tout-Puissant se fait la cible d'une parodie et d'une imagerie déviantes et choquantes. Son Dieu devient "l'un des plus maltraités de la littérature. Tous les crimes et toutes les vilenies lui sont imputés".²² Le tout donne lieu à un symbolisme inverse qui détourne et "rompt la continuité socio-symbolique".²³

L'Auto-portrait et le travestissement de l'amour

Lautréamont s'adonne à une parodie grotesque et absurde lorsqu'il entreprend la représentation de Maldoror, représentation qui pervertit absolument l'auto-portrait stéréotypé. Il s'agit d'un tableau presque zoologique où l'humour, le scatologique et le pouvoir de choc se montrent implacables:

Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand
ils me regardent, vomissent...Sur ma nuque...pousse un
énorme champignon...Mes pieds ont pris racine dans le sol
et composent...une sorte de végétation vivace, remplie

d'ignobles parasites...Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, et, quand l'un d'eux remue, il me fait des chatouilles...Sous mon aisselle droite, il y a un caméléon qui leur fait une chasse perpétuelle...Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place: elle m'a rendu eunuque, cette infâme...Deux petits hérissons...ont jeté à un chien, qui n'a pas refusé, l'intérieur de mes testicules: l'épiderme, soigneusement lavé, ils ont logé dedans. L'anus a été intercepté par un crabe; encouragé par mon inertie, il garde l'entrée avec ses pinces, et me fait beaucoup de mal!

(175-6)

La parodie de la quête de l'amour parfait s'éloigne moins scandaleusement du cliché, mais elle ne manque pas de créer un effet de déformation ridicule. D'abord, ce qui est pervers, c'est le fait que "l'objet aimé" de Maldoror soit la femelle du requin, créature affreuse (124). Ensuite, la scène d'amour est décrite de façon dégoûtante:

...ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants...Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues...leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon... (124)

Suite à cet accouplement "hideux", Maldoror se réjouit, non sans dérision, de son bonheur idéal: "Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât!...Désormais, je n'étais plus seul dans la vie!...Elle

avait les mêmes idées que moi!...J'étais en face de mon premier amour!" (124). En fin de compte, Lautréamont mobilise ce genre d'images archétypes, les réinscrit parodiquement, les exploite jusqu'à l'absurde et au grotesque, afin de faire "basculer le stéréotype, l'exposer en tant que tel".²⁴ Il s'agit d'une stylisation déformatrice qui se voit toujours accompagnée d'une transgression révoltante du code classique d'images.

La "Saponification" de la rhétorique "obligatoire" (242)

Quiconque lit Maldoror tombera sur une pléthore de figures usées, car Lautréamont s'amuse à récupérer des formules stéréotypées, et surtout à les tourner en dérision. En fait, si Lautréamont orne son texte de tournures désuètes, c'est pour mettre le code rhétorique "ventre en l'air"²⁵, pour faire un effet de cliché et d'exagération ridicule. Sa parodie de la rhétorique habituelle s'affiche particulièrement dans la strophe de l'océan, strophe fourmillant de stéréotypes: "la solitude solennelle de tes royaumes" (60), "Tu es plus beau que la nuit" (61), "la demeure du prince des ténèbres" (61). D'autres expressions usées surgissent un peu partout dans le récit, parodiant le canon rhétorique: "les marécages désolés" (45), "les roses heureuses de l'adolescence" (99), "les années de mon propre printemps" (138), "le sentier abrupte du voyage terrestre" (99).

Lautréamont se montre donc un railleur de la rhétorique classique, mais sa parodie ne s'arrête nullement à la mobilisation sardonique du

cliché. Son "jeu rhétorique conduit à l'aberrant, à l'inacceptable, au bouffon, à l'illisible." ²⁶ Car, en tant que rhéteur, Lautréamont vient exiger l'extraordinaire, l'impertinent et l'absurde; bref, une rhétorique insoumise à la raison et à la convention. Ce refus du statu quo rhétorique s'éclaircit dans son usage de la **métaphore**, de l'**épithète homérique** et de la **comparaison**.

"L'emploi criminel" de la métaphore et de l'épithète homérique (166)

La métaphorique dans Maldoror frappe d'abord par son impertinence, son imprévisibilité, et son humour conséquent. Par exemple, il y a ces inventions plutôt ridicules et incongrues: les coups de foudre deviennent des "agents de la police céleste" (83); la police devient le "bouclier de la civilisation" (232); l'homme, un "habitant de l'abricot terrestre" (251), et Dieu, le "Céleste Bandit" et le "Grand Objet Extérieur" (205).

D'autres métaphores sont toujours d'un goût douteux, mais elles annoncent une rupture plus implacable avec la convention et la lisibilité. On lit: "les eaux ironiques de l'éther" (90), "les membranes vertes de l'espace" (126), et "le crabe de la débauche ...le poulpe de la faiblesse de caractère...le requin de l'abjection individuelle...le boa de la morale absente...le colimaçon monstrueux de l'idiotisme" (158). Enfin, ces métaphores n'éclairent, ne communiquent rien;

l'analogie entre les deux termes de la métaphore est trouble, même absurde, et, par conséquent, le lecteur se retrouve en rade, sans référent. Comme Avni le dit, il y a ici "problématisation de la rhétorique classique".²⁷

Quant aux épithètes homériques, elles rompent l'écriture conventionnelle d'abord par leur aspect souillant et scandaleux: "l'homme, à la chevelure pouilleuse" (126), "humains, à la verge rouge" (115). Quelques autres exemples servent à créer un symbolisme inverse, tels "l'horrible Eternel, à la figure de vipère" (83), "les papillons, aux zigzags agaçants" (142), et les poux "à l'allure de sage" (102). Ainsi les épithètes homériques de Lautréamont peuvent accomplir une subversion de signes et de leurs qualités respectives: "since generally repulsive insects such as lice become sacred [and wise], likable butterflies become annoying."²⁸ Enfin, l'emploi dont fait l'auteur de cette figure mène à des constructions illogiques qui perturbent le code référentiel: "le caillou, à l'oeil sombre" (126), "le crime, à la patte sombre" (158), et "l'abrutissement, au groin de porc" (148).

La Comparaison "narquoise" (216)

De tout l'appareil rhétorique maldororien, la comparaison émerge comme la figure la plus ubiquiste et la plus subversive. En effet, elle devient un "tremplin dans l'exploration de l'inconnu"²⁹, du mauvais goût, de l'impertinence et du chaos. Car il y a rarement ce que

Lautréamont appelle un "rapport de calme majesté" entre les termes de ses comparaisons --le rapport en est soit "narquois", soit choquant, soit anarchique (216).

Il y a d'abord les comparaisons qui insultent le beau style classique de par leur bassesse et leur aspect pervers. Lors de la scène de Dieu anthropophage, quelques têtes "s'élevaient tout à coup, comme des ténias à travers le contenu d'un pot de chambre" (99). Et, à la fin du deuxième chant, l'auteur annonce: "Il est temps de serrer les freins à mon inspiration, et de m'arrêter, un instant, en route, comme quand on regarde le vagin d'une femme..." (131). Il est à remarquer que ce genre de comparaison, aussi révoltante qu'elle soit, est toujours lisible ou déchiffrable.

