

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**L'édification d'un mythe :
Lautréamont et l'idolâtrie surréaliste**

**Par
Caroline Girouard**

**Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M. A)
en littératures de langue française**

Août 2007

© Caroline Girouard, 2007



**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

**Ce mémoire intitulé :
L'édification d'un mythe :
Lautréamont et l'idolâtrie surréaliste**

**présenté par :
Caroline Girouard**

**a été évalué par un jury composé des personnes
suivantes :**

**Gilles Dupuis
président-rapporteur**

**Michel Pierssens
directeur de recherche**

**Stéphane Vachon
membre du jury**

RÉSUMÉ

C'est avec le surréalisme français que le nom d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, se fait connaître du grand public. Dans leurs revues et dans leurs publications personnelles, les grandes figures du mouvement revendiquent ce nom comme étant celui d'un surréaliste avant la lettre, car il a libéré la littérature de conventions astreignantes.

Les fondateurs du surréalisme ont créé un mythe de Lautréamont, puisque leurs erreurs de lecture ont engendré une image proprement mythique du poète. En effet, André Breton a non seulement invoqué le nom de Ducasse dans ses écrits théoriques pour illustrer un modèle exemplaire d'automatisme, il l'a aussi élevé au-dessus de tous les écrivains qui auraient, selon lui, annoncé le mouvement surréaliste. Il a fait de Ducasse rien de moins qu'une icône sacrée, intouchable. Les théories de Breton, que Soupault a fréquenté au début du surréalisme, ne sont pas sans avoir influencé l'image mythique que celui-ci a créée de Ducasse. Mais, à la différence de Breton pour qui Lautréamont constitue essentiellement une présence spectrale, Soupault tente de donner vie au personnage qui se cache derrière *Les Chants de Maldoror*. Ainsi, Soupault ajoute au mythe de Lautréamont toute une spectaculaire composante corporelle, biographique : il donne corps à l'esprit digne d'émulation.

Mots clés : André Breton – Philippe Soupault - surréalisme français – sociologie de la littérature – représentation de l'artiste

ABSTRACT

It is with French Surrealists that the name of Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, has come to be known by the general public. In their reviews and their own personal publications, the leading figures of French Surrealism claim the Comte de Lautréamont as their precursor, for he has freed literature from its strict, conventional restraints.

The founders of Surrealism contributed to the creation of a Lautréamont myth since their misreadings of Ducasse's works fostered a resolutely mythical image of the poet. Indeed, André Breton non only referred to Ducasse in his theoretical writings to illustrate an ideal model for automatic writing, he also elevated him above all other writers who had, according to him, foretold the surrealist movement. He presents Ducasse as nothing less than a sacred, untouchable icon. Breton, who kept company with Philippe Soupault at the beginning of Surrealism, certainly influenced the mythical image of Ducasse that the latter also fostered. However, unlike Breton for whom Lautréamont essentially constitutes a spectral presence, Soupault attempts to give life to the character hidden behind *Les Chants de Maldoror*. In so doing, Soupault adds to the Lautréamont myth a most spectacular corporal and biographical component, thus giving a body to a spirit worthy of emulation.

Keys Words : André Breton – Philippe Soupault – French Surrealism – Literary Sociology – the artist's representation

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	I
Abstract	II
Table des matières	III
Liste des abréviations	V
Introduction	1
Chapitre I. Le mythe : entre mensonge et récit sacré	8
1. Conceptions générales du mythe	9
2. L'écrivain comme personnage mythique	13
2.1. René Étiemble : le mythe de Rimbaud	13
2.2. Pascal Brissette : le mythe de Nelligan	17
2.3. Le mythe de Lautréamont	20
3. Le sacré	23
3.1. Bataille et le surréalisme	25
3.2. L'expérience de la souveraineté	26
3.3. Bataille et le sacré	30
4. Fortune critique de Lautréamont	31
4.1. <i>Les Chants de Maldoror</i> avant le surréalisme	32
4.2. Le surréalisme	45
4.3. Surréalisme, mythe et sacré	46
Chapitre II. Breton, lecteur de Ducasse	50
1. La généalogie mythique	50
1.1. Les écrivains mythiques d'André Breton	50
1.2. Le mythe nouveau d'André Breton	59
1.3. Préséance de Lautréamont	62
2. Lautréamont	64
2.1. La révolution langagière	64
2.2. Lautréamont, icône sacrée	75
2.3. Lautréamont et le sacré	83

Chapitre III. Soupault, lecteur de Ducasse	85
1. Soupault et le travail de critique littéraire	86
2. Lautréamont	89
2.1. La découverte	89
2.2. L'exaltation poétique	98
2.3. Des biographies aux préfaces	107
3. Lautréamont et le mythe de Soupault	114
Conclusion	121
Bibliographie	130

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGLES

coll.	collection
éd.	édition
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i>
N.R.F.	Nouvelle Revue française
OC	André Breton, <i>Œuvres complètes</i> , 3 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999.
<i>op. cit.</i>	<i>opere citato</i>
p.	page
PUF	Presses universitaires de France
rééd.	réédition
t.	tome
trad.	traduction
vol.	volume

INTRODUCTION

Le surréalisme français a joué un rôle primordial dans la renommée d'Isidore Ducasse. Grâce à leurs publications, les surréalistes ont diffusé l'idée selon laquelle ils avaient découvert un poète oublié, considéré, selon leur point de vue, comme un génie. Il faut pourtant relativiser leur exploit : les artistes du groupe ne sont véritablement pas les découvreurs du poète malgré ce qu'ils ont prétendu, puisque l'œuvre ducassienne était lue depuis la fin du XIX^e siècle notamment par Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans, Charles-Henry Hirsch, Remy de Gourmont et Villiers de l'Isle-Adam¹. Affirmer que Ducasse est un génie n'est pas non plus une nouveauté : les premiers commentateurs considéraient déjà le poète comme un génie, mais un génie atteint de folie. Cette conception présente dès 1885 chez Iwan Gilkin et, plus tard, chez Remy de Gourmont et Léon Bloy, les surréalistes français l'ont amendée en l'expurgeant de toute sa connotation négative pour mieux vouer un véritable culte à leur auteur, exalant le poète au point d'en faire une icône sacrée. De 1919, date de la publication des *Poésies* dans la revue *Littérature*, à 1970, date de la dissolution officielle du groupe, Isidore Ducasse est omniprésent dans l'univers des surréalistes : on le cite dans les lettres et dans plusieurs de leurs revues (*Littérature*, *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution...*). Que le groupe ait contribué à la gloire de

¹ Ceci fut démontré par Maurice Saillet en 1954. Voir Maurice Saillet, « Les inventeurs de Maldoror », *Les Lettres nouvelles*, 2^e année, n° 14, avril 1954, p. 563-583; n° 15, mai 1954, p. 743-758; n° 16, juin 1954, p. 897-912; n° 17, juillet 1954, p. 113-119. Rééd. *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, 155 p.

Ducasse est indéniable puisque, avant tout le bruit surréaliste et les controverses au sujet de la valeur de son œuvre qui ont suivi, le poète était encore inconnu du public général. Pendant cette période, personne ne pouvait rester indifférent au phénomène Ducasse : en marge du mouvement, d'autres lecteurs, comme Francis Ponge et Henri Michaux, l'ont admiré; d'autres encore, tels Paul Souday, René Lalou, Émile Henriot, Marius André, Legrand-Charbier et François Porché se sont insurgés contre la conception idéalisée de Lautréamont, soit parce qu'ils étaient insensibles à l'œuvre, soit parce qu'ils la méprisaient. Entre ces positions contradictoires, Albert Thibaudet, Edmond Jaloux et Robert Brasillach avaient un propos plus tempéré. Il faudra attendre la critique des années 1950 avant que les études ducassiennes ne soient purgées des élans passionnés des poètes et des intellectuels. C'est en effet durant la période allant de 1950 à 1960 que sont publiés les premiers ouvrages décisifs, des articles importants ainsi que des thèses universitaires rédigées de façon plus méthodique².

Comme l'ont montré Michel Philip³, Robert Faurisson⁴, Jacques-André Duprey⁵ et Bernard Marcadé⁶, il y a bien un mythe de Lautréamont – au même titre qu'il y a un mythe de Rimbaud. Il faut d'abord savoir qu'un mythe est susceptible d'apparaître lorsqu'une personne ou une chose s'écarte de la norme ou n'entre pas dans des catégories prédéterminées culturellement. Le mythe tentera d'expliquer ce qui dépasse, ce qui indigné les individus ou tout phénomène qui semble étrange ou

² Pensons notamment aux publications de Maurice Saillet et de Maurice Blanchot.

³ Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, Paris, Colin, coll. « U2 », 1971, 272 p.

⁴ Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont?*, Paris, Gallimard, 1972, 433 p.

⁵ Jacques-André Duprey, *El Mito Lautréamont. El vuelo de la imaginacion al influjo del poeta franco-uruguayo*, Montevideo, Ediciones del Bichito, 1998, 211 p.

⁶ *Isidore Ducasse*, présentation et anthologie par Bernard Marcadé, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002, 237 p.

mystérieux. Le travail du critique littéraire s'inscrit dans cette volonté d'ordonner le chaos de l'histoire littéraire, de proposer un sens aux œuvres qui s'écrivent. Il contribue comme nul autre à modeler l'image des artistes et écrivains des siècles passés. Dans certains cas, cette image est créée par l'exaltation devant l'originalité, la valeur de l'œuvre et/ou la notoriété de l'artiste. Dans d'autres cas, elle s'expliquait par une réticence à l'égard du contenu de l'œuvre ou à l'égard de l'artiste lui-même en tant qu'individu marginal ou ayant un comportement peu conforme aux normes sociales. Mais d'autres éléments entrent en ligne de compte. En effet, l'œuvre et l'auteur, quand ils s'auréolent de mystère, sont des éléments favorables au phénomène de mythification. Mais s'interroger sur le mythe demande aussi de se pencher sur les forces sociales ou autres qui font qu'on déploie des efforts pour cultiver un mythe. Il faudrait savoir pourquoi, chez les surréalistes, ce mythe-là était nécessaire.

Le manque de données biographiques au sujet de Ducasse au début du XX^e siècle est propice à l'émergence d'un mythe. On ne connaît alors pas encore sa maison natale, son passage à Tarbes et à Pau, ses compagnons de collège, et on n'a encore découvert aucun portrait de lui. Pour ce qui est de son œuvre, aucune étude significative n'a encore été entamée. Les commentateurs du XIX^e siècle se contentent de la qualifier sommairement soit comme la création loufoque d'un fou, soit comme une œuvre d'un grand génie. André Breton est le premier à donner suite à sa fascination pour Lautréamont en dotant la personne mystérieuse et l'œuvre méconnue d'une place de choix dans son projet surréaliste d'amener un changement radical de tout, ce qui implique la revendication de la liberté de l'artiste et de l'individu. Pour Breton, l'œuvre de Ducasse est un exemple idéal de libération à l'égard des conventions qui

contraignent l'artiste dans le processus de création. Philippe Soupault, qui est, avec Breton, l'un des fondateurs du surréalisme, reconnaît aussi l'originalité de Ducasse sur ses prédécesseurs, mais il est surtout fasciné par le poète. Il tente de reconstituer la vie de Ducasse à partir des maigres informations biographiques qu'il possède. Peu d'études ont été consacrées à la lecture de Ducasse faite par Soupault. Jean-Jacques Lefrère et François Martinet ont bien recensé les erreurs biographiques de Soupault, mais ils n'ont pas montré de quelle façon ces erreurs s'inscrivaient dans la construction d'une image mythique de Lautréamont. Nous montrerons que la mythification opérée par lui était radicalement différente de celle opérée par André Breton et qu'elle peut expliquer leur rupture peu de temps après la rédaction des *Champs magnétiques*.

Il n'est pas abusif de parler du mythe Lautréamont dans le sens que lui donnent Platon, Eliade et Sellier. La notion de mythe littéraire, quant à elle, encore plus pertinente pour notre propos, a été mise de l'avant et efficacement exploitée par Étiemble (dans son étude de Rimbaud) et Brissette (dans le cas de Nelligan). Et puisque chez les surréalistes il s'agit d'établir un nouveau rapport au monde, un rapport permettant la découverte d'un nouveau sacré, qui édifie l'homme, le ramenant au sein d'une réalité merveilleuse, mythique et inédite, et ce, grâce à des rituels sacrés, il importe d'exposer aussi la notion toute moderne du sacré qu'expose Georges Bataille dans ses écrits. Ces considérations composent le premier chapitre de ce mémoire.

Le second chapitre expose en quoi André Breton présente Lautréamont comme un auteur ayant illustré ce qui plus tard allait devenir les valeurs

fondamentales du surréalisme. Écrits théoriques de Breton à l'appui, nous relierons les valeurs surréalistes à sa lecture de Ducasse, telle qu'elle se présente dans les écrits qu'il consacre au poète ou dans des textes traitant d'un sujet plus étoffé mais où le nom de Ducasse est cité. Nous aborderons, dans ce chapitre, deux aspects de l'œuvre qui intéressent plus particulièrement Breton : l'écriture spontanée et l'humour noir. En effet, dans un premier temps, pour Breton, l'écriture ducassienne se rapprocherait de l'automatisme, cette expression qui est pour les surréalistes la condition sine qua non de libération dans la démarche artistique ainsi qu'un pas vers la libération sociale. Dans un deuxième temps, Breton est aussi fasciné par le traitement de l'humour chez Ducasse : pour lui comme pour Ducasse, il s'agirait d'un humour qui est en même temps un mouvement de pensée rebelle, une forme d'insurrection contre les défaillances de la société. Puisque Ducasse est pour Breton un surréaliste avant la lettre et exemplaire, il en a fait une icône sacrée en multipliant les interventions visant à empêcher la critique de s'en emparer. Ainsi tâche-t-il de s'assurer le monopole du devenir du mythe.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons la lecture de Philippe Soupault. La teneur de son propos est très différente de celle de Breton. Il écrit soit des textes élogieux qui se rapprochent d'un hymne, soit des biographies romancées où les événements inconnus de la vie de Ducasse sont complétés par son imagination. Enfin, à la lumière des définitions du mythe et des études des textes de Breton et de Soupault, la manière dont s'est constituée l'image mythique de Ducasse dans leurs textes sera éclairée.

