

LAUTRÉAMONT DANS TOUS SES ÉTATS

Marc Angenot



Lautréamont est un *précurseur* et, depuis plus d'un siècle, il a été successivement le précurseur de chacune des «générations» de la modernité. Les décadents, les symbolistes, les modernistes, les cubistes, les surréalistes, les telqueliens (voir Pleynet et Kristeva), les postmodernes lui ont récité tour à tour les vers fameux de Musset:

«Ton siècle fut dit-on trop jeune pour te lire,
Le nôtre doit te plaire et tes hommes sont nés !»

Creusons un peu l'idéologème du précurseur, *Vox clamans in deserto*, repris de la pensée religieuse pour accommoder le fétichisme littéraire. Isidore Ducasse, qui emprunte son pseudonyme à Eugène Sue et cite Ponson du Terrail pêle-mêle avec des réminiscences du *gothic novel*, pourrait très bien être décrit aussi comme un «attardé». Tous ceux qui l'ont dit le précurseur, ou le «hérald» de la modernité¹, en ont fait un cas très particulier et très moderne: celui du *précurseur indépassable*, toujours-déjà plus loin, plus radicalement moderne, «hors de toute littérature» (disent les surréalistes), inatteignable. L'importance de Lautréamont, avait écrit Gide, de son côté, est «littéraire et *ultra-littéraire*», «sans précédent» à coup sûr, il est «le maître des écluses pour la littérature de demain»².

Voyons donc les états successifs du «mythe de Lautréamont», qui forme un pendant tout à fait pertinent au mythe rimbaldien et, dirions-nous, se montre à l'usage encore plus inusable. Un Lautréamont décadentiste, c'est celui qu'offre Léon Bloy en commentant, je pense, la réédition des *Chants de Maldoror* par Genonceaux en 1890. Tous les *topoi* et les poses littéraires fin-de-siècle défilent dans ce fameux article de Bloy à *La Plume* (2e année, pp. 151-154), «Le Cabanon de Prométhée»:

«L'un des signes les moins douteux de cet acculement des âmes modernes à l'extrémité de tout, c'est la récente intrusion en France d'un monstre de livre (...), *Les chants de Maldoror* par le Comte de Lautréamont (?), œuvre tout à fait sans analogue et probablement appelée à retentir. L'auteur est mort dans un cabanon et c'est tout ce qu'on sait de lui.

(...) Ce n'est plus la *Bonne nouvelle de la mort* dont parlait Herzen, c'est quelque chose qui pourrait s'appeler la *Bonne nouvelle de la DAMNATION*. Quant à la forme littéraire, il n'y en a pas. C'est de la lave liquide. C'est insensé, noir et dévorant».

Tout est dans ce texte (fort abrégé): l'intersigne de la fin des esthétiques, l'ultra-littérarité, identifiée à la folie qu'on enferme, la déconstruction formelle radicale... On ne dira jamais plus, ni autre chose.

En 1905, Rémy de Gourmont dans les «portraits symbolistes» que sont *Le Livre des Masques* fait figurer Lautréamont, agrémenté d'un fameux et mythique «portrait» de F. Valotton. «C'était un jeune homme d'une originalité furieuse et inattendue, un génie malade et même franchement un génie fou»³: toute la notice se déploie à partir de cet énoncé de base: «génie fou». Gourmont donne des coups de chapeau au «prodigieux inconnu», mais les esprits thermidoriens du *Mercure de France* n'ont pas pour Ducasse, révolutionnaire des lettres, un enthousiasme aussi apocalyptique que celui de Bloy.

Vient ensuite, dans l'avant-guerre, un Lautréamont cubiste, notamment admiré et glosé par Apollinaire. J'ai hâte d'en arriver à la plus formidable O.P.A. sur les valeurs ducassiennes, celle opérée par les surréalistes avec beaucoup de persévérance de 1920 à 1960. Les surréalistes se sont créé tout un panthéon, «un santoral superrealista» dit Guillermo de Torre; Maurice Samonillet dit: «une galerie d'ancêtres». Lautréamont est le premier des grands précurseurs, dirais-je, des grands intercesseurs de l'automatisme psychique. «Je est un autre», écrivait Rimbaud, et pour le groupe d'André Breton, l'inconscient est le discours de l'Autre...éamont. Dans le référendum organisé en 1938-39 par les *Cahiers G.L.M.* pour décider une fois pour toutes des *vingt* poètes «indispensables» de tous les temps, Lautréamont venait en troisième position après Rimbaud et Baudelaire, mais Eluard, Breton, Soupault et Pérêt lui accordaient la première place. Eluard était catégorique: «avant tout les *Chants de Maldoror...*»