Arrivé au phénomène des "beau comme", on y retrouve l'esthétique de choc et l'outrage habituels de Maldoror, mais ces comparaisons se voient doublés d'un aspect arbitraire et chaotique qui obscurcit le sens. Ici Lautréamont vient dérouler des comparaisons interminables qui renversent à la fois les notions du beau, de la pertinence, et de la ressemblance. Par exemple, il y a cet homme-pelican qui est

beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d'un insecte; ou plutôt, comme une inhumation précipitée; ou encore, comme la loi de la reconstitution des organes mutilés; et surtout, comme un liquide éminemment putrescible! (200)

Cette accumulation devient, en quelque sorte, une "comparaison contrastive"³⁰, car elle n'arrive nullement à éclaircir une ressemblance

quelconque entre ses comparants. Les "beau comme" veulent plutôt créer des rapports de dissemblance et de rupture: "Lautréamont does not point out similarities, he creates them against reason, he imposes them on us. He gives us an image which violates the most essential requirement of the traditional simile: resemblance." ³¹ En tant que telles, ces comparaisons illogiques deviennent des mécanismes de désordre et de non-sens, en ce qu'elles ne répondent aucunement au code de similarités fourni par le passé culturel.

Un dernier exemple des "beau comme", le pire peut-être, démontrera l'extrême transgression et cacographie de ces comparaisons révoltées. En plus, cet extrait permettra de voir un plagiat et une parodie inflexibles du langage scientifique:

...je me trouve beau! Beau comme...la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon; ou plutôt, comme la vérité qui suit: 'Le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables...' (245)

Enfin, comment réagir devant cette comparaison inexplicable? Elle est totalement non-communicative et non-mimétique; sans doute fait-elle partie de la mission de crétinisation et de stupéfaction qu'entreprend Lautréamont tout au long de Maldoror. Car cette rhétorique, de par son excès, sa précision scientifique et sa dissemblance, arrive ostensiblement à désorienter et à fatiguer le lecteur. Ainsi a-t-elle

une énorme portée culturelle: la rhétorique de Lautréamont fait une trouée dans le code culturel, désautomatisant les points de référence et les valeurs habituels. Sa rhétorique est une imposture, et un refus de la "convention tacite sur laquelle repose le langage social..."³² Lautréamont se montre bien conscient des conséquences de son style anarchique pour son lecteur; il reconnaît "l'agacement que causent [ses] intéressantes élucubrations" (197).

Le Contre-coup rhétorique

Lautréamont sait que son style choque son public et perturbe l'ordre culturel; mais, surtout, il est conscient du fait que son écriture scandalise et excède les limites du canon littéraire, qu'elle ré-écrit les règles de la rhétorique poétique.³³ Cette usurpation de l'espace rhétorique vient inclure, essentiellement, une méta-déclaration sur la pratique et sur les possibilités illimitées de comparer.

La strophe des baobobs offre un excellent exemple de cette activité méta-rhétorique. Elle contient, en fait, toute une méditation sur la comparaison et propose une justification de l'arbitraire. Lautréamont commence par comparer deux piliers ou deux tours à des baobobs et à des épingles, même si "au premier coup d'oeil", deux baobobs "ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours" (165). Il se met ensuite à justifier sa comparaison: "...on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort...qu'un baobob ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces deux formes architecturales" (165).

Enfin, Lautréamont admet que ses comparants sont incompatibles, que sa comparaison n'est pas "judicieuse" (165); mais, suivant la loi de l'arbitraire et faisant un "emploi criminel" de la rhétorique, tout est comparable, et on peut dire n'importe quoi (166).

Cette philosophie de la rhétorique arbitraire éclaire largement la méthode des "beau comme", comparaisons expérimentales fondées sur la ressemblance fortuite et malavisée. Car les "beau comme" rassemblent, comme le remarque leur créateur, "les objets les plus opposés entre eux", devenant des "combinaisons sympathiquement curieuses...qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain..." (215-6). La "gracieuseté" du style lautréamontien est certainement douteuse, mais ce qui importe ici, c'est le fait que l'auteur soit lucide vis-à-vis de sa rhétorique curieuse et aléatoire.

En somme, les "élucubrations flagrantes" et souvent inexplicables qui constituent la majeure partie de la rhétorique maldororienne, servent à parodier, à renouveler et à ébranler les codes de l'écriture (184). Elles visent à provoquer un succès de scandale et à réaliser "la saponification des obligatoires métaphores", des comparaisons et des images (215). Ainsi, les aberrations rhétoriques de Lautréamont viennent expérimenter, rompant avec la convention littéraire, et "faisant jouer tous les possibles" ³⁴ et tous les impossibles.

DEUXIEME PARTIE

SYNTHESE:

L'ESTHETIQUE DE LA DISLOCATION

I. LE STYLE LAUTREAMONTIEN: ENTRE LE REGARD VIDE ET LA GRIMACE SARDONIQUE --MAIS OÙ?

Comme nous l'avons vu, l'écriture de Lautréamont se fait grandement remarquer par son assimilation subversive des codes littéraires et culturels. L'ensemble stylistique de Maldoror exprime la révolte définitive: il implique le choc de la transgression et de l'outrage et, par là, il représente un défi symbolique aux ordres symboliques que sont la littérature et la culture. En outre, livré à lui-même, Lautréamont exploite les ressources du passé littéraire/culturel afin d'improviser son propre style exclusif, style qui devient le siège d'une identité illicite délinquante. Il s'impose ici de commenter les diverses méthodes dont se sert Lautréamont pour s'individualiser et se donner un profil "souterrain". On verra que c'est surtout dans le choix du **ton** qu'il vient proclamer sa différence sinistre. Il trouve son style dans un éclat de rire sardonique et inhumain, le rire de l'humour noir, de l'ironie et du "camp".

L'Humour drapé de noir

Le lecteur de Maldoror s'aperçoit bientôt que Lautréamont ne peut supporter l'austérité, qu'il préfère se livrer à l'exercice d'impulsions interdites. Il persiste à se moquer du tabou, et parvient à exhumer les démons culturels qui rendent livide "l'autorité" (la sexualité, le vice, le blasphème, la violence). Pourtant, la violation du non-dit dans

Maldoror est toujours accompagnée d'un sourire sec et intempestif.

Ce contraste entre un thème tabou et son traitement frivole ¹, joint à un "blend of deadpan detachment and immaculate timing" ², vient créer l'humour noir.

L'épisode où l'on retrouve Dieu au bordel fournit un des meilleurs exemples de l'humour noir maldororien. En tout premier lieu, la strophe est narrée par un "personnage" ignoble et ridicule --un cheveu pubien divin. Ses remarques sur la conduite sordide du Créateur lors de sa visite au couvent-lupanar sont d'une nature et d'une tonalité irrévérencieuses et pince-sans-rire:

...[Dieu] recherchait les décombres de son ancienne splendeur;
...il lavait ses mains avec du crachat en les essuyant ensuite
sur ses cheveux (il valait mieux les laver avec du crachat
que de ne pas les laver du tout, après le temps d'une nuit
passée dans le vice et le crime)... (154-5)

Ensuite, le cheveu vient déplorer sa situation: son maître "est parti dans sa demeure céleste, en me laissant ici; cela n'est pas juste" (155). Enfin, le Créateur revient chercher son cheveu abandonné, en l'interpellant d'un humour implacable: "Ne fais pas de pareils bonds! Tais-toi...je te remplacerai parmi les autres cheveux..." (156).