Notre démarche méthodologique s'apparente à la récente étude de Pascal Brissette sur le mythe de Nelligan⁷. En examinant les théories sur le mythe, la réception, le fonctionnement de l'appareil de légitimation littéraire, la société québécoise, il montre comment s'est créé et entretenu le mythe Nelligan. Le but de Brissette est double : il veut d'abord retracer les moments-clés du mythe de Nelligan et expliquer comment ils prennent racine dans l'idéologie de leur époque; il veut ensuite montrer que, même si certaines figures reviennent d'un critique à l'autre (le saint, le héros, le martyr, le dément), elles illustrent toujours l'idéologie dominante. Pour décrire les principales étapes de la constitution du mythe de Nelligan, il montre que chaque critique, en analysant le discours de ses prédécesseurs, prétend mettre au jour le mythe, en dévoiler les failles, sans se rendre compte que, ce faisant, il le perpétue. De Louis Dantin (*Les Débats*, 1902) à Michel Tremblay (l'opéra *Nelligan*, dans les années 1980), jamais le mythe n'a perdu de son intensité et jamais il n'a été complètement déconstruit. Comme Brissette, donc, nous analyserons la réception d'une œuvre dans une perspective mythographique. Nous analyserons les textes de Breton et de Soupault pour voir si certaines figures mythiques reliées à la personne ou à l'œuvre de Lauréat se dégagent de leurs écrits. Précisons, toutefois, que cette étude est davantage orientée par la sociologie de la littérature que par la sociocritique. Par conséquent, nous étudierons les pratiques surréalistes et l'histoire du mouvement, mais nous n'étudierons pas les textes en expliquant comment ils s'inscrivent dans un contexte social. Notre travail, en ce sens, est moins ambitieux que celui de Pascal Brissette. Au lieu d'étudier plusieurs groupes de critiques, nous ne nous arrêterons qu'à

⁷ Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états : Un mythe national*, Québec, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1998, 223 p.

deux artistes appartenant à un mouvement littéraire et artistique marquant du XX^e siècle.

CHAPITRE I

LE MYTHE : ENTRE MENSONGE ET RÉCIT SACRÉ

Avant d'aborder l'importance du mythe dans l'univers surréaliste, il apparaît essentiel de se pencher sur la notion de « mythe » elle-même afin de mieux comprendre ce qu'elle désigne. D'abord, il faut noter que le terme de « mythe » recouvre un champ très vaste et qu'il est utilisé dans des sens différents selon le contexte historique et le domaine d'étude dans lequel il est employé. Claude Lévi-Strauss, Marcel Détienné, Mircea Eliade et Gilbert Durand ont tous souligné les problèmes méthodologiques que pose l'étude du mythe. Malgré le nombre impressionnant de définitions proposées par diverses disciplines des sciences humaines (histoire, anthropologie, sociologie, études littéraires, psychologie), la notion de mythe reste toujours problématique parce que la définition est constamment remaniée par réduction, extension ou dérivation de sens. Par exemple, le mythe est-il une histoire vraie ou un récit mensonger? Comment comprendre le mythe lorsqu'il ne relève plus du sacré? Existe-t-il une caractéristique commune à tous les types de mythes indépendamment des champs théoriques où ils sont étudiés? De nombreux penseurs du XX^e siècle se sont penchés sur ces questions et il faudrait, avant d'entamer notre analyse du mythe surréaliste de Lautréamont, rendre compte de leurs réflexions de façon synthétique. Nous aborderons ensuite le mythe proprement littéraire, à partir de deux études, l'une de René Étiemble, l'autre de Pascal Brissette. Bien que ceux-ci aient travaillé sur des

mythes modernes, il persiste chez eux quelques éléments des conceptions générales du mythe. Après avoir mené cette enquête, nous étudierons le motif du sacré chez Georges Bataille, lequel nous sera utile pour montrer en quoi les limites que le philosophe lui assigne ont pour but de l'isoler de la sphère profane de l'existence. Ce sacré-là cerne mieux le type particulier de sacré qui caractérise les écrits modernes de Lautréamont. Enfin, nous ferons une rétrospective des premières lectures de Lautréamont faites avant l'émergence du surréalisme afin de mieux mesurer l'apport véritable des surréalistes au mythe.

1. Conceptions générales du mythe

Le mot « mythe » vient du grec « muthos » qui signifie « parole », « récit » ou « légende ». Platon est le premier à avoir attribué un caractère péjoratif au mythe. Dans *La République*⁸, le philosophe grec différencie le *muthos* et le *logos*. Pour lui, le *muthos* (mythe) raconte; c'est un récit. Le mythe relate des faits imaginaires et peut créer l'illusion. Il s'oppose au *logos*, qui est la discussion philosophique, le discours rationnel. Parce qu'il exalte la primauté de la logique, Platon condamne le mythe. Cette conception selon laquelle le mythe est opposé à la quête de la Vérité sert par la suite très longtemps de référence, même chez les spécialistes. Par exemple, au XVIII^e siècle, en France, le mythe a toujours un caractère péjoratif, mais il est pensé de façon différente : il désigne une tromperie collective, consciente ou non. Le XIX^e siècle s'efforcera de congédier le mythe auquel il opposera les certitudes

⁸ Platon, *La République*, introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 107-133.

scientifiques. Au XX^e siècle, l'étude des faits de société de Roland Barthes⁹ débouche sur une dénonciation de la manipulation idéologique présidant à la fabrication des images diffusées par les médias. Cette analyse a eu pour effet d'implanter fermement la conception du mythe trompeur dans l'usage¹⁰.

Cependant, Mircea Eliade, ethnologue et historien des religions, remet en question la définition du mythe comme mensonge et illusion en se mettant à la place de la personne qui croit en son authenticité. Il soutient alors que le mythe est « une histoire vraie », non parce qu'il fait une narration objective des faits, mais parce qu'il est perçu comme vrai par ses utilisateurs. Eliade s'intéresse aux récits traditionnels des sociétés dites archaïques. Ces récits, anonymes et collectifs, transmis oralement de génération en génération, mettent en scène des Êtres surnaturels. Ils racontent l'origine d'un phénomène naturel, de la condition humaine ou d'un comportement humain. Eliade écrit :

le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*¹¹.

Ailleurs, il explique comment le mythe répond à un profond besoin religieux :

[...] un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des humains. En imitant les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en racontant leurs aventures, l'homme

⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970 (1957), p. 181.

¹⁰ Pierre Brunel, parmi les quatre définitions qu'il retient du mot « mythe », ne néglige pas de mentionner celle-ci : « Conception collective, sorte de croyance vague, de goût, de culte ou d'adoration laïque spontanée ». Sa répartition en quatre catégories est héritée d'Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1961. Voir *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, sous la direction de Pierre Brunel, avec la collaboration de Frédéric Mancier et Matthieu Letourneux, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 9.

¹¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2002 (1963), p. 16-17.

des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré¹².

Chez Eliade, le mythe permet d'abolir la distance temporelle et spatiale qui sépare le monde actuel du temps sacré, intemporel. Ce rapprochement entre l' « ici et maintenant » et le temps sacré est concrétisé par des rites ou des cultes qui réactivent la puissance du mythe à divers moments. Les hommes peuvent « revivre », en quelque sorte, les événements qui eurent lieu à l'origine du Temps.

Si le mythe ethnoreligieux est un récit fondateur, s'il est tenu pour vrai et s'il est anonyme et collectif, le mythe littéraire en diffère en tous points. Philippe Sellier¹³ a le mérite d'avoir proposé une définition qui tienne compte de la spécificité du mythe en littérature en étudiant les changements résultant du passage du mythe ethnoreligieux à un contexte littéraire. Il remarque que les trois caractéristiques initiales du mythe ethnoreligieux disparaissent : le mythe littéraire n'est plus un récit fondateur; il « ne fonde ni n'instaure plus rien », il est fictif et détaché de toute croyance, et son auteur est connu. Cependant, trois traits sont communs aux deux types de récits : l'organisation symbolique, l'agencement structural et l'éclairage métaphysique. Pour Sellier, il existe trois catégories de mythes littéraires. D'abord, il y a les « reprises de récits d'origine mythique consacrés dans le panthéon culturel occidental » qui comprennent tous les mythes « empruntés » à la mythologie grecque et au texte biblique. À titre d'exemples, Œdipe, Antigone, Électre, le Paradis perdu et la figure christique ont été maintes fois intégrés dans des récits littéraires. La deuxième catégorie est celle des « mythes littéraires nouveaux-nés », ceux qui émergent de créations littéraires individuelles : « L'Occident moderne a donné naissance à

¹² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 22.

¹³ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, p. 112-126.

quelques récits prestigieux qui n'ont pas tardé à rejoindre les scénarios grecs ou hébreux : au XII^e siècle Tristan et Yseult, au XVI^e Faust, au XVII^e don Juan¹⁴. » La dernière catégorie est celle des mythes politico-héroïques. Cette catégorie inclut des personnages historiques (Alexandre, César, Louis XIV ou Napoléon) ainsi que des événements réels ou légendaires (la guerre de Troie, la Révolution de 1789, la guerre d'Espagne). Toute personnalité ou groupe magnifié par le processus caractéristique de l'épopée devient mythique. Les héros sont des surhommes qui sont consacrés en raison de leurs exploits.

Fondamentalement, le *muthos* (imagination et illusion) est opposé au *logos*, au discours rationnel. Que ce soit en philosophie, en sociologie, en ethnologie ou en littérature, le mythe relève de l'imaginaire. C'est un récit imaginé (Platon), une image tronquée (Barthes), un récit sacré (Eliade) ou un récit fictif et intégré à une œuvre littéraire (Sellier). L'un des aspects discutables du mythe concerne sa véracité. Ainsi, certains penseurs, comme Platon et Barthes, conçoivent le mythe comme un discours mensonger : chez l'un, il relate des faits s'opposant au discours logique, au monde intelligible; chez l'autre, c'est un produit social peignant une image universelle de l'homme, où les bourgeois et les pauvres sont placés dans une position égalitaire. Le caractère mensonger du mythe est remis en question par Eliade qui, au contraire, le valorise parce qu'il fait appel à l'essence de l'individu. Quant aux critiques qui se penchent sur le mythe en littérature, ils montrent que le mythe est détaché de toute croyance, puisqu'il s'agit d'une structure symbolique intégrée dans un récit fictif.

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

Cependant, quand il concerne la figure de l'écrivain, le mythe reste ce qu'il est chez Platon et chez Barthes : c'est bel et bien un discours trompeur.

2. L'écrivain comme personnage mythique

Le mythe qui nous intéresse est un mythe moderne, engendré par les manipulations que subit l'œuvre ou la biographie d'un écrivain. Il désigne les constructions de l'imagination qui vont aider à comprendre le poète. René Étiemble, qui a effectué en 1952 un travail monumental en étudiant la réception internationale de Rimbaud, et Pascal Brissette, qui a examiné le mythe de Nelligan, constituent deux références fécondes en ce qui concerne l'étude de l'œuvre d'un écrivain dans une perspective mythographique.

2.1. René Étiemble : le mythe de Rimbaud

Étiemble a jeté une lumière nouvelle et même nécessaire sur une œuvre que l'on croyait connaître. Son travail sur le mythe a révélé ce qu'on n'aurait pas su autrement, à savoir la distinction entre la réalité et le symbole culturel qu'est devenu Rimbaud.

Comme Lautréamont, Rimbaud est un poète qui s'inscrit dans une esthétique de rupture : en réaction au Parnasse, il est à la recherche de l'inconnu, qu'il décèle derrière le monde visible. Il s'est dégagé des codes littéraires, mais il a aussi fait volte-face en renonçant à sa propre activité d'écrivain, ce qui explique une bonne part de son mythe. Mais contrairement à Lautréamont, les premiers motifs qui constituent

son mythe apparaissent alors qu'il est encore vivant. Après avoir écrit les *Illuminations*, Rimbaud abandonne la littérature et se met à voyager. On perd sa trace. On se demande s'il vit encore. C'est à ce moment que Verlaine entreprend la rédaction des *Poètes maudits* (1883), une série de monographies critiques consacrées à des poètes de son temps. Rimbaud fait partie, avec Tristan Corbière, Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et Verlaine lui-même, des poètes incompris de son époque : c'est la naissance du Rimbaud symboliste, celui qui sera récupéré par les milieux symbolistes de la fin du siècle jusqu'à que soit communément admis qu'il fut le fondateur du mouvement. Quand, à son retour de Marseille en 1891 pour se faire amputer la jambe droite, Arthur Rimbaud, sous les soins de sa sœur Isabelle, se serait converti au christianisme, le mythe Rimbaud mute : le témoignage d'Isabelle Rimbaud fait de son frère un bon chrétien, motif qui sera récupéré et embelli par d'autres croyants. Il y a donc tout un processus de récupération et de transformation qui est à la base du mythe. Étiemble note en effet que l'élaboration du mythe s'effectue par un constant renouvellement des images du poète. Juxtaposant des groupes de commentateurs ou de critiques (symbolistes, surréalistes, chrétiens, fascistes, communistes, bourgeois), Étiemble montre que chacun d'eux a son propre Rimbaud : le symboliste, le surréaliste, le catholique, le mystique, le communard, le fasciste, le bourgeois, l'aventurier, le voyou, le pervers, l'enfant prodige. La figure mythique reste toujours investie d'une essence rare parce qu'elle répond de façon exemplaire aux idéaux d'un groupe d'individus. Or, ces idéaux étant variables d'un groupe à l'autre, Rimbaud devient une figure protéiforme et sujette à changer constamment en fonction de ses lecteurs. Il apparaît alors que le mythe admet jusqu'aux différences

les plus radicales. Une analyse globale du mythe de Rimbaud fait ressortir dès lors une série de figures distinctes, voire contradictoires, que le mythe arrive à concilier :

Le mythe que j'étudie est bien ce lieu mental, ou démentiel, des sentiments incompatibles, des jugements contradictoires : chrétien mais non-chrétien; Christ, mais Antéchrist; bourgeois, mais voyou; fasciste, mais communiste; saint-négrier ou Dieu-athée, Rimbaud dans sa fable réconcilie tous ces hommes que jamais il ne fut, ou qu'il ne fut qu'un bref instant, ou qu'il ne fut qu'imparfaitement¹⁵.