La critique a emboîté le pas aux surréalistes. Il n'est pas possible de découvrir un «poète maudit» ou de parler d'un surréaliste, — d'Artaud singulièrement, — sans que le nom de Ducasse n'apparaisse⁴. Par l'effet d'une hautaine familiarité, les surréalistes parlent plus souvent d'«Isidore Ducasse» que de Lautréamont. Si derrière le nom de Lautréamont l'œuvre malgré tout se dessine, de Ducasse, on se félicite hautement de ne rien savoir: «Toutes les recherches sur Lautréamont sont restées vaines»⁵. Les surréalistes ont eu tendance à coupler dans l'ultra-littérature Sade et Lautréamont, tous deux décidément irrécupérables par les esprits pondérés. De même que Lautréamont devient Ducasse, de même Sade devient plus intimement Donatien. Mais aussi, par un effet contraire, ces contempteurs de l'Ordre que sont les surréalistes ne manquent pas de donner à Lautréamont son titre de «Comte» (qu'à leurs yeux, il était seul à ne pas usurper) de même qu'ils ne cessent de donner du Marquis à Donatien de Sade:

«C'est qu'en effet l'œuvre du Marquis de Sade est la première manifestation philosophique de l'esprit moderne»⁶.

Notre après-guerre a connu un Lautréamont telquelien. Marcelin Pleynet euphémise les impétueuses formules sur le «Prométhée fou» et le «Maître des écluses» de la toujours future modernité:

«Sans lui notre culture reste incomplète et comme inachevée, notre littérature apparaît tout entière tournée vers une image nostalgique, un projet de pure répétition. Et cependant, il ne peut trouver place au sein de cette culture qu'en la contestant jusque dans ses fondements...»⁷

Ici venus, j'aboutis à une thèse fort nette et simple: *Lautréamont demeure indéfiniment recyclable en précurseur, paragon et modèle immarcescible des successives modernités*. Alors, Ducasse postmoderne? Sans doute et pourquoi pas! Ce qui a marché jusqu'ici fonctionnera bien encore un coup. Le lecteur ne sera pas surpris d'apprendre que Lautréamont est un précurseur officiel (parmi d'autres) du post-modernisme depuis le premier travail qui fait autorité sur la question, à savoir *The Right Promethean Fire* d'Ihab Hassan:

«We may find the 'antecedents' to postmodernism in Sterne, Sade, Blake, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Hofmannsthal, Stein, Joyce, Pound, Duchamp, Artaud, Roussel, Bataille, Queneau, or Kafka. This means that we have created in our minds a model of postmodernism, a particular typology of imagination, and have proceeded to 'rediscover' the affinities of various authors (...) with that modern»⁸.

Que Ducasse occupe toujours, en bonne compagnie, la position de précurseur permettrait de douter peut-être de la réalité de tant de «ruptures» successives. C'est ce qu'une théoricienne du (post)moderne laisse entendre après tout:

«Does this mean that we should consider all of modern writing as a single category, from Lautréamont to John Barth? Well, why not? By all means let us find types and strands, and brands and various lineages within modern (or even *if we must Modernist*) writing - but not *Modernists versus Post-modernists*»⁹.

A ce point de mes remarques, je crois avoir fait sentir combien la conception *généalogique* de l'histoire littéraire où le symbolisme engendre le surréalisme, et où des panthéons successifs abritent les mânes des «précurseurs» est une vieilleries idéologique:

ses retours subreptices dans des analyses récentes ne doivent pas nous rendre indulgents à son égard. La quête du précurseur est un idéologème mystificateur; que Lautréamont ait pu passer successivement pour préfigurer (et avoir accompli d'avance) toutes les formules esthétiques et les «pratiques textuelles» de l'époque moderne revient à constater qu'aucune approche critique ne peut tirer parti de cet esprit d'épigones. On devrait ajouter que s'il y a quelque chose aujourd'hui comme un «esprit» postmoderne, celui-ci est nécessairement très réticent devant cette réélaboration rétroactive du passé par le présent, cette illusion de continuité évolutive, téléologique, qui semble impliquée dans le mythe du précurseur.