L'épisode se clôt par une remarque sèche de la part de Maldoror:

"...je fermai les yeux, comme un homme ivre, à la pensée d'avoir un tel être pour ennemi..." (166). En somme, cette strophe, de par sa transgression du tabou, sa sécheresse laconique et ses incongruités comiques se montre typique de l'humour lauréatien et de l'humour noir en général.

Les "Contrées" des "ironies terribles" (230)

L'ironie surgit comme un deuxième élément important de l'esthétique et de l'éthos maldororiens. Elle permet à l'auteur "d'énoncer, avec solennité, les propositions les plus bouffonnes", et avertit le lecteur du fait que Lautréamont reconnaît le caractère ludique de son écriture (168). Tel est surtout le cas dans l'épisode de Dieu soûl, où Lautréamont lance des commentaires ironiques d'un ton cassant, prêtant à l'incident **"une légèreté aussi irrémédiablement déplorable que fatalement pleine d'intérêt..."** (172).

Le narrateur commence par nous demander sardoniquement: "saviez-vous que le Créateur...se soûlât!..." (148). Ensuite, divers animaux viennent se venger de l'injustice divine: "L'âne, qui passait, lui donna un coup de pied sur la tempe et dit: 'ça, pour toi. Que t'avais-je fait pour me donner les oreilles si longues?...' (149). Un lion survient pour évoquer la "splendeur...pour le moment éclipsée" de Dieu (149). Et le Tout-Puissant déchu tente de justifier sa conduite de clochard: "Oh! vous ne saurez jamais comme de tenir constamment les rênes de l'univers devient une chose difficile!..." (149). Enfin, l'ironie vient s'établir comme un gros obstacle au sérieux de ce passage, et dans tout Maldoror. Lautréamont y pousse l'ironie à l'extrême, "to the point that the seriousness of a situation is always jeopardized..."³

Expositions d'atrocités

L'humour noir et l'ironie se rencontrent souvent dans Maldoror, surtout dans les scènes de cruauté et de "hair-raising obscenity".⁴ Lautréamont nous avertit très tôt qu'il éprouve une prédilection pour les atrocités, qu'il "fait servir [son] génie à peindre les délices de la cruauté!..." (47). Mais les spectacles horribles qu'il donne à lire sont toujours consommés par un sourire inflexible et ricaneur. Par exemple, la strophe de Dieu anthropophage est semée d'incongruités ridicules et de précisions frivoles qui coupent l'horreur de la scène: le Créateur est recouvert de "draps non-lavés d'hôpital"; ses victimes, "une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait" (99). Le sang devient une "sauce exquise", et Dieu "croquait les os" (100). Pour comble, Lautréamont nous offre sa pire disjonction: Dieu "reprenait son repas cruel...sa barbe pleine de cervelle . O lecteur, ce dernier détail ne fait-il pas venir l'eau à la bouche? N'en mange pas qui veut d'une pareille cervelle, si bonne, toute fraîche..." (100) *** Enfin, tout est fait ici pour faire rire, "pour qu'on ne frémissse à demi." ⁵

Dans l'épisode le plus illicite et le plus cruel de Maldoror, on retrouve le même humour, la même ironie détraqués. Il s'agit de la scène du viol d'une jeune fille, "scène à la manière de Jack l'Eventreur".⁶

***C'est nous qui soulignons.

Mais l'horreur s'y voit doublée de clins d'oeil, de remarques pince-sans-rire et laconiques. D'abord, Maldoror se prépare pour le viol: "Il se déshabille rapidement, comme un homme qui sait ce qu'il va faire " (143), Ensuite, il ordonne à son bouledogue d'étrangler la fille: "L'accomplissement de cet ordre put paraître sévère au bouledogue. Il crut qu'on lui demanda ce qui avait été déjà fait..." (143). Maldoror revient au site du crime, et voit son chien "**livré à des bas penchants**" (143). Mais, le pire, c'est le moment où Maldoror se met à "fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant", et à retirer ses organes intérieurs: il compare la victime, très noirement, à un "poulet vidé" (144). Enfin, cette scène, aussi bien que tous les passages atroces de Maldoror, se lisent comme "a sustained sick joke...Lautréamont's cruelty is cruelty without sentiment --the cruelty of black humour." ⁷

La cruauté de Lautréamont est bien dure et glaciale; le sang froid et le regard d'acier caractérisent son style et son rire particuliers. L'identité du comte est fondée essentiellement sur une "froideur excessive" (107), un "deadpan pompousness" ⁸ qui donnent lieu à un humour grinçant et aride. L'auteur reconnaît lui-même que son style émeut, provoque le rire, et donne soif:

Je ne puis m'empêcher de rire, me répondrez-vous...Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez; mais, j'avertis qu'un liquide quelconque est ici nécessaire, pour atténuer la sécheresse que porte, dans ses flancs, le rire, aux traits fendus en arrière." (168) ***

***C'est nous qui soulignons.

L'Ultime diversion, ou le "camp"

La notion de "camp" s'avère utile pour résumer la position esthétique et le regard de Lautréamont. Le "camp" implique un sens hautement développé de l'absurde et du ludisme, et un ton et un style "over-jokey" et "over-elaborate".⁹ Aussi le "camp" représente-t-il un désaveu flagrant et une évasion délibérée du monde réel et du langage habituellement employé pour le décrire. Les principes directeurs du "camp" sont l'outrage et le mauvais goût: il permet à l'artiste de "come on outrageous" et de faire "a forced march around good taste."¹⁰

La théorie du "camp" pourrait donc expliquer le ridicule, l'exagération, l'irrévérence et le scandale dans Maldoror. En particulier, le "camp" serait responsable de ces "odes" scabreuses aux poux et aux pédérastes, et de ces déformations subversives des "lofty models"¹¹ littéraires (les styles lyrique, oratoire, épique, etc.). En outre, le "camp" serait à la base de l'imagerie et de la rhétorique choquantes de Lautréamont --de là le mauvais goût dont il dote les images archétypes, et les juxtapositions outrées et absurdes de sa rhétorique. Enfin, le "camp" permet à Lautréamont de faire des déclarations sur tout ce qui est possible d'imaginer, car, avec le "camp", "anything can be justified".¹² Lautréamont maîtrise définitivement cet art de dire n'importe quoi: il laisse tomber les remarques les plus grandioses mais les plus extravagantes n'importe où et n'importe quand dans ses chants. Retrouvons quelques-unes de ces remarques qui "auraient bien fait de rester dans la cervelle de l'auteur" (230).