Même si les multiples points de vue des commentateurs d'un écrivain affirment contourner ou mettre en question son mythe, celui-ci résiste et demeure vivace. Les études littéraires ou biographiques les plus critiques ont même peu de poids à l'égard du discours mythique qui entoure la vie de l'écrivain. La raison est que le mythe résiste aux contradictions : la foi qu'on lui porte est toujours aussi vive malgré l'apparition de données nouvelles ou malgré l'apparition de nouvelles figures mythiques concurrentes ; il a cette propriété de rester vrai en dépit de tous les discours qui contestent sa cohérence. Or, le mythe a un impact considérable, dont l'effet premier concerne la lecture ultérieure de l'œuvre : les lecteurs subséquents appréhendent toujours peu ou prou le texte avec des présupposés au sujet de l'écrivain. Parce que le mythe empêche d'accéder directement à l'œuvre que nous lisons, Étiemble suggère d'« appren[dre] à lire, à comprendre le sens des phrases¹⁶ ». C'est par un retour au texte d'origine que le lecteur sera véritablement en mesure de se dégager des a priori qui orientent sa compréhension du texte. L'auteur du *Mythe de Rimbaud* croit qu'il faudrait aussi limiter les lectures critiques et biographiques puisque l'accumulation de commentaires au sujet de l'artiste et de son œuvre réduit la polysémie du texte

¹⁵ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud : structure du mythe*, t. II, Paris, Gallimard, 1961 (1952), p. 396.

¹⁶ *Ibid.*, p. 402.

d'origine. Robert Faurisson, critique de *Lautréamont* des années 1970, considéra sérieusement cette proposition, puisqu'il entreprit une nouvelle étude en prétendant faire table rase de toutes les idées préconçues sur Maldoror en prenant en compte strictement le texte en lui-même et pour lui-même¹⁷. Or, cette solution apparaît utopique dans la mesure où, comme l'a démontré Wolfgang Iser¹⁸, les acquis sociaux, historiques et culturels du lecteur sont non seulement ineffaçables, mais aussi nécessaires à sa compréhension. Idéalement, la compétence du lecteur doit correspondre à celle du lecteur imaginé par l'auteur, ou *lecteur implicite*, lequel doit posséder un certain nombre de qualités pour accueillir le sens du texte et pour faire des liens entre ses éléments. Le lecteur qui se rapproche le plus du lecteur implicite, par son système de références, sera le mieux disposé à comprendre et à apprécier l'œuvre littéraire. Le texte ne peut donc pas être appréhendé isolément de tous les autres textes ni de tous les paramètres extra-littéraires grâce auxquels l'individu comprend le monde. Le lecteur ne peut pas entrer directement dans un texte sans la maîtrise d'un certain nombre de connaissances ni sans un réseau de représentations préalables.

¹⁷ « La méthode de lecture que nous nous astreignons personnellement à suivre est d'une austère simplicité. [...] Elle consiste à prendre pour modèle l'attitude d'un profane qui se voit dans l'obligation de chercher à comprendre une œuvre dont il ignore tout, à commencer par le nom de l'auteur et l'époque à laquelle elle a pu être écrite. Elle consiste à chercher tout bonnement le sens du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans le livre ou dans le poème, sans aucun recours à la biographie, à la bibliographie, à la recherche des "sources", sans l'aide de considérations historiques, sans se soucier des déclarations de l'intéressé sur son œuvre, sans l'assistance de ses autres œuvres, sans autre instrument de travail que quelques dictionnaires de la langue française [...] », Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont?*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1972, p. 24.

¹⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 405 p.

2.2. Pascal Brissette : le mythe de Nelligan

Comme Rimbaud et comme Lautréamont, Émile Nelligan met en œuvre une esthétique de rupture. Il a quitté, comme eux, le monde littéraire au tournant de la majorité. Mais on observe, dans le mythe de Nelligan, un phénomène particulier : la nation québécoise considère que son premier grand poète incarne ses propres valeurs. Ce phénomène d'identification à grande échelle ne se présente pas chez les poètes français, qui n'ont pas la même signification pour leurs lecteurs.

Contrairement à Étienne, Pascal Brissette ne propose aucune façon d'abolir le mythe d'un écrivain, car il est bien conscient de sa résistance dans l'imagination collective. Cette volonté de saper les fondements du mythe sous-tend pourtant tous les discours critiques consacrés à Émile Nelligan. Décrivant les principales étapes de la constitution du mythe de l'écrivain, Brissette s'attache à montrer que chaque critique, en analysant le discours de ses prédécesseurs, a prétendu mettre à nu le mythe de Nelligan et à en dévoiler les failles : paradoxalement, ce faisant, le critique ne fait que perpétuer le mythe. C'est pourquoi, selon lui, le mythe est

un *récit mercenaire* se pliant toujours aux règles [discursives] hégémoniques pour demeurer au goût du jour : doté d'une fabuleuse capacité d'adaptation, armé d'une topique, d'un répertoire mythémique, d'une axiologie variable et d'un pathos *ad hoc*, il se laisse manier, resémantiser et réactiver par les différents discoureurs, migrant de doxa en doxa et s'accommodant des conditions successives du narrable et de l'opposable¹⁹.

À la suite d'Étienne, Brissette conçoit le mythe comme étant une parole polymorphe, capable de réunir plusieurs sens différents ou contradictoires. Nelligan est tour à tour le saint, le héros, le martyr, le dément : « il est tout à la fois francophone et

¹⁹ Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Québec, Fides, coll. « Nouvelles Études québécoises », 1998, p. 32.

anglophone, canadien-français et irlandais, génial et fou, superbement doué et impuissant, noble et soumis, libre et enchaîné²⁰. » Brissette se distingue cependant d'Étiemble en mettant au jour la mécanique selon laquelle le mythe survit en étant constamment réactivé, resémantisé selon les impératifs doxiques dominants. Les éléments-clés discursifs du mythe de Nelligan prennent donc racine dans la société qui les voit naître. Comme Roland Barthes, il pense que « le mythe est une parole choisie par l'histoire; il ne saurait surgir de la "nature" des choses²¹ ». L'image mythique, présentée comme étant naturelle, universelle, est en réalité investie de motivations idéologiques plus ou moins conscientes.

Brissette établit ce dernier constat en analysant, dans un premier temps, les discours des plus importants critiques de Nelligan, depuis Louis Dantin, qui a posé les bases du mythe essaimant après lui, jusqu'à Jean Larose, le dernier à avoir fait de Nelligan l'emblème de la collectivité. Il classe finalement ces critiques en deux phases en fonction de leur discours. Tout d'abord, chez Dantin et Roquebrune, le récit mythique est lié à l'institution littéraire parce que Nelligan mérite, pour eux, d'être reconnu comme un poète d'avant-garde : il est l'ancêtre de tous les poètes qui suivront. Dantin estime que Nelligan est « mort » en raison de son internement, mais qu'il est « vivant » dans l'imaginaire de la collectivité. Chez Robert de Roquebrune et les membres du Nigog, cette topique de la « mort-vivance » reste bien présente, mais le poète est un « mort-vivant qui erre » dans l'asile parce que les adversaires du Nigog n'ont pas su l'estimer à sa juste valeur. La deuxième phase, qui n'est pas encore terminée, est marquée par François Hertel, Georges-André Vachon, Gérard Bes-

²⁰ *Ibid.*, p. 195.

²¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 194.

sette et Jean Larose. Brissette montre que leur récit comprend Nelligan dans l'ensemble de la rumeur sociale : il est l'incarnation des valeurs de la francité, de la race canadienne-française face au début d'américanisation (Hertel); il est un sujet-nation, un *alter ego*, qui a vécu la poésie jusqu'à son extrême limite, l'aliénation (Bessette); il est un faux modèle parce que son échec préfigure la défaite du référendum de 1980 (Larose). Enfin, Brissette analyse la dernière incarnation du mythe de Nelligan, celle qui se présente dans le livret de l'opéra *Nelligan* de Michel Tremblay. Cette représentation a ceci de particulier que, comme chez Hertel, Bessette et Larose, elle est traversée par le discours social propre à son temps, mais qu'elle contient en plus certains motifs par lesquels Tremblay réinvestit son capital symbolique d'auteur consacré. Pierre Bourdieu²² a montré que, dans le champ des avant-gardes, la reconnaissance par les pairs est la seule envisageable, alors que le succès populaire est quasi inexistant. Or, la particularité de Michel Tremblay est qu'il bénéficie à la fois du succès et des profits matériels obtenus dans le champ de grande production et du prestige relié à la production d'avant-garde. Pour gagner sur les deux tableaux, il use d'une stratégie hybride. Il doit prouver que la production de *Nelligan* est le fruit d'un travail de recherche. C'est donc par l'utilisation de différents procédés formels ou sémantiques qu'il va réactiver et déplacer les lieux mythiques de ses prédécesseurs (surtout de Louis Dantin). Par exemple, le topos de la mort-vivance de Dantin est l'objet d'une mise en abyme. Le récit premier est celui où Nelligan interné, en 1941, doit réciter son poème le « Vaisseau d'or » à un visiteur. Mais pour arriver à le réciter, le poète doit se rappeler son passé, sa « première mort ». Les événements ayant

²² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

concouru à l'internement du poète sont ensuite relatés dans un récit second. Tremblay, faisant pleinement appel aux ressources de la sémiotique théâtrale, va profiter du dédoublement du protagoniste pour évoquer, de façon symbolique, la résignation de Nelligan à l'égard de la fatalité (scène 5) ou l'absurdité de sa révolte (scène 11).

Mais pour jouir du succès populaire – et de la fortune qui s'y rattache – l'opéra doit relayer les préoccupations de l'heure. Tremblay doit faire la preuve que son théâtre n'est pas suranné, qu'il tient compte des valeurs de la décennie 1980 et, notamment, de l'ascension de l'individualisme. À la suite de l'échec du référendum, l'engagement politique ne suscite plus le même enthousiasme dans la population : l'élan nationaliste qui a marqué les années 1970 s'est éteint. Les dramaturges abandonnent de plus en plus la thématique de l'identité québécoise pour se questionner sur les mécanismes de la création. Le théâtre est marqué par l'autoréflexivité. Le protagoniste est souvent lui-même écrivain et il est en rupture avec la tradition. Il est à la quête d'une vérité, car il sent que la réalité se dérobe à lui. Pour cette raison, Tremblay présente un poète marginal, qui a coupé le lien qui l'unit à la collectivité et qui transgresse les normes comportementales admises. En présentant ainsi son « ancêtre » persécuté, Tremblay se montre sensible aux représentations sociales en vogue : son Nelligan tend à suggérer que la différence et la révolte individuelles doivent être valorisées.

2.3. Le mythe de Lautréamont

En se penchant sur la réception de Lautréamont, on observe bien des similitudes avec le mythe d'Étiemble et de Brissette. Il est vrai que, comme pour Rimbaud et Nelligan, l'œuvre de Ducasse est abordée par les critiques en fonction des valeurs que ceux-ci défendent. Marcelin Pleynet dit à ce propos : « Parlant de Lautréamont la plupart [des commentateurs] ne parlent finalement que d'eux-mêmes – ils ne parlent pas de Lautréamont, c'est Lautréamont qui les fait parler²³. » Cette impossibilité d'aborder l'œuvre avec objectivité a pour effet que chaque groupe de critique a « son » Lautréamont. François Caradec discerne justement différents groupes de critiques en fonction de leurs intérêts idéologiques ou corporatistes :

Les Sud-Américains recherchent surtout dans son œuvre les souvenirs de Montevideo, les hommes de gauche l'anarchiste, le révolutionnaire ou le communard disparu trop tôt, les psychiatres le malade, le Parisien les rues de Paris, les hermétistes la Cabbale et la Franc-Maçonnerie, les croyants Dieu, les Surréalistes entre autres choses l'écriture automatique, et les professeurs les pions²⁴.

La critique opère donc une sélection dans ce qu'elle lit en ne s'attardant qu'aux éléments qui concordent avec ses valeurs. Dans un tel cas, l'œuvre se réduit à un aspect, et c'est cette réduction d'une œuvre, pourtant complexe, qui a pour effet de créer des images mythiques de Lautréamont, lesquelles ne sont pas sans rappeler celles de Rimbaud ou de Nelligan : le révolutionnaire, le surréaliste, le fou...

Un mythe émerge en raison du mystère entourant la vie de l'écrivain. Chez Rimbaud, tous les discours légendaires à son sujet s'expliquent par le mystère entourant sa disparition du monde littéraire, ses voyages, sa mort. Chez Nelligan, c'est sa

²³ Marcel Marnat, « Entretien avec Marcelin Pleynet à propos de Lautréamont », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 10.

²⁴ François Caradec (avec la collaboration d'Albano Rodriguez), *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 79.

folie et son enfermement qui sont à l'origine de son mythe. En ce qui concerne Ducasse, c'est le manque de données biographiques qui est à l'origine de toutes les hypothèses plus ou moins fondées qui ont été émises à son sujet qui furent peu à peu considérées véridiques²⁵. À la fin du XIX^e siècle, on ne savait presque rien sur l'auteur des *Chants de Maldoror*. Avant l'enquête menée par Genonceaux en 1891, on ne connaissait ni le véritable nom du « comte de Lautréamont » ni ses origines montévidéennes. C'est donc l'imagination des lecteurs qui a comblé le manque de données biographiques. Ce fut le cas des premiers exégètes des *Chants de Maldoror* qui, déconcertés par son déroulement non chronologique, l'ambiguïté de l'identité du narrateur, l'affront fait aux codes littéraires (les nombreuses insultes dirigées contre le lecteur), de même que la cruauté du protagoniste, ont tenté d'éliminer l'aspect subversif des *Chants* en déclarant le poète fou. La principale critique que les surréalistes ont adressé à leurs prédécesseurs est de ne pas avoir reconnu l'originalité de l'œuvre, mais ils ont eux aussi procédé à une censure de l'œuvre en mettant de côté tous les éléments vraiment obscènes des *Chants*.

Dans les années 1960, au moment où le mythe de Lautréamont s'essouffle, Claude Bouché fait ressortir l'aspect subversif de l'œuvre. Pour lui, le mythe de Lautréamont s'explique non pas comme un acte de noble rébellion, mais par la perversion des codes littéraires dans son œuvre qui est incompatible avec l'idéologie bourgeoise. Le désir d'évacuer la portée subversive de l'œuvre ducassienne explique pourquoi Robert Faurisson la réduit à une boutade faite par un joyeux plaisantin et

²⁵ « Bastaba que alguno de ellos lanzara una hipótesis como posible, para que el siguiente la diera por probable, hasta que finalmente otro la proclama verdadera. Así se fue conformando un “mito Lautréamont” cada vez más ajeno a la realidad del personaje. » Jacques-André Duprey, *El Mito Lautréamont. El vuelo de la imaginación al influjo del poeta franco-uruguayo*, Montevideo, Ediciones del Bichito, 1998, p. 6.

pourquoi les manuels scolaires des années 1960 déresponsabilisent l'écrivain en le présentant comme un fou ou comme un génie – « l'écrivain [est] une sorte d'inspiré, transcrivant les fantasmes de son univers intérieur sous la dictée de quelque divinité (non plus Dieu lui-même ici, mais l'inconscient [...])²⁶ » – soit encore l'un et l'autre à la fois.