Quelques remarques, donc, sur le postmodernisme ou, plus modestement, sur les définitions qu'on en donne ces temps-ci¹⁰. La question me semble de savoir en quoi peut consister une «bonne» définition du postmodernisme dans les lettres et les arts (je laisse de côté la perspective différente qui consiste à parler pour la conjoncture présente d'une «condition postmoderne»). La plupart des définitions, relativement contradictoires entre elles, que je trouve dans les ouvrages collectifs dirigés par Fokkema/Bertens, 1986 et par Kibédi-Varga, 1986 ont ceci de commun qu'elles cherchent à produire un idéaltype de «dominantes», à opposer cet idéaltype à un autre, antérieur, où les composantes définitionnelles et leur ordonnancement sont différents. D'où le paradigme «modernisme *vs* postmodernisme» (qui n'est pas sans faire problème, dans l'érudition française en tout cas, où l'entité «modernisme» n'a jamais été bien dégagée avant qu'on ne se mette à parler de post-modernisme). Dès lors que ces idéaltypes sont établis dans leur continuité-rupture, on va faire apparaître, pour les fins de la définition, des «précurseurs» d'une part, des «attardés» de l'autre (on ne le dit pas aussi brutalement, mais enfin Nathalie Sarraute, qui reste dans la *mouvance* de Proust et de Woolf n'a pas droit au qualificatif de postmoderne¹¹) et, troisièmement, des «figures transitionnelles»: ainsi Samuel Beckett est un «transitional» pour Brian McHale.

Ce type d'approche définitionnelle (dont la forme complémentaire est la définition du moderne/modernisme comme d'un bloc, d'un *continuum* dont le prétendu post-modernisme ne constituerait qu'un avatar contingent) s'inscrit dans les concepts, très *vieux*, d'Évolution littéraire et d'Idéaltype (formé de traits co-intelligibles) et me semble fatalement inadéquat, mystificateur. Les «dominantes» d'un *Zeitgeist*, cela marchait pour les historiens littéraires du début de ce siècle lorsqu'il s'agissait de définir le Romantisme, bientôt précédé d'un «préromantisme». Mais la génération d 1880? Déjà, ça ne marche plus. Émile Zola, Paul Bourget, Joséphin Péladan et Stéphane Mallarmé, comment appartiennent-ils à une *même* conjoncture, à une même modernité idéaltypique? Et s'ils sont chacun «modernes» à leur manière, comment ces diverses modernités esthétiques peuvent-elles se penser, concurremment, avec la modernité philosophique de Bergson, la modernité sociologique de Durkheim, la

modernité psychopathologique de Bernheim et de l'école de Nancy et la modernité «préfasciste» du Général Boulanger (encore un précurseur celui-là, selon Zeev Sternhell¹²) lesquels coexistent dans la même époque.

De ces remarques, je tirerai deux thèses quant à la «bonne» manière de chercher à définir le postmodernisme, si postmodernisme il y a. Elles reviennent à dire qu'il ne faut pas s'enfermer d'abord dans la «mêmeté» des pratiques littéraires et esthétiques, dans le «généalogisme» des ancêtres, collatéraux et descendants.