D'abord, il y a les confidences plutôt ridicules:

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. (47)

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. (173)

Avant d'entrer en matière, je trouve stupide qu'il soit nécessaire (je pense que chacun ne sera pas de mon avis, si je ne me trompe) que je place à côté de moi un encrier ouvert, et quelques feuillets de **papier non mâché**. (231)

Ensuite surviennent les conseils et les déclarations "d'une implacable utilité" (230):

Raccourcissons davantage notre pensée, **soyons sérieux**, et contentons-nous de trois petits éléphants qui viennent à peine de naître. (187)

La première chose, pour devenir célèbre, est d'avoir de l'argent. Or, comme tu n'en as pas, il faudra assassiner pour en acquérir; mais comme tu n'es pas assez fort pour manier le poignard, fais-toi voleur, en attendant que tes membres grossissent. Et pour qu'ils grossissent plus vite, je te conseille de faire de la gymnastique deux fois par jour, une heure le matin, une heure le soir. De cette manière, tu pourras

essayer le crime, avec un certain succès, dès l'âge de quinze ans, au lieu d'attendre jusqu'à vingt." (94)

...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...N'avoir pas parlé du rhinocéros après la mouche! Au moins, pour excuse passable, aurais-je dû mentionner avec promptitude (et je ne l'ai pas fait!) cette omission non pré-méditée... (166-7) ***

Ces digressions servent sans doute à divertir le lecteur; mais l'on ne peut que ressentir qu'elles sont une source de diversion, quoique dérisoire pour Lautréamont lui-même: "Lautréamont ricane de chaque phrase qu'il écrit".¹³ Car le "camp" implique toujours des "undertones of self-mockery...: camp means 'knowing'"; et, en tant que tel, il comporte toujours les implications d'un "send-up".¹⁴ Il s'ensuit que le "camp" permet à Lautréamont de se moquer de sa propre écriture, et de l'écriture en général. Son esthétique veut se présenter comme une célébration héroï-comique de l'effondrement de la littérature polie et sérieuse. Mais il ne faudrait pas croire que son style, sa pose "camp" ***C'est nous qui soulignons.

se veuillent intrinsèquement frivoles:

You don't camp about something you don't take seriously.

You're not making fun of it; you're making fun out of it.

You're expressing what's basically serious to you in terms
of fun... 15

Pourtant, le "camp", le style maldororien nous posent un problème essentiel: comment y distinguer le jeu du sérieux, et vice-versa? Il est presque inutile d'en chercher la réponse dans Maldoror.

Lautréamont tourne vers le lecteur un visage à la fois mort et ricanneur qui dissimule autant qu'il en exprime.

II. LE STYLE COMME BRICOLAGE

Eclectique et indiscipliné, le style de Maldoror parvient à accrocher le regard du lecteur. En outre, son caractère visiblement "monté" et fabriqué le fait remarquer. Lautréamont ne se laisse pas emporter dans un élan sublime et proprement "poétique". Il ne rassemble pas non plus les codes ou le matériau de ses chants au hasard: il en fait un choix scrupuleux et laborieux. Il laisse partout des indices de son esthétique "construite": il saisit "la plume qui va **construire** le deuxième chant" (83); les cinq premiers chants ont été le "fondement de la **construction**" du texte (230); Lautréamont nous dit qu'il se met à "**fabriquer** un petit roman de trente pages" (231); il nous instruit sur la façon de "**construire** mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère" (256). Enfin, Lautréamont évoque "le **laborieux** morceau de littérature" qu'il est à composer (166).

L'écriture maldororienne vient donc afficher le "code du travail littéraire"¹⁶ et "une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire...taille, polit et sertit sa forme..."¹⁷

Lautréamont met l'accent lui-même, quoique sardoniquement, sur la production de son art, aussi bien que sur les nuits blanches qu'implique son métier. Il se présente comme

un jeune homme, qui aspire à la gloire, dans un cinquième étage, penché sur sa table de travail, à l'heure silencieuse de minuit,...sa tête alourdie par la méditation et les manuscrits poudreux...les yeux ouverts, quoiqu'il soit l'heure des dominos roses et des bals masqués. (192)

Lautréamont annonce qu'il travaille son style, qu'il le dote d'un aspect fabriqué et motivé. Mais, comment ce style arrive-t-il à être cohérent, et à signifier? Et, que veut-il communiquer? Nous verrons que l'écriture de Maldoror trouve sa cohérence et sa signification de par une re-disposition contextuelle de codes et de mots-objets. A force de détourner les formes usées du langage conventionnel, Lautréamont découvre de nouveaux modes d'expression, de nouveaux messages et de nouvelles valeurs. Cette politique de détournement constructeur permettra à Lautréamont de poser "une sorte d'écriture de la **différence**" ¹⁸ -- écriture radicale qui distingue le comte de ses collègues plus orthodoxes.

On peut avoir recours au concept du bricolage pour expliquer comment le style maldororien se construit et communique le sens. Le bricolage implique une esthétique improvisatrice, où un réarrangement et une "recontextualisation" de signes culturels figés viennent générer de nouvelles significations:

Together, object and meaning constitute a sign, and, within any one culture, such signs are assembled, repeatedly, into characteristic forms of discourse. However, when the 'bricoleur' re-locates the significant object in a different position within that discourse, using the same overall repertoire of signs, or when the object is placed within a different total ensemble, a new discourse is constituted, a different message conveyed. ¹⁹

Il s'ensuit qu'on peut comprendre comme acte de bricolage le "doux larcin" que commet Lautréamont à l'égard de divers styles. L'auteur place ces styles dans un ensemble symbolique qui sert à détourner et à effacer leur sens originel.

Cette politique de la citation subversive est surtout active dans les plagiats purs et simples de traités scientifiques, tel le fameux passage du vol des étourneaux: "Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière..." (195). Ici, Lautréamont vient transporter en un lieu littéraire un extrait d'une encyclopédie d'histoire naturelle. Et pourtant, quoique le texte plagié et le texte bricolé soient textuellement identiques, le rôle et le sens du texte originel se voient pervertis. En fait, ces deux passages

impliquent des lectures foncièrement divergeantes, fonction du contexte dans lequel ils s'insèrent...le texte de Lautréamont n'est plus équivalent à celui de l'encyclopédie: il est à la fois le même et un autre, et c'est de cette ambivalence qu'il tire précisément son caractère subversif." ²⁰

Lautréamont se montre un bricoleur supérieur surtout au niveau de la rhétorique, où il vient juxtaposer des signes apparemment incompatibles, de façon insoupçonnable. Sa rhétorique confirme les possibilités infinies d'associations de mots et d'objets, et crée une sorte de panne linguistique. Des figures telles que "le sourcil de l'écume" (127), "le caillou, à l'oeil sombre" (126), et les chiens "se mettent à

aboyer ...comme un chat" (53) constituent un assaut à la logique et à la syntaxe conventionnelles qui dictent les façons dont peuvent s'employer les mots et les choses. Cette rhétorique disloquée se rapproche ostensiblement de l'esthétique surréaliste du bricolage et du collage. Dans "La Crise de l'objet", André Breton explique comment la mésalliance anarchique et absurde de signes déformerait la logique traditionnelle et mènerait à "une révolution totale de l'objet", en le détournant de ses fins: "La perturbation et la déformation sont ici recherchées pour elles-mêmes...Les objets ainsi rassemblés ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple mutation de rôle." ²¹ Max Ernst présente le même point, mais de façon plus énigmatique: "He who speaks of collage speaks of the irrational." ²²

Les "beau comme" maldororiens s'offrent comme le comble du style bricolé. Donnant lieu à des juxtapositions perturbatrices et irrationnelles, ils prouvent que les signes sont susceptibles d'être convertis en autre chose, même en leur opposé. Au lieu de livrer la beauté promise, Greene prétend que ces comparaisons "constitute an attempt to realize an absolute ugliness..." ²³ En réalité, les "beau comme" ont l'effet de désautomatiser les liaisons syntaxiques habituelles et de déplacer le concept de la comparaison esthétique. En tant que tels, ils assurent un style discordant et offensif. Mais, quel est le message de ces comparaisons-bricolages, que veulent-elles signifier?