Comme pour Rimbaud et Nelligan, le mystère de sa vie explique en partie la création du mythe. Mais le procès que Ducasse fait des codes littéraires explique aussi les détournements de sens qu'on a pu opérer à la lecture des *Chants* et des *Poésies*. Comme Rimbaud et Nelligan, son mythe est formé à partir d'erreurs produites par la critique littéraire, qui réactive constamment des motifs et les transforme. Le mythe de Lautréamont se distingue toutefois du mythe de Nelligan, car il ne prend pas racine dans les impératifs doxiques dominants. De plus, Lautréamont n'a pas suscité un grand phénomène national d'identification.

À la place, il y a eu un phénomène d'identification esthétique, voire éthique, pour les surréalistes, groupe dont il est devenu l'emblème. En effet, comme nous le verrons, les surréalistes exaltent le travail de Ducasse, mais ils le réduisent aussi à l'expression d'un inconscient, annonçant de cette manière la grande révolution surréaliste.

²⁶ Claude Bouché, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. 230.

3. *Le sacré*

Dans le cadre de notre étude, il importe de prendre en compte la notion du sacré, car elle était au cœur des réflexions des surréalistes français. Comme le fait remarquer Maurice Nadeau, les poètes qui allaient constituer le groupe surréaliste ont été marqués par la Première Guerre mondiale. Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Théodore Fraenkel ont été « contraints et forcés » d'y participer : « Il en sortent dégoûtés; ils ne veulent plus rien avoir de commun avec une civilisation qui a perdu ses raisons d'être²⁷. » Ces jeunes gens se rendent compte que l'homme manque de compassion envers l'autre et qu'il peut faire preuve de beaucoup de cruauté. Mais le manque d'humanité n'est pas seulement prouvé par la guerre : il l'est aussi par le « colonialisme occidental ». L'homme européen croit que les valeurs du travail et de l'argent sont normatives, et il croit aussi que le rationalisme est une preuve de son intelligence. Pour ces raisons, il conçoit que les autres cultures sont inférieures. La pensée occidentale dévalue l'imagination, car s'en servir, c'est mettre au repos ce qui fait des humains des êtres pragmatiques et distincts des animaux. Désillusionnés par la bêtise humaine, les jeunes futurs surréalistes rêvent d'une société nouvelle, égalitaire et basée sur une meilleure connaissance de soi et du monde. Ils trouvent un moyen de consolider ce rêve dans un rapport différent à la réalité. C'est donc cette réflexion sur le rapport de l'individu au monde qui les amène à réhabiliter l'imaginaire et à réenchanter le monde. Sans le savoir, ils en viennent peu à peu à développer une nouvelle forme de spiritualité qui ne repose pas sur la foi en un dieu unique et qui permet une intervention plus concrète sur la vie sociale.

²⁷ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, suivie de *Documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1945. Rééd. Seuil, coll. « Points littérature », 1971, p. 10.

Contemporain de Breton, Georges Bataille entretient des réserves à l'égard du projet surréaliste, bien qu'il soit d'accord avec eux sur la nécessité de redéfinir le sacré. Ses textes théoriques ont pour but de se dégager des surréalistes et de poser un regard différent sur les problèmes du matérialisme et de l'utilitarisme, qui sont au cœur de leurs préoccupations. Comme eux, Bataille croit que le sacré dépasse le domaine strictement religieux, mais, moins idéaliste que les révolutionnaires surréalistes, Bataille croit que le sacré ne peut être vécu que par un rétablissement des tendances obscènes refoulées.

3.1. Bataille et le surréalisme

Dès les années vingt, Bataille se montre réticent envers les idées défendues par Breton et ses amis. Ses premières critiques concernent, entre autres, la façon dont ils ont récupéré Sade et l'interprétation qu'ils ont fait de son œuvre. Les textes écrits à propos de Sade contiennent en germe les notions qu'il développera plus tard au Collège de Sociologie sur la question du sacré. Bataille croit que les surréalistes ont censuré les éléments les plus scandaleux de son œuvre, et c'est ce qu'il a tenté de démontrer dans *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade*. Essentiellement, les surréalistes n'ont retenu de lui que la métaphore poétique, et ils insistent sur l'idée que Sade avait exploré l'inconscient, plus spécifiquement les pulsions sexuelles refoulées. Mais ils ont négligé, par exemple, l'image de Sade telle qu'elle se présentait à l'asile de Charenton, alors qu'il effeuillait des pétales de roses sur un tas de fumier. Une telle image était trop vulgaire pour entrer dans leur conception idéaliste du monde : tout ce qui, dans l'œuvre de Sade, concernait l'atteinte à la pudeur, la nécrophilie, la déjec-

tion, a été évacué parce qu'il s'agissait là d'interdits fondamentaux. Bataille explique que les surréalistes ont modelé l'œuvre de Sade pour l'introduire dans leur conception homogène du monde. En effet, selon l'analyse de Bataille, le discours des surréalistes induit une division entre un monde idéal, homogène, supérieur, et un monde inférieur, qui comprend toutes les formes de l'excès. En cela, ils imitent une distinction effectuée par les religions dans le domaine du sacré :

Mais il faut largement tenir compte du fait que les religions opèrent à l'intérieur du domaine sacré une scission profonde, le divisant en monde supérieur (céleste et divin) et en monde inférieur (démoniaque, monde de la pourriture); or une telle scission aboutit nécessairement à l'homogénéité progressive de tout le domaine supérieur (seul le domaine inférieur résistant à tout effort d'appropriation). Dieu perd rapidement et presque entièrement les éléments terrifiants et les emprunts au cadavre en décomposition pour devenir, au dernier terme de la dégradation, le simple signe (paternel) de l'homogénéité universelle²⁸.

Les surréalistes n'ont pas vu que Sade, inassimilable, appartient au « monde inférieur », qui comprend toutes les conduites inacceptables dans la vie profane. Bataille reprend le terme d'« hétérogénéité » de Durkheim pour désigner tout ce qui est « autre », tout ce qui ne peut être admis dans la vie profane et qui, ainsi, relève du monde de l'étrange et de la répulsion. Les surréalistes ont donc choisi de faire de Sade « un dieu pour se refuser de le regarder en face et désamorcer gravement, toujours par l'idéalisme, l'aveuglante interrogation qu'il pose²⁹ ». Nous verrons que l'usage que les surréalistes font de Lautréamont est comparable à celui de Sade : chez l'un et l'autre, le surréalisme met à l'écart les éléments horribles, vulgaires.

²⁸ Georges Bataille, *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade, Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 61.

²⁹ Jacques Cels, *L'exigence poétique de Georges Bataille*, Bruxelles, De Broeck/Éditions universitaires, coll. « Culture et civilisation. Série Littérature », 1989, p. 24.

3.2. *L'expérience de la souveraineté*

Pour Bataille, l'expérience du sacré est une expérience d'intensité émotionnelle. Il s'intéresse surtout à l'élément « bas » ou hétérogène, et il semble que ce soit celui-ci qui entame le processus d'expérience mystique, car il provoque une perturbation de la situation initiale de l'individu. Celui qui fait l'expérience du sacré, ou de l'« expérience intérieure », perçoit aussi la néantisation de toutes choses, ce qui l'amène à retrouver sa véritable identité. Le sujet, alors détaché de toute contrainte, vit une sorte de déchirure, se perd en lui-même et devient un sujet souverain. Il s'agit d'une expérience à la fois de vertige et d'angoisse. Le sujet s'ouvre à ce que Bataille nomme le « tout autre », expression qu'il reprend de Rudolf Otto et qui désigne « ce qui nous est étranger et nous déconcerte. Ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, comprises, bien connues et partant "familières"³⁰ ». L'individu est mis en relation avec ses refoulés les plus profonds, il dispose librement de ses pulsions. Mais il n'y a pas ici d'identité à retrouver; le sujet ne se trouve pas dans un état de plénitude, bien au contraire. Il fait l'expérience de la négation, se trouvant en quelque sorte dépouillé du corps qui crée une division entre lui et le monde. Il ne bénéficie pas de quelque supériorité à l'égard des autres, la transcendance étant le propre de l'homogénéité. Il se trouve plutôt au cœur du va-et-vient qui forme l'énergie immanente, fondamentale, c'est pourquoi il est transparent, apte à ressentir les convulsions humaines. En effet, les expériences du sacré s'inscrivent dans un mouvement similaire à la circulation du sang, c'est-à-dire à la fois de haut en bas et de bas en haut :

³⁰ Rudolf Otto, *Le sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, Paris, Payot/Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1995, p. 46.

Dans l'érotisme comme dans le sacrifice, l'homme obéit simultanément à un mouvement ascendant qui le met en rapport avec un ordre supérieur (le divin, la sainteté, l'amour et la mort idéalisés) et à un mouvement descendant qui le met en rapport avec un ordre inférieur (la souillure, le sang, l'amour et la mort matérialisés)³¹.

Bataille utilise d'ailleurs la métaphore de la plante pour montrer que l'être humain est attiré par le « bas », bien que le discours ambiant exerce une pression afin de le faire s'éloigner de cette attirance :

[...] une plante dirige des racines d'aspects obscènes à l'intérieur du sol afin d'assimiler la pourriture des matières organiques et un homme subit, en contradiction avec la morale formelle, des impulsions qui l'attirent vers ce qui est bas, le mettant en antagonisme ouvert avec toute élévation de l'esprit³².

Le sacré chez Bataille tient donc compte du mouvement de la vie humaine qui se dirige fondamentalement en deux directions. Il reconnaît ce mouvement vital dans les sacrifices humains des Aztèques, grands moments de fête où les participants font l'expérience de la violence³³. L'horreur est vécue par l'acte du sacrifice, et les individus sont mis en rapport avec une instance supérieure, soit la mort idéalisée. Ce moment d'exubérance ne peut être compris dans le monde très structuré et contraignant du travail. Mais il peut l'être par l'homme de Lascaux³⁴, chez qui on observe un phénomène similaire. Précédé par l'homme de Néanderthal, qui savait déjà chasser et vivre en société, l'homme de Lascaux, lui, échappe aux activités productives. Dans la grotte, il fait l'angoissant constat de ce qui le rapproche et le distingue à la fois de

³¹ <http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/bataille/oeuvre.html> : Site consacré à Georges Bataille de Culturesfrance, opérateur délégué des ministères des Affaires étrangères et de la Culture et de la Communication pour les échanges culturels internationaux, sous la direction d'Emmanuel Tibloux, consulté à Montréal le 22 mars 2007.

³² Georges Bataille, « La "vieille taupe" et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1972, p. 98.

³³ Georges Bataille, *La Part maudite*, *Œuvres complètes*, vol. VII, Paris, Gallimard, 1976, p. 17-179.

³⁴ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 7-101.

l'animal. Cette expérience rétablit l'être dans sa continuité, c'est-à-dire que l'homme conçoit qu'il n'est qu'une instance dans la lignée qui l'unit à ses ancêtres et à ses descendants et, par là, il éprouve et anticipe sa mort matérielle. L'expérience mystique ouvre donc l'homme de Lascaux au « tout autre », à l'inquiétant, ce qui crée une rupture à l'égard du monde du travail, bien délimité. Il s'agit bien d'une expérience de négation, d'un processus souverain comme la dépense, l'excès, le rire.

Lautréamont appartient lui aussi à l'hétérogénéité parce que les *Chants* sont une œuvre souveraine. Totalement détaché des contraintes liées au monde du travail, l'auteur se donne le droit d'assumer une totale liberté artistique pour mieux entrer en lui-même et faire l'expérience du « tout autre », de l'inquiétant. La réalisation de l'objet artistique n'a alors aucune finalité esthétique et l'objet n'est nullement conçu dans un but utilitaire ou économique. L'œuvre de Lautréamont illustre très exactement le sacré tel que Bataille le conçoit – d'ailleurs, pour Bataille, toute œuvre littéraire qui relate une expérience de transgression vécue par l'auteur appartient au sacré. Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka et Genet appartiennent bien au sacré dans la mesure où leurs œuvres se situent du côté du mal. C'est la méchanceté de Heathcliff, sa révolte contre le monde adulte, qui situe *Wuthering Heights* du côté de l'hétérogénéité. Michelet a quant à lui restitué la valeur qui est due aux rites de sorcellerie, ces fêtes de l'excès. Ces œuvres sont le résultat d'un processus souverain, comme l'est la grotte de Lascaux.

Enfin, le sacré est, pour Bataille, un domaine qui se distingue de la connaissance. Breton fera aussi de Lautréamont une icône sacrée en tenant particulièrement compte de cet aspect. Dans « Lascaux ou la naissance de l'art », Bataille explique que

la différence entre l'art primitif et l'art contemporain se fonde sur la connaissance du contexte de création. Alors que, dans un musée, plusieurs données extrinsèques à l'œuvre nous sont fournies (nom du peintre, date, contexte historique, etc.), ces données ne sont pas toutes connues pour ce qui est de l'art dans la grotte de Lascaux. Aborder cette forme d'art demande une autre attitude, une forme d'ouverture à l'inconnu. Selon Bataille, on a tort de vouloir appréhender ces peintures par la pensée réflexive ou dans une perspective intellectuelle, car le monde du sacré est celui de l'émotion forte. Le processus souverain, qui se trouve à la base de toute expérience sacrée, est associée au non-savoir : « ... seul le non-savoir est *souverain*³⁵ ». La connaissance, elle, fait donc partie du monde profane. Pour cette raison, la seule attitude envisageable devant le sacré est le mutisme. Et non seulement le sacré n'est-il pas interprétable, mais étant sans prix et ne pouvant être monnayé, il n'a pas non plus de valeur d'échange. Lui donner une telle valeur signifierait l'introduire dans le système mercantile profane. C'est pourquoi Bataille soutient qu'il est aujourd'hui impossible de descendre dans la grotte de Lascaux et d'éprouver un sentiment de communion en ce lieu autrefois sacré : le site s'est transformé en un lieu touristique³⁶. Exposées au grand public, les peintures ont perdu leur valeur fondamentale et elles font partie de la sphère homogène de l'existence.

3.3. Bataille et le sacré

Contrairement à l'idéalisme ou au pseudo-matérialisme de son époque, appartenant exclusivement à l'homogénéité, le sacré chez Bataille tient compte de l'hétéro-

³⁵ Georges Bataille, *La Souveraineté, Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 258.