S'il y a lieu de définir à titre heuristique le post-modernisme (ou tout autre phénomène de conjoncture dans le champ littéraire et dans le «circuit restreint» des avant-garde à prétentions novatrices), il faut poser à priori que «l'évolution» littéraire dans la totalité des pratiques discursives et culturelles avec lesquelles elle coexiste. Posant que, s'il y a des réaménagements dans les lettres qui, de l'avis des doctes, signalent une «crise» gnoséologique et ontologique (crise de la représentation et de la connaissance), ces réaménagements ne peuvent s'évaluer *en eux-mêmes* ni par référence à des «filiations» (où Dos Passos engendrerait Mailer, Pynchon, Burroughs; Joyce, Beckett et Grass; Broch engendrerait Fuentes, etc.), mais par rapport à une ou des mutations dans la topologie, dans l'économie du *discours social tout entier*, mutations qui modifient à leur tour la condition interdiscursive des «possibles» littéraires. Une «déterritorialisation», une déstabilisation des ordres et des cloisonnements traditionnels du discours social global mettent en difficulté le secteur littéraire, tout en ouvrant de nouveaux possibles à certains de ses agents. La conjoncture présente ouvre la question de savoir s'il est même possible de reconduire quelque chose comme une pratique littéraire avec un «écart productif» dans un état du discours social où le publicitaire, le médiatique et le démagogique, liés au «capitalisme de séduction» (Cloucard), ont une capacité énorme de récupération créatrice et de saturation interdiscursive¹³. De même que l'enfermement «esthète» du symbolisme a tenu à une mutation du discours social (c'est le «livre» contre le «journal», de Mallarmé), de même les stratégies de Calvino, de Pynchon, de Renaud Camus, de Pérec ont à voir avec le discours social extra-littéraire, par exemple avec les video-clips dont Wlad Godzich a montré qu'ils relèvent, si l'on veut, d'un «postmodernisme de masse!»¹⁴

Si Lautréamont en 1868 est textuellement «subversif», déconstructeur et parodique, c'est — malgré la «rencontre inattendue» tirée d'un catalogue de magasin — en opérant sur les discours du Sublime, philosophique et littéraire, en privilégiant la mise en doute frénétique, dérivée en canular de Byron et de Mickiewicz, du fatras métaphysique. D'où le «thème», isolé sans peine par Bloy, du Beau ténébreux, du Jeune Satan, produits-types du discours social d'il y a 120 ans. Lautréamont est subversif parce qu'il reconnaît, en une démarche qui *dérive* de Petrus Borel, de Philothée

O'Neddy et de Xavier Formerat, qu'il y a bien des choses à subvertir, des valeurs, des raisons et des styles. Insérer les textes littéraires contemporains dans les tensions du discours social total, c'est voir aussitôt qu'«on n'en est plus là» et de loin!

Ma seconde thèse est la suivante: s'il y a du postmoderne, ce doit être une entité strictement *hétéroclite et antagoniste* et non idéaltypique, comme devrait l'être le concept qui rendrait raison, pour 1880-1890, de la coexistence de Zola et de Mallarmé dans la *même* littérature. Les définitions formalistes des pratiques postmodernes ont ceci de fâcheux, tout d'abord, qu'elles s'appliquent en effet *grosso modo* à Lautréamont! Une définition partant de la conjoncture sociodiscursive, du «monde culturel existant» (Gramsci), montrerait la diversité fonctionnelle réelle de certains procédés, de certains «priëm» semblables dans toutes les phases de la modernité.

Notes

1. Goldfayn et Legrand, ed. *Poésies* (Paris: Terrain vague), 18.
2. A. Gide, in *Le cas Lautréamont* (Bruxelles: Disque vert, 1925), 3.
3. Ed. Mercure de France, 1905, 139.
4. Sur Artaud: «Pour en finir...», *Radio-revue*, 7.2.1948.
5. *Lautréamont envers et contre-tout* (tract).
6. R. Desnos, *De l'Erotisme considéré dans ses manifestations écrites* (Paris, Cercle d'Art, 1952), 76.
7. *Lautréamont par lui-même* (Seuil), 1967), 5.
8. I. Hassan, *op. cit.*, 108.
9. *Lautréamont's Maldoror* (Crowell, 1970) 400.
10. Que je vais puiser dans Fokkema et Bertens, *op. cit.*, ouvrage où on rediscute la plupart des définitions antérieures; dans D. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (Amsterdam: Benjamins, 1984); et dans Kibédi-Varga, ed., *Littérature et postmodernité*. (Groningen: Crin, 1986).
11. McHale, in Fokkema/Bertens, 1986, 73.
12. Z. Sternhell. *La droite révolutionnaire, 1885-1914: les Origines françaises du fascisme* (Paris: Seuil, 1978).
13. Voir notamment de Michel Clouscard, *Néo-fascisme et idéologie du désir* (Paris: Denoël-Gonthier, 1973) et *Le Frivole et le Sérieux*. (Paris: Hallier, 1978).
14. «Hegemony and Oppositional Practices: Videoclips», *Deuxième Colloque du CIMEDS*, 1984.