On pourrait tenter ici de disséquer un des "beau comme", de déchiffrer son sens. Il s'agira de la célèbre accumulation chaotique qui sert à décrire la beauté de Mervyn:

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...et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie! (234)

Ce collage de comparants dissemblables et plutôt immondes signifierait, selon l'usage conventionnel, la répulsion. Chez Lautréamont, cette série d'images semble vouloir signifier le beau. Pourtant, il se peut aussi que cette comparaison vise simplement à garantir le choc; car l'on ressent ici que "la discordance entre le motif et le comparant importe évidemment plus que l'attribution totale..."²⁴

S'il est vrai que cet entassement comparatif n'est exploité que comme un effet dénué de sens, il représente bien plus qu'une simple subversion de la notion du beau. Les mots ici ne communiqueraient rien; ce seraient des signes vides dont les signifiés ont été délibérément détachés. Quoique ces comparants-signifiants se trouvent placés dans un nouveau contexte, leur "charme" et leur valeur fondamentaux dérivent précisément de leur non-sens et de leur caractère décevant. Paradoxalement, ces symboles sont à la fois cacophoniques et muets. La clef du style lautréamontien reste donc évasive -- nous sommes dans une impasse, ayant atteint l'endroit même dans son style où le sens lui-même s'évapore.

III. LE STYLE COMME "PRATIQUE SIGNIFIANTE"

La critique traditionnelle, dont le point de départ est quelque notion de "message", ne réussit pas à nous fournir la clef du style l'autréamontien. Toute tentative de dégager un sens final du jeu apparemment arbitraire des signifiants dans Maldoror semble vouée à l'échec. Et pourtant, une critique sémiotique a émergé qui traite précisément de cette difficulté. Ici, l'on abandonne la notion de la lecture comme déchiffrement d'un nombre limité de significations: la lecture devient un jeu "pour multiplier les signifiants, non pour atteindre quelque dernier signifié." ²⁵ Aussi le texte se voit-il comme le lieu de la détérioration du message, ou le lieu de la **polysémie**. Chaque texte signifie sans fin et plusieurs fois, et implique "sous-jacent à ses signifiants, une 'chaîne flottante' de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens..." ²⁶

La polysémie s'avère, donc, un concept utile lorsqu'on atteint ce niveau dans le texte où le principe de la signification même semble sujet à caution. Une telle approche met l'accent sur le processus de la construction du sens, ou sur la "pratique signifiante" chez l'écrivain, plutôt que sur le produit final. ²⁷ Cette mise en valeur de la pratique signifiante représente le triomphe du processus sur la fixité, de la dislocation sur l'unité --bref, le triomphe du signifiant sur le signifié.

Les théories générales de la polysémie et de la pratique signifiante peuvent nous servir à repenser l'esthétique maldororienne. Nous avons vu que l'écriture de Lautréamont est fondée sur la pratique radicale du bricolage. Il reste à voir que la pratique signifiante dans Maldoror est "radicale" dans le sens kristevien --qu'elle perturbe et nie la cohérence syntaxique et logique, cherchant activement à se glisser vers l'absence et l'illisibilité.

L'Ecriture de l'absence et ses "déguisements supérieurs" (232)

Nous avons déjà remarqué que le style maldororien refuse d'afficher un ensemble de valeurs aisément identifiables. C'est une écriture qui se caractérise plutôt par son impénétrabilité, son impassibilité, et qui ne trouve sa cohérence qu'elliptiquement. Lautréamont entrelace ses fictions "dans une ellipse qu'il [fait] tourbillonner autour de lui" (135), à un tel point que le lecteur "ne voit pas très bien où l'on veut d'abord le conduire." (231) Le narrateur détraque son texte, l'arrachant à la littérature lisible, insistant sur la différence et l'aspect insondable de son style.

Les valeurs précises de Lautréamont se voient grandement déguisées et défigurées par la parodie, l'humour noir, l'ironie et le "camp". C'est de derrière ces façades que le comte lance les traits de son écriture déviante et mal tournée, qu'il étale "son caractère exhaussé sur le socle de la perversité idéale" (209). Mais cette délinquance n'est

qu'une pose, un masque qui s'emploie comme stratagème pour échapper aux principes de l'identité et du sens. Car la parodie, l'humour noir, l'ironie et le "camp" déstabilisent les intentions de l'auteur et découragent l'interprétation du texte, en ce que ces déguisements empêchent "à jamais le sens de se fixer, c'est-à-dire de s'appauvrir." ²⁸ De cette façon, l'esthétique maldororienne se présente comme bruit, perturbation, entropie.

L'Ecriture de la contre-communication

Lautréamont parvient visiblement à détourner l'écriture et le langage de leur fonction communicative. Sa révolte dépasse la simple incompatibilité et irrévérence au niveau du contenu de Maldoror; elle s'inscrit dans la façon dont le narrateur construit son style et communique (ou refuse de communiquer) le sens. Lautréamont écrit "afin de ne pas [se] faire comprendre" (256). Cette rupture vis-à-vis de l'écriture lisible est accompagnée d'une investigation à la fois de l'ordre logique et du désordre illogique, investigation surtout puissante sur le plan de la rhétorique. En particulier, ce sont les "beau comme" qui témoignent de cette répudiation de la communication significative. La comparaison maldororienne "a brisé la logique sur laquelle est fondé notre système de pensée et surtout a démantibulé la poupée du langage-échange de sens." ²⁹

En somme, le style lautrémontien, de par sa pratique subversive du bricolage, laisse entrevoir le désordre de la pensée et la panne linguistique. Le langage subit, dans Maldoror, "une crise fondamentale: un principe de mutation perpétuelle" y vient s'emparer des mots, pour impliquer une érosion du franc-parler et de la signification univoque. ³⁰

Sombrant dans la "signifiance"

La pratique signifiance de Lautréamont se concentre sur l'acte de transgresser et de déformer le langage et la signification, plutôt que sur l'acte d'exprimer une vérité unique et immuable. Le concept de la "signifiance" s'avère utile pour saisir la nature de cette distinction. La signifiance marque la mise en valeur et, en même temps, la dissolution du signifiant: c'est "la scission du sujet unitaire dans le procès de sa constitution-déconstitution..." ³¹ La signifiance représente la fuite du sujet du texte, et le trajet de l'écriture vers un sens jamais clos.