³⁶ Georges Bataille, *Dossier de Lascaux, Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 317-376.

généité et de la place fondamentale qu'elle occupe dans la psyché humaine. Le sacré concerne donc tout ce qui se distingue de la vie profane, c'est-à-dire du domaine du travail, de la production de biens matériels et intellectuels. C'est le monde de l'excès, de la transgression des interdits.

Nous avons déjà mentionné que les surréalistes ont fait adhérer Lautréamont à leur conception idéaliste du monde, comme ils l'ont fait avec Sade. Nous désirons aussi mettre en relief dans la notion de sacré son caractère intouchable, inassimilable. Seuls les initiés peuvent pratiquer le sacré et dans des contextes très précis. Les personnes non initiées ne peuvent pas s'en approcher en raison du risque de profanation. C'est bien ce que Bataille a voulu mettre en lumière par les exemples de Sade et de la grotte de Lascaux. L'attitude à adopter devant le sacré, le mutisme, sera aussi celle que Breton exigera des lecteurs de son époque devant l'œuvre de Ducasse.

4. Fortune critique de Lautréamont

Les surréalistes ont prétendu être les découvreurs de Lautréamont et avoir donné la place qui revenait à ce grand « précurseur » de la littérature moderne. On tend aujourd'hui à nuancer l'apport du surréalisme à la connaissance de Ducasse puisque, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, quelques écrivains avaient déjà pressenti l'originalité des *Chants de Maldoror*. Maurice Saillet³⁷ est le premier à avoir fait une étude systématique de la question. Critique virulent du surréalisme, il restitua la découverte de Ducasse à ses premiers lecteurs, dans le but avoué de re-

³⁷ Maurice Saillet, « Les inventeurs de Maldoror », *Les Lettres nouvelles*, 2^e année, n° 14, avril 1954, p. 563-583; n° 15, mai 1954, p. 743-758; n° 16, juin 1954, p. 897-912; n° 17, juillet 1954, p. 113-119. Rééd. *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, 155 p.

procher à Breton et ses amis de s'être faussement attribué ce mérite. Successeur de Saillet, Frans De Haes³⁸ a fait quelques ajouts à la liste des « inventeurs » de Maldoror. Dans les années 1990, les chercheurs des *Cahiers Lautréamont* apporteront des rectifications aux travaux de Maurice Saillet et de Frans De Haes.

La partie qui suit retracera donc l'histoire de la réception de Lautréamont jusqu'au surréalisme car, pour « mesurer » le mythe surréaliste, il faut un élément de comparaison fiable. Nous verrons que les premiers lecteurs ont préparé le terrain pour l'intervention révolutionnaire des surréalistes. Nous mettrons de côté, en raison de la portée du présent travail et parce qu'elle a très peu influencé la lecture surréaliste, la réception de Lautréamont en Amérique du Sud.

4.1. Les Chants de Maldoror avant le surréalisme

Le premier des *Chants de Maldoror* est publié à compte d'auteur à la fin de l'été 1868 chez Balitout, Questroy et Cie sous la forme d'une brochure intitulée : « Les Chants de Maldoror, Chant premier, par *** ». Ce texte passe à peu près inaperçu lors de sa publication. Le seul article retrouvé qui en fait mention est un compte-rendu signé Epistemon (alias Christian Calmeau³⁹) paru le 1^{er} septembre dans la revue bimensuelle *La Jeunesse*. Avant que les *Chants* ne paraissent en version intégrale, le premier chant paraît une seconde fois non signé en 1869 dans une anthologie poétique, *Parfums de l'âme*, publiée à Bordeaux par Évariste Carrance. Les re-

³⁸ Frans De Haes, *Images d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, Gembloux, Duculot, 1970, 260 p.

³⁹ On a longtemps cru que derrière ce pseudonyme, se cachait le rédacteur-chef de *La Jeunesse*, Alfred Sircos. Il est aujourd'hui établi qu'il s'agissait plutôt de Calmeau, un collaborateur de la revue. Voir à ce sujet : Jean-Jacques Lefrère, « Paul Emion, alias Alfred Sircos, rédacteur en chef de *La Jeunesse* », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1993, livraisons XXVII et XXVIII, p. 3-56.

proches les plus importants adressés à Maurice Saillet, dans sa liste d' « inventeurs de Maldoror », concerne cette période littéraire. L'article paru dans *La Jeunesse*, qui avait pourtant l'intérêt d'être le premier texte critique sur le *Chant premier* et d'être un compte rendu efficace, n'avait pas été répertorié par Saillet. Ce dernier ignorait aussi que le *Chant premier* avait été édité seul avant que les six chants ne soient imprimés. Cette lacune s'explique par le fait, quelque peu étonnant, que Saillet n'avait pas consulté l'étude bibliographique de Curt Muller⁴⁰, une étude pourtant majeure puisqu'il fut le premier à mentionner que Ducasse avait participé à un concours poétique organisé par Carrance.

Les Chants de Maldoror devaient paraître, toujours à compte d'auteur, à la Librairie internationale dirigée par Lacroix et Verboeckhoven, sous le fameux pseudonyme « Lautréamont », mieux connu aujourd'hui que le nom de Ducasse lui-même. Cependant, craignant sans doute des représailles de la part de la justice française, les éditeurs bruxellois renoncèrent à mettre *Les Chants de Maldoror* en vente après les avoir imprimés. En effet, plusieurs livres que la Librairie Internationale Lacroix, Verboeckhoven et Cie, bien connue pour ses audaces en matière de publication, avait mis sous presse lui causèrent des ennuis avec la police et la justice françaises. La réédition des *Mystères du peuple* de Sue (1865), *Gros-Jean et son curé. Dialogues avec l'Église* d'Auguste Roussel (1868), ainsi que les *Pamphlets* de A. Rogeard (1868) avaient tous été condamnés à la destruction par des tribunaux correctionnels⁴¹. De plus, au moment du décès de Ducasse, la librairie d'Albert Lacroix a de graves

⁴⁰ Curt Muller, « Documents inédits sur le Comte de Lautréamont », *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 73-83.

⁴¹ Jean-Jacques Lefrère, « Détails de faible intérêt sur Albert Lacroix (suite) », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1989, livraisons XI et XII, p. 57-73.

ennuis financiers et, en 1873, après avoir fait faillite, Lacroix doit se débarrasser de son inventaire. Au lieu de jeter le livre paru à compte d'auteur, qui n'a jamais été relié, il le vend à un autre libraire-éditeur de Bruxelles, Jean-Baptiste Rozez. Saillet soutient qu'Albert Lacroix mérite « la première place parmi les inventeurs de Maldoror » parce qu'en « préservant [les *Chants*] de la destruction il fit que le chef-d'œuvre inconnu gardait ses chances intactes auprès du lecteur inconnu⁴² ». Il a aussi été le seul témoin de la vie littéraire de Ducasse et les informations qu'il fournira à ce sujet seront recensées dans l'enquête biographique qu'effectuera Léon Genonceaux pour la préface des *Chants*.

Jean-Baptiste Rozez achète presque la totalité des ouvrages de son ancien concurrent. Il habille les feuilles non-reliées des *Chants* d'une couverture et d'une nouvelle page de titre, mais au lieu d'être déposé sur les tablettes, l'ouvrage est entreposé dans la cave de la librairie Rozez⁴³. Il faudra attendre onze ans avant que l'un des fils de l'éditeur propose la lecture des *Chants* à Max Waller, fondateur de la revue d'avant-garde littéraire belge, *La Jeune Belgique*. Le groupe formé des collaborateurs de cette revue, soit Max Waller, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Francis Nautet et Georges Eekhoud, est officiellement le premier groupe de jeunes intellectuels lecteurs de Lautréamont. L'histoire de cette découverte sera racontée ultérieurement par Valère Gille⁴⁴ et par Gérard Bauër⁴⁵ – qui reprendra les souvenirs de Valère Gille – et

⁴² Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 34.

⁴³ Jean-Jacques Lefrère explique la désaffection de l'œuvre par une intervention de François Ducasse dans la mise en circulation de l'œuvre de son fils. Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Paris, A. Fayard, 1998, p. 642.

⁴⁴ *La Découverte des « Chants de Maldoror »*, lecture faite à la séance du 11 février 1939, extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature française*, tome 8, fasc. 1, 1939, p. 2-3; *La Jeune Belgique – Au hasard des souvenirs*, Office de Publicité, n° 28, 1943, p. 67-68. Réédition dans Raymond Trousson, *La Légende de la Jeune Belgique*, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 2000, p. 472-474.

par Vanwelkenhuyzen⁴⁶. Max Waller présente le livre à la fin de l'été 1885, dans un café où le groupe prend l'habitude de se réunir quotidiennement en disant que « C'était [...] l'œuvre d'un fou, qu'après composition, on n'avait pas osé mettre en vente à cause de ses audaces⁴⁷ ». Waller en lit des passages et tous s'esclaffent. Le style déroutant est pris à la blague. Valère Gille, qui fréquente alors le groupe, est charmé. Il lit l'ouvrage toute la nuit et, le lendemain, il vante les mérites de cette œuvre à Eekhoud et Waller. Ils s'en procurent des copies et en font aussi parvenir des exemplaires à leurs amis parisiens, dont Péladan, Léon Bloy et Huysmans. L'année de la fameuse découverte, la strophe XI du chant I est reproduite dans leur revue, accompagnée de cette note : « Nous donnerons prochainement une étude sur le vicomte [*sic*] de Lautréamont⁴⁸ ». Cette étude ne parut jamais. On sait cependant que Ducasse a eu une certaine importance dans ce groupe de 1885 à 1889, car il a inspiré des pièces, surtout celles de Maurice Maeterlinck et qu'il y a eu quelques allusions à Ducasse dans des comptes rendus rédigés dans des revues. Il est aussi cité dans les lettres échangées. Mais, il n'y eut aucune véritable étude effectuée par les Jeune Belgique sur Lautréamont. On sait aussi que ce vague intérêt ne fut pas partagé par tous, car, interrogé par le *Disque vert*, Georges Eekhoud dira qu'il n'avait jamais été réellement impressionné par Ducasse. À la même époque, Maeterlinck se rétractera à propos de l'intérêt qu'il avait eu pour lui au temps de *La Jeune Belgique*. Frans De Haes résume ainsi la place de Ducasse dans ce groupe :

⁴⁵ Gérard Bauër, « C'est la Belgique qui a découvert Lautréamont », *Le Figaro littéraire*, 27 février 1954, p. 5.

⁴⁶ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, introduction et notes de G. Vanwelkenhuyzen, Genève, Droz, 1967, p. 53.

⁴⁷ Raymond Trousson, *La Légende de la Jeune Belgique*, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 2000, p. 473-474.

⁴⁸ « Maldoror », *La Jeune Belgique*, t. IV, n° 10, 5 octobre 1885.

Tout ce qu'on peut conclure de ces quelques indices se résume à une vague présence de Lautréamont parmi les auteurs belges, un enthousiasme secret dont seuls subsistent quelques échos et qui fut toujours contrebalancé par une certaine irritation devant les aspects insolites du style des *Chants*⁴⁹.

Frans De Haes et Maurice Saillet reconnaissent par contre tous deux l'apport de *La Jeune Belgique* dans la diffusion de l'œuvre de Ducasse. C'est grâce aux écrivains belges que *Les Chants de Maldoror* s'insinue dans les milieux symbolistes parisiens. Le commentaire de Waller a des répercussions, car ceux qui rendent compte de leur lecture font tous allusion à la prétendue folie de Ducasse. *Les Chants de Maldoror* sont d'abord cités en 1886 dans *Le Désespéré* de Léon Bloy. Ce roman relate les aventures de Caïn Marchenoir, pamphlétaire d'une terrible violence, condamné à vivre dans la misère. Pourfendeur de conventions, il se situe dans la lignée de nihilistes comme Alexandre Herzen et le comte de Lautréamont. Ce passage bien connu sur l'auteur des *Chants* reprend cette fausse information de la prétendue folie transmise par les amis belges :

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, presque inconnu encore quoique publié en Belgique depuis dix ans : *Les Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont (?), œuvre tout à fait sans analogue et probablement appelée à en retenir. L'auteur est mort dans un cabanon et c'est tout ce qu'on sait de lui⁵⁰.

Bloy croit que l'horreur et la déraison chez Lautréamont sont exceptionnelles, si bien que « les sataniques litanies des *Fleurs du Mal* prennent subitement, par comparaison, comme un certain air d'anodine bondieuserie ». Quatre ans après la parution du livre de Bloy, Léon Genonceaux décide de réimprimer *Les Chants de Maldoror* et

⁴⁹ Frans De Haes, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰ Léon Bloy, *Le Désespéré*, Paris, Mercure de France, 1933, p. 36-37.

d'en rédiger la préface. Ce jeune éditeur parisien avait certainement le flair pour détecter l'originalité des jeunes poètes nébuleux puisque un an plus tard, il allait éditer pour la première fois les poésies de Rimbaud sous le titre de *Reliquaire*. Lorsqu'il apprend qu'une nouvelle édition des *Chants* doit paraître sous peu, Léon Bloy a le sentiment qu'il vient de se faire « voler » son auteur. Il riposte par un article dans *La Plume* en septembre 1890, dans lequel il ternit l'éditeur et l'œuvre. Il réitère que le poète est fou et avertit les futurs lecteurs qu'ils seront corrompus par cette œuvre immorale : « C'est un aliéné qui parle, le plus déplorable, le plus déchirant des aliénés, et l'immense pitié mélangée d'indicible horreur qu'il inspire, doit être pour la raison le plus efficace des prophylactiques⁵¹ ». Mais Genonceaux se montre moins prompt à l'offense et plus rigoureux dans sa démarche que Léon Bloy. Il voudrait bien percer le mystère entourant le comte de Lautréamont, c'est pourquoi il se met à la recherche de gens qui l'ont côtoyé. Il réussit à rencontrer le premier imprimeur des *Chants*, Albert Lacroix, et M. Dosseur, successeur de M. Darasse, qui servait d'intermédiaire entre l'étudiant et son père. Cette dernière rencontre lui permet de mettre la main sur une partie de la correspondance entre Isidore Ducasse et le banquier. L'enquête qu'il mène avec diligence l'amène à connaître le nom véritable du poète, ses origines montévidéennes et les circonstances de sa mort. Ducasse n'était pas décédé dans un cabanon, comme l'avait prétendu Bloy, mais à son domicile du Faubourg Montmartre à Paris. La partie la plus faible de son travail consiste dans son analyse du manuscrit de Ducasse par la graphologie dans le but de prouver que l'écrivain était sain d'esprit. Valéry Larbaud se montrera sarcastique envers Genonceaux qui se faisait tout aussi peu crédible que Léon Bloy en entendant réfuter la

⁵¹ Léon Bloy, « Le cabanon de Prométhée », *La Plume*, n° 33, 1^{er} septembre 1890.

thèse de celui-ci « *par une consultation de chiromancienne*⁵² ». Si la validité scientifique de la graphologie est aujourd'hui contestable, on en était à l'époque aux premières découvertes dans le domaine⁵³. Genonceaux a sans doute fait appel à un « graphologue érudit » parce qu'il s'était montré enthousiaste à l'égard de cette « science » nouvelle qui permettait d'évaluer la santé psychique d'une personne décédée. Il s'agissait, pour lui, d'une méthode fiable, menant à un pronostic juste, tout à fait à l'inverse de Bloy qui se laissait influencer par ses impressions de lecture. En 1891, paraît aux éditions Genonceaux un roman intitulé *Le Tutu – Mœurs de fin de siècle* écrit par « Sapho », qui reprend certains aspects du style de Ducasse et dans lequel sont reproduits de longs passages des *Chants*. Pascal Pia⁵⁴ croit que Genonceaux aurait affirmé une fois de plus son attachement à Ducasse, car c'est lui qui se cacherait derrière le pseudonyme. Mais Jean-Jacques Lefrère⁵⁵ se montre très sceptique envers cette idée et il croit plutôt que cette « Sapho » était la même personne qui signait des articles sous ce pseudonyme dans *Fin de siècle* : René Émery.

On sait, par Maurice Saillet, qu'Alfred Vallette, directeur du *Mercure de France*, manifestait une forme de remerciement envers Genonceaux par la publicité qu'il faisait pour lui dans sa revue. En publiant *Les Chants de Maldoror*, il permettait aux collaborateurs de la revue d'avoir accès à une œuvre devenue introuvable. Il of-

⁵² Valery Larbaud, « Les "Poésies" d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, n° 92, 20 février 1914, p. 148. En italique dans le texte.

⁵³ Les percées les plus importantes avaient eu lieu quelques années auparavant, avec l'abbé Jean-Hippolyte Michon, qui associa certains signes graphiques à des traits de caractère. Précurseur dans le domaine, Michon fonda aussi la Société française de graphologie en 1871. Il écrivit *Les Mystères de l'écriture*, en collaboration avec Desbarolles (1872), *Système pratique de la graphologie* (1875), *La Méthode pratique de la graphologie* (1878). Ses découvertes furent par la suite reprises et approfondies par Crépieux-Jamin, qui étudiait l'écriture dans sa globalité, en étant plus sensible que son prédécesseur aux notions de rythme et de continuité. Il publia *L'Écriture et le caractère* en 1888.

⁵⁴ Pascal Pia, « Un des inventeurs de Maldoror », *La Quinzaine littéraire*, n° 3, 15 avril 1966, p. 18.

⁵⁵ Jean-Jacques Lefrère, « Autour de Léon Genonceaux », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1989, p. 84-112.

frait aussi une opportunité à ces mêmes collaborateurs qui espéraient un jour être édités sans se ruiner. Dans le numéro du 1^{er} janvier 1891, Vallette annonce l'édition Genonceaux ainsi que le prochain texte de Remy de Gourmont qui sera consacré aux *Chants de Maldoror*. Dans le numéro suivant paraît effectivement l'article « La littérature "Maldoror" », qui jouera un rôle décisif pour les lecteurs de Lautréamont de la fin du XIX^e siècle. Il faut d'abord préciser que si Gourmont fut fasciné par Maldoror, il se situait néanmoins dans la veine des premiers lecteurs qui croyaient en la folie de l'auteur des *Chants*. Lautréamont était « un génie malade et même franchement un génie fou⁵⁶ ». Cette position sera quelque peu nuancée dans *Le Livre des masques*, qui reprendra, en 1896, l'article du *Mercur de France* de façon plus concise. Cette fois, Gourmont émettra l'hypothèse que Ducasse puisse être un « ironiste supérieur » en feignant la folie pour s'engager dans une voie radicalement opposée à celle de la raison qui caractérise l'espèce humaine, et aussi pour duper les lecteurs de l'œuvre. Cependant, l'apport le plus significatif de Remy de Gourmont est dans la découverte de textes inédits : c'est lui qui a découvert le premier exemplaire connu des *Poésies* à la Bibliothèque nationale. Ces deux fascicules avaient initialement paru au cours de l'année 1870, et c'est Ducasse qui en défraya les coûts, à l'instar des deux éditions des *Chants*. Ceux-ci avaient reçu un accueil si froid que l'auteur, après en avoir fixé le prix à un franc, décida que quiconque désirant se les procurer pouvait donner le montant qu'il voulait⁵⁷. Cette stratégie de diffusion n'eut pas le résultat souhaité, car les *Poésies* restèrent inconnues jusqu'à ce que Gourmont les extirpe de la poussière de la Bibliothèque nationale. À la fin de l'article du *Mercur de France*, il fait pa-

⁵⁶ Remy de Gourmont, « La littérature "Maldoror" », *Mercur de France*, n° 14, 1^{er} février 1891.

⁵⁷ Pascal Pia, « Ducasse et son pot-aux-roses » (réédition), *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1991, livraisons XVII et XVIII, p. 50.

raître des extraits des *Poésies*, qui demeureront les seuls connus jusqu'à ce que Breton en publie les deux fascicules dans la revue *Littérature* en 1919. La découverte de Gourmont était déjà méritoire mais, de plus, il fournit plusieurs données bibliographiques précises en détaillant les informations présentes sur les couvertures et en expliquant la présentation matérielle de l'ouvrage. En plus d'avoir découvert les *Poésies*, Gourmont a aussi retrouvé l'édition originale du *Chant premier*. Comme il le fait pour *Poésies*, Gourmont donne aussi, dans le même article du *Mercure*, des informations bibliographiques précises sur le *Chant premier*. Mais surtout, il compare cette première version à la version finale et il dresse la liste des substitutions que subit le nom de Georges Dazet, remplacé par différents animaux dans l'édition d'Albert Lacroix. Si les premières recherches biographiques effectuées avec rigueur ont été faites par Genonceaux, le mérite des premières recherches bibliographiques sur Lautréamont revient à Remy de Gourmont. Son travail minutieux constitue aussi un apport significatif à la recherche⁵⁸. Notons aussi que *Le Livre des masques* fut distribué en Belgique, en Italie et en Amérique latine, ce qui fait que Gourmont a aussi joué un rôle dans la diffusion de l'œuvre de Ducasse à l'étranger.

Lautréamont était sans aucun doute un auteur de prédilection dans les milieux symbolistes. Albert Boissières, poète symboliste, a souligné la place de Lautréamont dans le mouvement de la fin du siècle : « Nous étions au Quartier plus de quatre-

⁵⁸ « Sa volonté d'une description matérielle précise, son souci de citer tous les détails des couvertures et des dédicataires fondent une recherche sur Maldoror et une méthode érudite, qui ira un jour de pair avec les études ducassiennes. » Nicolas Malais, « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », *Cahiers Lautréamont*, (*La Littérature Maldoror*, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004), 2^e semestre 2004, livraisons LXXI et LXXII, p. 101.

vingt rimeurs, sur la galère symboliste, à savoir par cœur les *Chants de Maldoror*⁵⁹. » Outre l'influence qu'il eut sur Bloy et Gourmont, nous savons que Ducasse eut un certain impact sur d'autres écrivains symbolistes, qui ont fait allusion à lui ou qui ont adopté un style d'écriture similaire. Par exemple, bien que Joris-Karl Huysmans n'ait jamais écrit d'étude sur Lautréamont, il fit part de sa fascination pour lui dans une lettre du 27 septembre 1885 adressée à Jules Destrée, qui lui avait envoyé un exemplaire de l'édition originale. Il termine sa lettre par une formule qui résume bien l'étonnement causé par Maldoror chez ses premiers lecteurs : « Que diable pouvait faire, dans la vie, l'homme qui a écrit d'aussi terribles rêves⁶⁰... » Jarry a peu parlé de Ducasse, mais nous savons qu'il l'a lu avec enthousiasme et que sa connaissance de cette œuvre était redevable à Gourmont. Le texte des *Minutes de sable mémorial : Haldernablou*⁶¹ est accompagné d'une forme de dédicace, « Appartient à Remy de Gourmont », pour celui qui lui a fait connaître Maldoror. Saillet relève deux transpositions des *Chants* dans *Haldernablou*, toutes deux tirées du Chant sixième. Auparavant, dans *Prolégomènes*, Jarry s'est aussi inspiré de Ducasse à qui il avait repris le procédé du « beau comme », où le comparant relève du domaine scientifique, et quelques espèces animales chères à Ducasse : le rhinolophe, l'engoulevent, le crapaud et le crabe-tourteau. Saillet soutient que les allusions à Ducasse sont très présentes chez Jarry dans les premières années, mais qu'après, elles disparaîtront peu à

⁵⁹ Albert Boissières, *Le Collier du Roi Nègre*, Pau, 1927. Cité par Jean-Pierre Lassalle, « Une épigraphe tirée de *Poésies* en 1895 et 1897 », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1991, livraisons XIX et XX, p. 63.

⁶⁰ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Lettre V du 27 septembre 1885. Citée par Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 41.

⁶¹ Alfred, Jarry, *Minutes de sable mémorial : Haldernablou*, *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1894, p. 213-228.

peu. Dernièrement, Sylvain-Christian David⁶² a montré, en parcourant l'œuvre entière de Jarry et les épisodes déterminants de sa vie, que le lien unissant Jarry et Ducasse était beaucoup plus profond, qu'il y avait une correspondance à la fois étrange et spectaculaire entre les deux poètes, « comme si Isidore Ducasse avait écrit la vie et l'œuvre d'Alfred Jarry. Celui-ci paraît vivre le rêve de la fusion avec l'auteur élu, ou le désir d'en être la réincarnation⁶³ ». Frans De Haes ne se trompait pas quand il avançait qu'en Ducasse, « Jarry avait trouvé un frère spirituel⁶⁴ ». Charles-Henry Hirsch a aussi manifesté son intérêt par une brève notice parue dans un recueil collectif intitulé *Portraits du prochain siècle*. Il évoque quelques lieux communs, comme la mort du poète en pleine jeunesse, ainsi que la puissance du protagoniste des *Chants*. Le plus intéressant de cette notice est qu'elle préfigure la lecture que fera Breton de Ducasse : « Presque seul à son époque, il osa dire, haut et clair, son Désir d'une Humanité renouvelée – vienne pour cette Œuvre, même le “vieil Océan”! L'heure qu'il a prévue s'annonce : des indices déjà⁶⁵... »

Selon Frans De Haes et Maurice Saillet, peu d'écrits ont été consacrés à Isidore Ducasse durant la période comprise entre 1895 et 1900. Ceci s'explique parce que l'œuvre de Ducasse est alors associée au décadentisme et qu'elle est délaissée dans les milieux symbolistes au profit de Rimbaud. Quand on commence à s'y intéresser à nouveau au début du siècle, c'est la thèse de l'auteur atteint de folie qui ressurgit.

⁶² Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, préface d'Annie Le Brun, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2003, 200 p.

⁶³ Patrick Besnier, « Le secret des origines », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 2003, livraisons LXV et LXVI, p. 50.

⁶⁴ Frans De Haes, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁵ Laurent Tailhade, *Portraits du prochain siècle*, Edmond Girard, 1894. Reproduite par Jean-Louis Debaube, « Autres inventeurs de Maldoror (contribution au développement des études maldororiennes II – Préhistoire ducassienne) », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1988, livraisons VII et VIII, p. 93-96.

Laurent Tailhade, qui avait pourtant cité Lautréamont en épigraphe de sa « Ballade sur le propos d'immanente syphilis⁶⁶ », revient sur sa position initiale et dit que les *Chants de Maldoror* sont les « divagations nauséabondes de la Maison-Blanche ou de la Ville-Évrard⁶⁷ ». Henri Duvernois écrit à son tour, dans la revue *Je sais tout* : « Lucien [*sic*] Ducasse [...], sous le pseudonyme du comte de Lautréamont, écrivit, en 1869, le livre le plus fou, le plus incompréhensible, le plus extravagant : *Les Chants de Maldoror*⁶⁸ ». Au mois de février 1914, deux articles seront plus favorables. Paul Fort⁶⁹, voulant contribuer à faire connaître Lautréamont, reproduit le premier chant de *Maldoror* et la préface de l'édition Genonceaux, dans la revue qu'il dirige, *Vers et Prose*⁷⁰. Valery Larbaud, quant à lui, fait paraître un article dans lequel il s'interroge sur la parodie dans *Les Chants de Maldoror* et dans les *Poésies*. L'œuvre qui mettait en scène le violent Maldoror avait déjà suscité l'intérêt d'un certain nombre de lecteurs, mais les *Poésies* étaient moins connues : « on peut tenir pour assuré qu'en 1914, à part [Gourmont], Fargue, Larbaud, et peut-être Jarry, nul n'avait lu intégralement *Poésies*, dont on ne connaissait d'ailleurs (et pour longtemps encore) que l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale⁷¹ ». Larbaud a fourni les premières pistes d'interprétation de *Poésies*. Dans son article, il dit regretter que les *Poésies* aient été éclipsées au profit des *Chants* et souligne que plusieurs lecteurs seraient surpris d'apprendre que celles-ci réfutent le premier texte : l'anti-romantisme de *Poésies* est

⁶⁶ Laurent Tailhade, *Au pays du mufler*, Paris, Léon Vanier, 1891.

⁶⁷ Laurent Tailhade, « Compte rendu des *Aubes mauvaises* de Fernand Kolney », *La Nouvelle Revue*, n° 38, 1906. Repris dans *Le Disque vert*, « Le cas Lautréamont », Paris-Bruxelles, 1925, p. 124.

⁶⁸ Henri Duvernois, « La fleur de mauvais goût », *Je sais tout. Encyclopédie mondiale illustrée*, 15 septembre 1911, p. 178.

⁶⁹ Celui-ci avait aussi envisagé de mettre en scène *Les Chants de Maldoror* au Théâtre d'art qu'il dirigeait. À la fin de 1891, le projet s'était presque concrétisé. Il ne vit pas le jour.

⁷⁰ *Vers et prose*, 9^e année, t. XXXVI.