Le style maldororien est essentiellement une invite à la signifiance: il introduit un ensemble anarchique de signifiants qui flottent à la dérive de la signification. Ce déclin du sens caractérise la rhétorique et les "beau comme" discordants de Lautréamont, aussi bien que les maints passages de son texte où le sujet se perd. Qu'on pense, par exemple, à la strophe des baobobs qui contient des digressions chaotiques sur l'acte de comparer, sur l'art de tuer des mouches et des rhinocéros, sur le rire, sur une figue qui mange un âne, et ainsi de

suite (165-9). La strophe est une véritable "mine explosive" (131) de signifiants qui font que le lecteur sombre dans la signifiance et perde le sens de la direction, la direction du sens. La signifiance fonctionne donc comme élément subversif dans le texte: elle travaille contre le lecteur et résiste à toute interprétation autorisée du sens. Ainsi le style lautrémontien vient s'approcher de l'état du "flottement (qui est la forme même du signifiant); ce flottement [qui] ne détruirait rien; il se contenterait de désorienter la Loi..."³²

L'écriture de la signifiance implique, à la fin, la mobilité constructive-déconstructrice du sens. Elle constitue un geste verbal plutôt qu'un exposé d'idées et, par là, elle soustrait le texte à sa fonction référentielle et représentatrice. La signifiance retarde l'accès au sujet du texte, au sujet de Maldoror, et en ce faisant, elle suggère un texte autotélique. Comme le remarque M. Pleyne:

Quelle lecture pouvons-nous avoir d'un texte qui déçoit toute tentative d'extension ou de réduction à l'un quelconque de ses signifiés?...Les Chants de Maldoror ainsi se dérobent à toute entreprise qui ne les considère pas d'abord dans leur...écriture...ils ne disent rien d'autre que leur écriture."³³

Lautréamont lui-même laisse entrevoir le caractère autoréflexif de son oeuvre. Des commentaires, quoique terriblement ironiques, sur son écriture surgissent régulièrement dans le récit. Il annonce à la fin du premier chant:

Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre: elle rend un son si étrange! Cependant...vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte au milieu des imperfections. (77)

Il y a ensuite ces remarques sardoniques sur son style:

J'avertis celui qui me lit qu'il prenne garde à ce qu'il ne se fasse pas une idée vague...des beautés de littérature que j'effeuille, dans le développement excessivement rapide de mes phrases. Hélas! je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence (mais qui dispose de son temps?)... (184)

C'est lors du dernier chant que Lautréamont affiche définitivement la nature autotélique de son oeuvre. Il se met à exposer sa technique de production textuelle, évoquant les cinq premiers chants, qui "n'ont pas été inutiles; ils étaient le frontispice de [son] ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de [sa] poétique future..." (230). Enfin, Lautréamont avertit son lecteur que le sens de sa poétique réside dans sa construction, son mouvement ou son déroulement: la **coûture**, et non l'ensemble, rend Maldoror significatif.

CONCLUSION

Maldoror: Littérature et Art

Comment, en dernière analyse, saisir la signification de Maldoror? Lautréamont nous avertit que son texte est "abrupt et sauvage", et d'accès difficile (45). Un des moyens les plus évidents d'aborder l'écriture lautréamontienne serait de l'apprécier en termes esthétiques orthodoxes. Mais, ce genre d'approche serait plutôt inadéquat et impertinent pour comprendre le style de Maldoror; car c'est une oeuvre qui n'est, et qui ne se veut aucunement orthodoxe. Il s'agit chez Lautréamont de dire "non" au grand art classique, et à ses critères habituels de l'**harmonie** et de la **réussite**. Lautréamont se place contre les Grands pour inventer une poésie qui fait rupture avec la belle écriture classique.

En outre, il semblerait que Maldoror se présente comme une entreprise de désapprentissage intentionnelle vis-à-vis de l'esthétique traditionnelle. Lautréamont prône, en quelque sorte, "the necessity to 'imperfect' one's style, to remove it from the ambit of conventional rhetorical and stylistic procedures." ¹ Pour Lautréamont, "réussir" en des termes conventionnels, signifie "échouer" en ses propres termes personnels: échouer, c'est donc réussir. Il s'ensuit que les Chants se donnent à lire comme une chronique de l'échec, un addendum délibérément **gribouillé** au texte de la littérature.

Lautréamont ne se fraye pas de chemin vers l'art orthodoxe; son texte ne peut être jugé selon les critères immuables de l'esthétique traditionnelle. Néanmoins, Maldoror mérite le nom de l'art, mais de l'art dans un contexte particulier, qui est celui du vol ou de la "kleptomanie", de la transformation et du mouvement. Il s'agit ici de voir de l'art dans la subversion et dans la reformulation des codes. Comme l'explique J. Culler:

...aesthetic expression aims to communicate notions, subtleties, complexities, that have not yet been formulated, and, therefore, as soon as an aesthetic code comes to be generally perceived as a code...then works of art tend to move beyond it. They question, parody, and generally undermine it while exploring its possible mutations and extensions...Much of the interest of works of art lies in the ways in which they explore and modify the codes which they seem to be using...²

De cette façon, les métamorphoses spectaculaires, les parodies des codes littéraires dans Maldoror peuvent se comprendre comme des moyens d'expression artistique. A partir de l'art, Lautréamont vient créer son texte, texte dont les déformations l'éloignent à jamais de l'art qui était à son origine. Ses chants deviennent un événement autonome, une oeuvre en soi.

Certains soutiendraient que le style lautrémontien est un style sans avenir, qu'il ne constitue qu'un éphémère spectacle outrageant. En particulier, ils verraient dans la parodie et le "camp" de Maldoror "the limitations of the giggle as an art form" et un parasitisme entravant.³ L'esthétique de Lautréamont ne saurait être que d'emprunt, détournement et choc infructueux. Telle est la conclusion de Rochon sur le non-avenir des Chants: "L'écriture parodique fonctionne ici comme un signe tragique: libératrice en son intention initiale, elle ne fait que décrire sa prison."⁴ Ce jugement nous ramène à l'image des graffiti, de la cacographie qui se veulent un chemin de la liberté, mais qui semblent aller nulle part.