⁷¹ Jean-Paul Goujon, « Critique des critiques (XI) Valery Larbaud », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1996, livraisons XXXVII et XXXVIII, p. 135.

incompatible avec le style des *Chants*. Mieux encore, il cite une liste d'extraits afin de montrer qu'elles témoignent d'une indignation envers le mouvement romantique. Larbaud croit que l'explication de ce retournement spectaculaire se trouve dans la lettre du 12 mars 1870 de Ducasse à Darasse : il aurait fait l'éloge de la morale bourgeoise pour rassurer son père et ainsi s'assurer qu'il lui accorde le montant nécessaire pour défrayer des coûts d'impression. Il aurait recopié une série de notes de collègue qui répondaient aux audaces des auteurs contemporains par la rigidité classique. Mais le fait qu'il ait recopié ces notes ne signifie pas qu'il adhère à ces préceptes. Larbaud se demande même si Ducasse n'aurait pas poussé encore plus loin la parodie en faisant « une caricature de l'esprit universitaire de 1860-1880⁷² ». Cette question pertinente n'est d'ailleurs pas réglée et Jean-Paul Goujon se demande même s'il n'y aurait pas, dans *Poésies*, des extraits modifiés ou même plagiés de manuels scolaires de l'époque⁷³. Fait étonnant : Larbaud accorde le crédit de la découverte de *Poésies* à Léon-Paul Fargue, lequel préparerait une enquête sur les années de lycée de Ducasse dont les résultats seraient sous peu dévoilés. Il aurait aussi rencontré Gustave Hinstin, l'ancien professeur de rhétorique de Ducasse. Rien à ce jour ne permet de confirmer que cette rencontre a bel et bien eu lieu. En fait, la désinvolture que Fargue manifestait dans ses recherches, ainsi que sa tendance à l'exagération portent plutôt à croire que cette rencontre était fictive.

En somme, les écrivains de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle étaient loin d'attendre l'intervention extraordinaire des surréalistes pour commenter et faire connaître les qualités littéraires de Ducasse. Genonceaux, Gourmont et Larbaud avaient

⁷² Valéry Larbaud, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 9^e année, n° 92, 20 février 1914, p. 155.

⁷³ Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 137.

même déjà entamé de sérieuses recherches afin de mieux connaître l'auteur et son œuvre.

4.2. *Le surréalisme*

Les surréalistes, eux, estiment que les premiers lecteurs de Lautréamont ne l'ont pas estimé à sa juste valeur. Léon Bloy et Remy de Gourmont, ayant soutenu la thèse de la folie, sont durement critiqués, mais Valery Larbaud n'est pas non plus épargné. Interrogé par André Parinaud en 1952, Breton souligne une fois de plus la grandeur de Lautréamont et blâme l'attitude des premiers lecteurs, qui n'avaient pas écouté son « message » : « Comment se faisait-il que Bloy, que Gourmont, que, plus récemment, Larbaud, qui avaient pourtant subi l'aimantation de ce message unique, l'avaient arbitrairement écarté comme pathologique ou n'avaient pas été plus secoués par lui? Seul Jarry, sans doute... mais il n'en avait parlé que par allusion⁷⁴. » Ce fameux « message », nous aurons l'occasion d'y revenir, il fallait être surréaliste pour le comprendre. Et Bloy, Gourmont et Larbaud n'appartenaient pas au surréalisme : Breton en avait décidé ainsi.

Louis Aragon nous apprend, dans deux longs articles consacrés à l'importance de Ducasse dans la formation du premier groupe surréaliste⁷⁵, que la découverte de Lautréamont par Breton remonte à l'automne 1917, alors que lui et Aragon sont tous deux médecins auxiliaires à l'Hôpital militaire du Val-de-Grâce et qu'il se fait conseiller cette lecture par son collègue et nouvel ami. Mais c'est la publication de *Poé-*

⁷⁴ André Breton, *Entretiens 1913-1952, OC*, vol. III, p. 451.

⁷⁵ Louis Aragon, « Lautréamont et nous 1 : Ce qu'il fut pour la génération de 1917 », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 5-9 et « Lautréamont et nous 2 : Les " Poésies " voient le jour », *Les Lettres françaises*, n° 1186, 8 juin 1967, p. 3-9.

sies dans *Littérature*, aux mois d'avril et de mai 1919, qui entame la vaste entreprise de diffusion du nom de Lautréamont. Celui-ci reste d'une importance capitale tout au long de l'histoire du surréalisme. Même quand le surréalisme tente un rapprochement avec le communisme et que les préoccupations du groupe deviennent plus politiques que poétiques, le nom de Ducasse se présente encore quelques fois dans les écrits du groupe.

4.3. *Surréalisme, mythe et sacré*

Bien des éléments issus des conceptions générales du mythe se retrouvent dans l'image de Lautréamont construite par les surréalistes. Lautréamont, comme tous les poètes adoptés par eux, appartient au domaine du merveilleux, du surnaturel, caractéristique que l'on retrouvait chez Eliade. Le comte de Lautréamont est une « figure éblouissante de lumière noire⁷⁶ », écrit Breton. Il devient un nouveau phare qui illumine l'histoire de l'art et l'histoire humaine. La figure de Lautréamont, ici mythique, traverse les temps et les espaces de la même manière que le fait le mythe pour Eliade. Pour celui-ci, le temps actualisé caractérise le mythe, car les personnes qui croient en son authenticité s'imprègnent, à certains moments, du pouvoir du récit mythique et rejoignent le « Grand Temps » sacré. Dans la conception surréaliste de l'art, il y a la même abolition du temps et de la distance. Les écrivains que les surréalistes admirent et qu'ils transforment systématiquement en figures mythiques sont projetés, voire rentrés de force, dans une grande histoire éternelle de l'art. Breton, dans le *Manifeste*, donne une liste qui commence ainsi :

Swift est surréaliste dans la méchanceté.

⁷⁶ André Breton, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont 1846-1870 », *OC*, vol. II, p. 986.

Sade est surréaliste dans le sadisme.
 Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme.
 Constant est surréaliste en politique.
 Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.
 Desbordes-Valmore est surréaliste en amour.
 Bertrand est surréaliste dans le passé.
 Rabbe est surréaliste dans la mort⁷⁷. [...]

Les écrivains ne sont pas abordés dans une perspective historique : Breton ne se penche pas sur l'apport littéraire de chacun. Il établit les règles du surréalisme en trouvant appui auprès d'une constellation d'écrivains. Ces « dieux » se trouvent dans une sorte de présent suspendu et continuent d'exercer leur influence sur l'art. Ils sont tous associés à une valeur ou, plus précisément, chaque écrivain est identifié à un trait, à ce qu'il a de mieux. Ces écrivains connus (Sade, Chateaubriand, Hugo) ou moins connus (Bertrand, Rabbe) ont tous adopté une valeur surréaliste : le sadisme, l'exotisme, la politique, l'amour, la mort. Breton apportera quelques modifications à cette liste initiale en 1932 et en 1934. Ducasse n'en fera jamais partie parce que, pour lui, Ducasse n'est pas réductible à quoi que ce soit. Il est le précurseur emblématique par excellence parce qu'il synthétise le projet surréaliste dans son ensemble. Immense précurseur, plus important que Rimbaud, il révèle des vérités inouïes.

Cependant, pour que Lautréamont appartienne au mythe, il faut que le discours critique ait contribué à créer une image. Il s'agira de vérifier si le surréalisme y contribue et de quelle façon il le fait.

Nous croyons que Lautréamont appartient au domaine du sacré, du moins chez Breton, parce qu'il doit rester dans les « profondeurs », qu'il ne peut pas être approché de n'importe quelle façon ni par n'importe qui. Comme Bataille le fait remarquer, l'on ne doit pas chercher à comprendre le sacré. Breton expliquait justement

⁷⁷ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *OC*, vol. I, p. 329.

à André Parinaud comment ce célèbre extrait de « Mon cher ami Ducasse » de Philippe Soupault était significatif à ses yeux :

Pour savoir jusqu'où pouvait aller notre exaltation à son propos, il n'est que de se rappeler ces lignes de Soupault : « Ce n'est pas à moi, ni à personne (entendez-vous, messieurs, qui veut mes témoins?) de juger M. le Comte. On ne juge pas M. de Lautréamont. On le reconnaît au passage et on le salue jusqu'à terre. Je donne ma vie à celui ou à celle qui me le fera oublier à jamais. » Cette déclaration en forme de *pacte*, sans hésitation, je l'aurais contre-signée.

Devant Lautréamont, la seule attitude possible est l'admiration. Autrement, il y a un risque de profanation, puisque le poète n'a pas le très grand respect qui lui est dû. Si c'est bien Soupault qui a ainsi condamné la critique en exigeant au contraire l'admiration passive, c'est Breton qui, dans son attitude, prendra le plus au sérieux cet impératif formulé par son collaborateur des *Champs magnétiques*.

En revanche, il y a, chez les surréalistes, certains éléments du mythe qui font problème. Nous avons vu que, chez Étiemble comme chez Brissette, les critiques appartenant à un même groupe ont un discours similaire, ce qui a pour conséquence qu'une figure de l'artiste est propre à ce groupe de critiques. Or, nous le verrons, Breton et Soupault n'ont pas tout à fait la même approche de Ducasse. Breton le cite dans ses textes théoriques, mais ses interventions les plus connues sont les ripostes qu'il a adressées à ceux qui l'ont compromis. Soupault est plus tolérant à cet égard. Les textes qu'il rédige à son sujet prennent la forme d'un éloge presque amoureux.

Le mythe de Lautréamont élaboré par les surréalistes pose un problème. En effet, comment comprendre l'hétérogénéité des discours surréalistes tenus sur Lautréamont dans la perspective de l'homogénéité relative des discours de critiques d'une même époque ou appartenant à une même école littéraire, telle qu'elle a été

relevée par Étienne et Brissette? Voilà toute la problématique qui sera travaillée dans les sections suivantes de ce mémoire.

CHAPITRE II

BRETON, LECTEUR DE DUCASSE

Les décisions de même que l'orientation qu'a prise le mouvement surréaliste à tel ou tel moment de son histoire ont reposé essentiellement sur l'autorité d'André Breton. Comme l'a souligné Marguerite Bonnet, Breton « a parlé pour lui-même mais aussi pour d'autres et souvent avec d'autres⁷⁸ ». L'expérience surréaliste était avant tout une expérience de groupe où André Breton avait un rôle central. Comme pour toute autre prise de position, la lecture surréaliste de Ducasse s'explique en grande partie par les idées de Breton et par la perception qu'il avait de lui. Étudier la lecture de Breton, c'est aussi avoir une vue d'ensemble de toutes les lectures surréalistes.

1. La généalogie mythique

1.1. Les écrivains mythiques d'André Breton

Le nom des écrivains grandement admirés par les surréalistes se retrouvent dans leurs articles, leurs manifestes ou leurs tracts. Certains sont plus importants que d'autres parce que leur présence est plus souvent revendiquée. Un examen de ces

⁷⁸ Marguerite Bonnet, *Les Critiques de notre temps et Breton*, Paris, Garnier Flammarion, 1974, p. 15.

écrivains mythiques permet de mieux connaître les tendances littéraires de Breton et les motifs pour lesquels Lautréamont surpasse tous les « dieux » surréalistes.

Dans les premières années du surréalisme, soit depuis la constitution d'un réseau d'amitié entre Soupault, Fraenkel, Aragon, Breton et Vaché en 1918⁷⁹ jusqu'à la publication des *Champs magnétiques* en 1920 par Breton et Soupault, les préoccupations langagières sont au cœur des réflexions. Ces poètes sont préoccupés par les problèmes que pose la création. C'est à ce moment que germent les premières tentatives d'une esthétique nouvelle qui devrait répondre à la fois au problème du « moule » qui préexiste à l'écriture du poème ainsi qu'à l'écart entre l'expérience intérieure du poète et sa participation au monde environnant⁸⁰. Peu à peu, Breton précise la voie qui oriente le surréalisme et propose, dans le *Manifeste du surréalisme*, une façon d'aborder le langage à partir d'une réflexion théorique sur la stagnation, l'immobilité et sur les moyens de s'en détourner. Les écrivains que Breton admire refusent, comme lui, le fonctionnement social orienté vers l'utilitaire, où les règles sont pré-établies et où l'imagination n'a pas sa place.

Le surréalisme était peu intéressé par le rationalisme des Lumières. Breton retient néanmoins du XVIII^e siècle quelques noms d'écrivains qui ne se rangent pas dans l'esprit philosophique cartésien. Il s'est d'abord intéressé à un auteur irlandais, Jonathan Swift, pour son côté satirique et sa critique de la race humaine. Dans un pamphlet intitulé : « Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à charge de leurs parents ou à leur pays et pour les rendre utiles au

⁷⁹ En 1918, commencent les premiers échanges littéraires dans le groupe de jeunes poètes. Les activités surréalistes débutent cependant en 1919 avec la parution de la revue *Littérature*.

⁸⁰ Voir Marguerite Bonnet, « Rencontres et cassures : l'écriture en procès », *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, p. 115-159.

public⁸¹ », Swift propose, sur un mode objectif et rempli de froideur, de solutionner la surpopulation d'enfants pauvres par l'anthropophagie. Quand Breton dit dans le *Manifeste du surréalisme* que « Swift est surréaliste dans la méchanceté », c'est en raison de sa haine du genre humain, si avide de pouvoir qu'elle se montre insensible à la misère. De la même manière, Breton salue les œuvres de Maturin et Lewis, auteurs de romans noirs qui, pour lui, sont un genre littéraire marqué par la terreur. Les auteurs de ce genre apparus dans une période de noirceur, alors que l'Europe se trouvait au cœur des guerres napoléoniennes, ont trouvé une nouvelle manière de réagir aux perturbations sociales en plongeant dans le merveilleux. En cela, ces écrivains ont découvert le pouvoir de l'imagination, qui est plus révélateur que la réalité elle-même, ce qui fait dire à Breton : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel⁸². » Mais, bien au-dessus de tous les auteurs du XVIII^e siècle, Breton place le marquis de Sade. Il est, avec Fourier et Freud, l'un des « trois grands émancipateurs du désir⁸³ » puisque, entre autres raisons, l'entière libération sexuelle dans son œuvre devançait les recherches psychanalytiques. Sade avait exploré les pulsions sexuelles réprimées et les a exprimées dans toute leur démesure. Pour les surréalistes, Sade révèle, sur le mode imaginaire, l'envers de l'amour monogame, unique et passionnel, il montre la perversion pour évacuer les tabous qui entourent la notion de désir. Toutefois, comme le signale Bataille, pour intégrer le sadisme à leur conception idéalisée de l'amour, les surréalistes négligent toute la scatologie dans l'œuvre du divin Marquis.

⁸¹ *Anthologie de l'humour noir, OC*, vol. II, p. 882-886.