Il y a du vrai dans cette critique qui voit Maldoror comme une oeuvre sans débouché. Et pourtant, il ne faudrait écarter le texte simplement parce qu'il témoigne d'une certaine futilité; car, ce qui importe chez Lautréamont, ce n'est pas la **fin** de son écriture, mais plutôt son **mouvement** constructeur-déconstructeur. En outre, on ne peut ignorer la pratique brutale du refus, le réquisitoire contre la convention qui se trouvent derrière le défigurement maldororien. Lautréamont se saisit de la littérature, du langage, des normes culturelles, les tord "comme un linge lavé", les casse "avec fracas", et les fait rouler autour de lui "comme une fronde" (91). Enfin, son écriture marque l'effondrement de l'art d'hier, la révolte scandaleuse et surtout **significative** contre l'esthétique orthodoxe. Comme le dit Greene:

In all the literature of revolt, few books succeed in destroying so well as Maldoror. If it were only superficially shocking, cheaply sensational, it could easily be dismissed. It is certainly these things among others. But as a whole it is a profoundly unsettling book. From its symphonic opening sentence which warns off the innocent or casual reader, it follows the strategy of outrage: the outrage of morality, which is Lautréamont's peculiar comedy; the outrage of nature, which is his peculiar violence; the outrage of language, which is his peculiar rhetoric. ⁵

Le style lautréamontien est bouleversant et singulier, toujours à la recherche de nouveautés. Et Maldoror déborde d'invention et d'originalité: c'est un texte dont les images et la rhétorique sont traversées de "**nouveaux frissons...**: il ne s'agit que d'avoir le courage de les regarder en face." (197). Il y a chez Lautréamont le souci de marquer son originalité, de se différencier, de façon à se promouvoir un individu créateur libéré de toute entrave. Ces soucis viennent prêter à Maldoror un ton presque millénaire:

La fin du dix-neuvième verra son poète...il est né sur les rives américaines...Mais, la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses. (77)

En somme, la voix de Lautréamont est celle d'un jeune homme au cinquième étage qui cherche les limites de l'écriture, et qui finit par nous avertir, avec un ricanement, que ces limites n'existent pas.

"Freedom-in-Bondage" ou l'Autonomie

Il y a une dernière voix qui semble retentir dans les Chants. C'est celle d'un individu en train de découvrir son pouvoir en tant qu'écrivain. En particulier, on dirait que la révolte de Lautréamont s'enracine dans la quête de l'autonomie vis-à-vis de sa culture. Sa mésaventure stylistique représenterait une tentative de communiquer une identité différente et autonome. Pourtant, Lautréamont semble reconnaître que son passé culturel empêche l'autonomie pure:

Il se démène, mais en vain, dans le siècle où il a été jeté;
il sent qu'il n'y est pas à sa place, et cependant il ne
peut en sortir. Prison terrible! Fatalité hideuse! (88)

Le style de Maldoror s'avère une solution de compromis entre deux conditions contradictoires: celle d'accepter la culture, et celle de la rejeter au nom de la "différence" et de l'autonomie. Tout comme dans la strophe des chiens aboyant à l'infini, Lautréamont "aboie" **comme** et **contre** son héritage. Son texte hésite entre le conformisme et la subversion, entre l'intégration et la déviance.

"Je veux résider seul dans mon intime raisonnement.

L"AUTONOMIE...ou bien qu'on me change en hippopotame." (205)

NOTES

Introduction

- ¹ Marcelin Pleyne, Lautréamont par lui-même (Paris: Seuil, 1967) 18.
- ² Ora Avni, Tics, tics et tics: Figures, Syllogismes, Récit dans Les Chants de Maldoror (Lexington: French Forum, 1984) 121.
- ³ J.-M. Agasse, "Notes pour une rhétorique des 'Chants'," Entretiens Lautréamont, ed. Max Chaleil (Toulouse: Subervie, 1971) 175.
- ⁴ Claude Bouché, Lautréamont: Du lieu commun à la parodie (Paris: Larousse, 1974) 85.
- ⁵ Tristan Tzara, cité dans Lectures de Lautréamont, ed. Michel Philip (Paris: Armand Colin, 1971) 167.
- ⁶ Bouché 45.
- ⁷ Michel Pierssens, Lautréamont: Ethique à Maldoror (Lille: PU de Lille, 1984) 57.
- ⁸ Alex de Jonge, Nightmare Culture: Lautréamont and Les Chants de Maldoror (New York: St. Martin's, 1973) 77.
- ⁹ Jonathan Culler, Ferdinand de Saussure (New York: Cornell UP, 1986) 133.
- ¹⁰ Roland Barthes, Mythologies (Paris: Seuil, 1957) 7.

Première partie

- ¹ Frans de Haes, Images de Lautréamont: Histoire d'une renommée et état de la question (Gembloux: Duculot, 1970) 119.
- ² Bouché 16.
- ³ Michel Charles, "Eléments d'une rhétorique Isidore Ducasse," Nouvelle Revue Française 37 (Jan.1971): 80.
- ⁴ Pleyne 134-5.
- ⁵ Bouché 111.
- ⁶ Pierssens 76.
- ⁷ Maurice Blanchot, Lautréamont et Sade (Paris: Minuit, 1963) 120.
- ⁸ Pierssens 177.
- ⁹ Bouché 123.
- ¹⁰ Blanchot 171.
- ¹¹ Blanchot 87.
- ¹² Roger Caillois, préface, Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont (Paris: Corti, 1947) 95.
- ¹³ Bouché 93.
- ¹⁴ Alain Paris, "Le Bestiaire des Chants de Maldoror," Quatre lectures de Lautréamont (Paris: Nizet, 1972) 101.
- ¹⁵ Julia Kristeva, cité dans Bouché: 30-31.

- ¹⁶ Roland Barthes et Maurice Nadeau, Sur la littérature (Grenoble: PU de Grenoble, 1980) 15.
- ¹⁷ Mikhael Bakhtin, "From the Prehistory of Novelistic Discourse," The Dialogical Imagination: Four Essays, trans. Michael Holquist and Caryl Emerson, ed. Michael Holquist (Austin: U of Texas Press, 1981) 75.
- ¹⁸ Avni 21.
- ¹⁹ Bouché 186-7.
- ²⁰ J.-M.G. Le Clezio, "Le rêve de Maldoror," Sur Lautréamont (Bruxelles: Complexe, 1987) 131.
- ²¹ Bouché 83.
- ²² Blanchot 126.
- ²³ Julia Kristeva, La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé (Paris: Seuil, 1974) 429.
- ²⁴ Pierssens 90.
- ²⁵ Roland Barthes, S/Z (Paris: Seuil, 1970) 107.
- ²⁶ Michel Charles, Rhétorique de la lecture (Paris: Seuil, 1977) 30.
- ²⁷ Avni 22.
- ²⁸ Peter W. Nesselroth, Lautréamont's Imagery: A Stylistic Approach (Genève: Droz, 1969) 45.

²⁹ Anne S. Scott, "Le récit des possibles: la comparaison, miroir des Chants de Maldoror," Littérature 17 (Fev. 1975) 58.

³⁰ Kristeva 354.

³¹ Nesselroth 21.

³² Scott 60.

³³ Jonge 145.

³⁴ Michel Nathan, Lautréamont: feuilletoniste autophage (Seyssel: Champ Vallon, 1992) 152.

Deuxième partie

- ¹ Nesselroth 24.
- ² Jonge 55.
- ³ Thomas Greene, "The Relevance of Lautréamont," Partisan Review
21 (Sept-Oct 1954): 529.
- ⁴ Jonge 5.
- ⁵ Nathan 46.
- ⁶ Pierssens 102.
- ⁷ Jonge 55.
- ⁸ Klaus Winkelmann, Lautréamont Impersonator: A Study in Poetic
Autobiography (Ottawa: Naaman, 1974) 58.
- ⁹ George Melly, Revolt into Style: The Pop Arts in Britain
(London: Penguin, 1970) 174.
- ¹⁰ Melly 161.
- ¹¹ Mikhael Bakhtin, "Epic and Novel: Toward a Methodology for the
Study of the Novel," The Dialogical Imagination 21.
- ¹² Melly 20.
- ¹³ Caillouis 87.
- ¹⁴ Melly 161.

- 15 Christopher Isherwood, The World in the Evening (London: Methuen, 1954) 125.
- 16 Roland Barthes, Le Degré Zéro de l'écriture (Paris: Seuil, 1953) 93.
- 17 Barthes, Degré Zéro 90.
- 18 Scott 67.
- 19 John Clarke, "Style," Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain, ed. Stuart Hall and Tony Jefferson (London: Hutchinson, 1976) 177.
- 20 Bouché 28.
- 21 André Breton, "La Crise de l'objet," Le Surréalisme et la peinture (Paris: Gallimard, 1965) 280.
- 22 Max Ernst, Beyond Painting, trans. Dorothea Tanning (New York: Wittenborn, 1948) 17.
- 23 Greene 538.
- 24 Gérard Genette, Figures III (Paris: Seuil, 1972) 31.
- 25 Barthes, S/Z 171.
- 26 Roland Barthes, "Rhétorique de l'image," L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III (Paris: Seuil, 1982) 31.

²⁷ Kristeva 79.

²⁸ Bouché 190.

²⁹ Scott 72.

³⁰ André Breton, Anthologie de l'humour noir (Paris: Pauvert, 1966)
228.

³¹ Kristeva 128.

³² Roland Barthes, "Ecrivains, intellectuels, professeurs,"
Le bruissement de la langue: Essais critiques IV (Paris: Seuil, 1984)
368.

³³ Pleyner 108-9.

Conclusion

¹ Robert Pickering, Lautréamont-Ducasse: Image, Theme and Self-Identity (Glasgow: U of Glasgow French and German Publications, 1990) 49.

² Culler 116-7.

³ Melly 175.

⁴ Lucienne Rochon, "Lautréamont et le lecteur, Mythe, Mystagogie, Mystification," Quatre lectures de Lautréamont: 268.

⁵ Greene 530.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres de Lautréamont

Lautréamont, Comte de (pseudonyme d'Isidore Ducasse). Oeuvres complètes.
Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

Ouvrages entièrement consacrés à Lautréamont

Avni, Ora. Tics, tics et tics: Figures, Syllogismes, Récit dans Les
Chants de Maldoror. Lexington: French Forum, 1984.

Bachelard, Gaston. Lautréamont. Paris: Corti, 1939.

Blanchot, Maurice, Julien Gracq, et J.-M.G. Le Clezio. Sur Lautréamont.
Bruxelles: Complexe, 1987.

Bouché, Claude. Lautréamont: Du lieu commun à la parodie. Paris:
Larousse, 1974.

Brandt, Joan. A Question of Privilege: Marcelin Pleynet and Lautréamont.
Lexington: French Forum, 1990.

Caillois, Roger. Préface. Les Chants de Maldoror. Par le comte de
Lautréamont. Paris: Corti, 1947.

Chaleil, Max, ed. Entretiens Lautréamont. Toulouse: Subervie, 1971.

David, Sylvain-Christian. Isidore Lautréamont. Paris: Seghers, 1992.

Fedy, Philippe, Alain Paris, J.-M. Poiron, et Lucienne Rochon. Quatre
lectures de Lautréamont. Paris: Nizet, 1972.

Haes, Frans de, ed. Images de Lautréamont: Histoire d'une renommée
et Etat de la question. Gembloux: Duculot, 1970.

Jonge, Alex de. Nightmare Culture: Lautréamont and Les Chants de
Maldoror. New York: St. Martin's, 1973.

- Nathan, Michel. Lautréamont: feuilletoniste autophage. Seyssel: Champ Vallon, 1992.
- Nesselroth, Peter W.. Lautréamont's Imagery: A Stylistic Approach. Genève: Droz, 1969.
- Philip, Michel, ed. Lectures de Lautréamont. Paris: Armand Colin, 1971.
- Pickering, Robert. Lautréamont-Ducasse: Image, Theme and Self-Identity. Glasgow: U of Glasgow French and German Publications, 1990.
- Pierssens, Michel. Lautréamont: Ethique à Maldoror. Lille: PU de Lille, 1984.
- Pleynet, Marcelin. Lautréamont par lui-même. Paris: Seuil, 1967.
- Winkelmann, Klaus. Lautréamont Impersonator: A Study in Poetic Autobiography. Ottawa: Naaman, 1974.

Ouvrages partiellement consacrés à Lautréamont

- Bernard, Suzanne. Le poème en prose de Baudelaire à nos jours. Paris: Nizet, 1959.
- Blanchot, Maurice. Lautréamont et Sade. Paris: Minuit, 1963.
- Breton, André. Anthologie de l'humour noir. Paris: Pauvert, 1966.
- Charles, Michel. Rhétorique de la lecture. Paris: Seuil, 1977.
- Deguy, Michel. Figurations. Paris: Gallimard, 1969.
- Kristeva, Julia. La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

Articles

- Charles, Michel. "Eléments d'une rhétorique Isodore Ducasse." Nouvelle Revue Française 37 (jan. 1971): 76-87.
- Decottignies, Jean. "Un langage ésotérique." Revue d'histoire littéraire de la France 3 (mai-juin 1974): 456-65.
- Greene, Thomas. "The Relevance of Lautréamont." Partisan Review 21 (sept.-oct. 1954): 528-39.
- Jean, Raymond. "Les structures du récit dans Les Chants de Maldoror." L'Arc 33 (1967): 37-49.
- Lack, Roland. "Readings of Allegory: Rhetorical Approaches to Lautréamont." Paragraph (juil.1989): 158-70.
- Martin, Hernandez, Ramiro. "Les Chants de Maldoror ou l'avant-garde des avant-gardes." Estudios de lengua y literatura francesas (1988) 135-53.
- Scott, Anne S.. "Le récit des possibles: la comparaison, miroir des Chants de Maldoror." Littérature 17 (fév. 1975): 56-72.
- Sussman, Henry. "The Anterior Tail: The Code of Les Chants de Maldoror." MLN (déc. 1974): 957-77.

Ouvrages généraux

- Bakhtin, Mikhael. The Dialogical Imagination: Four Essays. Ed. Michael Holquist. Trans. Michael Holquist and Caryl Emerson. Austin: U of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. Le bruissement de la langue: Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984.
- . Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953.
- . L'obvie et l'obtus: Essais critiques III. Paris: Seuil, 1982.
- . Mythologies. Paris: Seuil, 1957.
- . S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, et Maurice Nadeau. Sur la littérature. Grenoble: PU de Grenoble, 1980.
- Breton, André. Le Surréalisme et la peinture. Paris: Gallimard, 1965.
- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson, and Brian Roberts. Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain. London: Hutchinson, 1976.
- Culler, Jonathan. Ferdinand de Saussure. New York: Cornell UP, 1986.
- Ernst, Max. Beyond Painting. Trans. Dorothea Tanning. New York: Wittenborn, 1948.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- Isherwood, Christopher. The World in the Evening. London: Methuen, 1954.
- Melly, George. Revolt into Style: The Pop Arts in Britain. London: Penguin, 1970.