⁸² André Breton, *Manifeste du surréalisme, OC*, vol. I, p. 320.

⁸³ André Breton, *Interview avec Claudine Chonez, OC*, vol. III, p. 611.

Breton puise aussi dans la philosophie allemande, s'intéressant particulièrement à Marx et à Hegel. Breton fera même de l'expression « transformer le monde » de Marx son étendard. Quant à Hegel, il a été si important pour Breton qu'il est bien permis de penser que lorsque qu'il évoque le nom de Marx, c'est surtout à la dialectique d'Hegel qu'il pense. L'adhésion de Breton aux éléments fondamentaux de la théorie philosophique d'Hegel, laquelle fondait l'action collective du groupe, est telle qu'il ne peut concevoir quelque chose de valable qui en serait extérieur : « Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, dit-il à André Parinaud, il n'y a pour moi pas de pensée, pas d'espoir de vérité⁸⁴. » De plus, pour Hegel comme pour Breton, l'individu doit s'accomplir pleinement, mais alors que pour Hegel le seul moyen de se faire est de desservir des intérêts sociaux, pour les surréalistes, c'est l'art qui permet au sujet de s'accomplir socialement, car l'art engendre la libération collective. Finalement, le concept d'humour de Breton s'inspire aussi grandement de la philosophie hégélienne : il reprend sa théorie de l'« humour objectif⁸⁵ », qui caractérise l'attitude de l'artiste romantique, totalement détaché du monde extérieur et qui ne se laisse plus influencer par les valeurs ou les modes de pensée dictés par le monde environnant.

Au romantisme anglais et, dans une moindre mesure, français sont aussi associées des sources revendiquées par les surréalistes. Le poète romantique anglais Young est celui auquel Breton accorde le plus d'importance. « Les *Nuits* d'Young sont surréalistes d'un bout à l'autre⁸⁶ », dit-il dans le *Premier Manifeste*. C'est le pessimisme, chez les romantiques, leur vision très sombre des choses qui rejoint le sur-

⁸⁴ André Breton, *Entretiens radiophoniques*, XI, OC, vol. III, p. 525.

⁸⁵ Friedrich Hegel, « De la forme romantique dans l'art », *Esthétique*, trad. de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, commentaires et notes par B. Timmermans et P. Zaccaria, vol. I, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1997, p. 645-748.

⁸⁶ André Breton, *Premier Manifeste du surréalisme*, OC, vol. I, p. 329.

réalisme. C'est aussi pour cette raison que Breton retient le nom de Rabbe, par ailleurs complètement oublié de ses contemporains : « Rabbe est surréaliste dans la mort⁸⁷ ». Après avoir vu son corps se dégrader par la syphilis, Rabbe mit fin à ses jours. Son œuvre posthume raconte sa déchéance physique et morale.

En ce qui concerne la pensée analogique, Breton se réclame de Baudelaire. Il ne pouvait que se montrer favorable à la théorie des correspondances, à cette idée de l'unité originelle et invisible du monde, sentie par l'homme qui découvre des analogies, c'est-à-dire des échos entre plusieurs phénomènes perceptibles par les sens. Breton croyait lui aussi en la totalité de l'univers et il croyait que seule une personne totalement libérée de l'emprise de la raison pouvait être sensible aux indices de cette unité originelle. Pourtant, la rigidité formelle des poèmes de Baudelaire le répugne à un point tel qu'elle devient le signe de ce dont l'écrivain surréaliste doit se désintéresser : « J'espère seulement que le lecteur des *Chants* ne s'en tiendra pas à un pur baudelairisme de forme⁸⁸. »

C'est ensuite Rimbaud et Lautréamont qui retiennent l'attention de Breton. Étiemble a souligné que ces deux noms ont été associés dès 1905 par Stuart Merrill, André Gide et Rubén Darío. Le « couple dioscurique⁸⁹ » Lautréamont-Rimbaud aurait aussi connu une grande popularité à l'époque surréaliste. Encore tout récemment, Louis Forestier a confirmé l'importance du couple au sein du groupe qui a marqué l'entre-deux-guerres : « Avec obstination, les surréalistes (spécialement Breton) ont

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ André Breton, *Les Pas perdus*, OC, vol. I, p. 235.

⁸⁹ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud : structure du mythe*, t. II, Paris, Gallimard, 1961 (1952), p. 275-281.

tenté de les ériger en prophètes des temps nouveaux⁹⁰. » La mise en commun des noms de Rimbaud et de Lautréamont figure en effet dès les premiers textes des surréalistes publiés dans la revue *Littérature*. On sait, par Louis Aragon⁹¹, que les deux poètes ont été au cœur des premières discussions qu'il a eues avec Breton et dans lesquelles, déjà, il s'agissait de savoir lequel devait avoir préséance sur l'autre. C'est dans le plaidoyer « Pour Dada », en 1920, que Breton accole pour la première fois les deux noms :

Je doute qu'un seul homme n'ait eu, au moins une fois dans sa vie, la tentation de nier le monde extérieur. Il s'aperçoit alors que rien n'est si grave, si définitif. Il procède à une révision des valeurs morales qui ne l'empêche pas de revenir ensuite à la loi commune. Ceux qui ont payé d'un trouble permanent cette merveilleuse minute de lucidité continuent à s'appeler des poètes : Lautréamont, Rimbaud, mais à vrai dire l'enfantillage littéraire a pris fin avec eux⁹².

Très manifestement, Breton présente les deux poètes comme essentiellement mus par la volonté de révolutionner la littérature de la fin du XIXe siècle. Chacun annonce la poésie moderne par une quête de l'irrationnel : Lautréamont juxtapose des mots n'ayant aucun lien apparent; Rimbaud a voulu se faire voyant en découvrant ce qui se cache en lui et en explorant le monde des sensations. Breton identifie, chez Lautréamont et Rimbaud, une attitude commune qui est celle de la libération du poème de l'emprise de la pensée discursive, du recours à l'automatisme pour réagir aux contraintes formelles. Mais si l'œuvre des deux auteurs rejoint l'esthétique surréaliste, leur vécu le rejoint tout autant, car ayant vécu la guerre franco-allemande de 1870,

⁹⁰ Louis Forestier, « Rimbaud et Lautréamont », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1992, p. 1030-1031.

⁹¹ Louis Aragon, « Lautréamont et nous 1 : Ce qu'il fut pour la génération de 1917 », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 5-9

⁹² André Breton, « Pour Dada », *OC*, vol. 1, p. 236.

les deux poètes se trouvent dans une situation analogue aux surréalistes, qui ont survécu à la guerre de 1914. Pour Breton, les deux poètes auraient tous deux réagi à ce contexte guerrier en plongeant dans le merveilleux⁹³, ce qui est pourtant difficile à soutenir dans le cas de Ducasse, décédé au mois de novembre de la même année. Enfin, Breton était fasciné par leur abandon de la littérature, l'un ayant choisi la liberté, l'autre étant décédé trop tôt pour terminer son œuvre. Chez Rimbaud et Ducasse se trouvent un même renoncement à la poésie et une même révolte langagière par une remise en question du rapport au langage. Mais Breton se tourne bientôt résolument vers Lautréamont et, dans le *Second Manifeste*, abandonne même Rimbaud.

La réflexion sur l'écriture d'André Breton s'accorde aussi avec celle de quelques poètes et écrivains de son siècle. Jarry, Apollinaire et Vaché sont les plus importants; quand il découvrira Fourier, Breton l'annexera aussi à sa liste d'écrivains mythiques. Bien qu'il n'ait pas connu Jarry, Breton s'est intéressé à sa personnalité, plus particulièrement au type d'humour qu'il avait dans la vraie vie : par exemple, dans l'article « Alfred Jarry⁹⁴ » et dans la notice de l'*Anthologie de l'humour noir*, Breton met l'accent sur l'attitude frivole de Jarry, pour qui un revolver était un jouet. De son œuvre, Breton retient le pouvoir créateur des mots, les analogies poétiques, mais aussi l'anarchisme d'Ubu, qui rejoignait la révolte des surréalistes. Pour ce qui est d'Apollinaire, Breton évoque à la fois le poète et l'individu. La réflexion d'Apollinaire sur l'écriture émerge de son observation de l'art moderne, car dans les œuvres des peintres de son temps, il identifie une nouvelle forme de beauté. C'est aussi ce nouveau regard qu'il pose sur le monde qui l'amène à créer des images inusitées dans

⁹³ André Breton, « Limites non-frontières du surréalisme », *OC*, vol. III, p. 659-671.

⁹⁴ André Breton, « Alfred Jarry », *OC*, vol. I, p. 1054-1057.

ses poèmes, lesquelles engendrent un effet de surprise chez le lecteur. Son exercice de liberté entière dans le champ esthétique et poétique a directement orienté le mouvement surréaliste, car Breton a fréquenté Apollinaire à une certaine époque. Dans les textes qui lui étaient consacrés, Breton dresse le portrait de l'homme ayant un « don prodigieux d'émerveillement⁹⁵ », car Apollinaire s'exaltait devant la vie, la peinture, la ville. Ce poète était si important pour les surréalistes qu'ils lui ont pardonné son éblouissement devant les beautés de la guerre, ainsi que son patriotisme. Quand André Breton est forcé de reconnaître que le thème guerrier est bel et bien présent chez lui alors qu'il condamne les autres écrivains qui l'exploitent, il se montre étonnamment tempéré dans ses propos. Lors d'une conférence donnée à Barcelone en 1922, il dit : « Je n'irai pas jusqu'à lui reprocher son attitude ridicule pendant la guerre⁹⁶. » Comme Apollinaire, Jacques Vaché a fréquenté André Breton, et ce, jusqu'à sa mort prématurée. Dans les écrits consacrés à Vaché, Breton le présente comme un modèle d'insoumission. Par exemple, il s'habillait de façon extravagante pour faire acte de rébellion. Mais plus encore, Breton retient de lui « la désertion à l'intérieur de soi-même⁹⁷ », car Jacques Vaché refusait l'existence utilitaire : il voulait ne servir à rien. Ainsi, il personnifiait le refus dadaïste. Enfin, André Breton a découvert Charles Fourier tardivement, ce qui explique qu'il soit absent de la première édition de *l'Anthologie de l'humour noir*. La vision de l'amour de Fourier rejoignait celle du surréalisme, car l'amour est chez lui passionnel : il est conçu en termes de fusion du corps et de l'esprit. De plus, pour Fourier, l'amour ne peut être qu'exclusif et, comme Breton, il refuse le libertinage. Un autre élément qui, chez

⁹⁵ André Breton, « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus*, OC, vol. I, p. 205.

⁹⁶ André Breton, « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », OC, vol. I, p. 303.

⁹⁷ André Breton, « Jacques Vaché », *Anthologie de l'humour noir*, OC, vol. II, p. 1128.

Fourier, rejoignant le surréalisme est qu'il prophétise un ordre nouveau, où règnera l'harmonie⁹⁸. On a cependant reproché à André Breton de ne pas avoir vu que chez Fourier, l'amour passionnel n'est pas inconciliable avec la polygamie⁹⁹, laquelle s'avère même la condition sans laquelle le « monde nouveau » ne peut survenir.

En somme, Breton s'insurge contre les limitations de la pensée imposées par la philosophie rationaliste, réagissant ainsi à la pensée occidentale qui avait détourné le sujet de son essence. Selon Breton, ces écrivains, figures de son panthéon personnel, partageaient avec les surréalistes la contestation de l'aliénation de l'homme. Les auteurs davantage admirés produisirent des œuvres qui, selon les surréalistes, avaient pour but de libérer l'homme de ses contraintes sociales par le contenu ou la forme. Ainsi, Sade, Lautréamont et Rimbaud furent hissés au rang de demi-dieux parce que leurs œuvres, radicalement contestataires, constituaient une forme de révolte envers l'ordre établi.

Breton ne retient qu'un ou deux aspects chez les écrivains qu'il admire, en fonction de ce qu'il y voit de mieux. Le surréalisme réduit l'œuvre à ce qui s'accorde avec sa doctrine et néglige d'autres aspects qui ne concordent pas avec elles ou qui la contredisent même. Par exemple, Breton tente le plus possible d'évacuer le thème de la guerre présent chez Apollinaire. Il néglige aussi tous les éléments qui se rapportent à la scatologie chez Sade. Cette même opération sélective se retrouve chez les lecteurs de Rimbaud. Dans *Une saison en enfer*, les chrétiens ne voient que la quête du salut et refusent de voir toutes les visions infernales. Étiemble et Brissette ont aussi

⁹⁸ André Breton, *Ode à Charles Fourier*, OC, vol. III, p. 349-363.

⁹⁹ Gérard Roche, « Les grands émancipateurs du désir : Fourier, les surréalistes et l'amour », *Cahiers Charles Fourier*, 2003, p. 63-71.

montré que l'écrivain mythique est facilement catégorisé. Pour les symbolistes, il est clair que Rimbaud appartient au même courant littéraire qu'eux. Par exemple, pour eux, « Le bateau ivre » est le poème symboliste-type, représentant, pour l'un, le poète déréglé, pour l'autre, l'homme et son passage dans le temps et pour d'autres encore, le monde en perdition. Mais les symbolistes refusent de voir que le bateau est un motif récurrent et même proprement parnassien. Comme les lecteurs symbolistes de Rimbaud, Breton ne fait pas toujours, lui non plus, toutes les nuances nécessaires. Ceci est vrai chez Fourier notamment.

Breton fonde le groupe surréaliste sur un réseau de références communes. Comme les initiés à un culte sacré dont parle Eliade, les surréalistes partagent une même fascination pour les écrivains qui ont annoncé le mouvement. Ceux-ci ont la fonction d'ancrer le mouvement sur un système de valeurs commun et de le fonder à partir d'un récit fabuleux qui en raconte l'origine.

1.2. Le mythe nouveau d'André Breton

Dans les années 1930, Breton entreprend toute une réflexion sur l'élaboration d'un mythe proprement surréaliste, le *mythe nouveau*, qui devait à la fois s'inscrire dans son époque et annoncer un ordre nouveau, le moment où l'homme serait enfin libéré des contraintes imposées par la religion et la société¹⁰⁰. Breton ajoute dès lors de nouvelles propriétés métaphysiques à sa constellation d'écrivains. Les références littéraires du groupe sont revendiquées pour traduire ce mythe « exist[ant] [...] à l'état embryonnaire ou latent¹⁰¹ ». Invoquant l'incroyable résistance de certaines

¹⁰⁰ André Breton, « Position politique du surréalisme », *OC*, vol. II, p. 414-415.

¹⁰¹ André Breton, « Projet initial », *OC*, vol. III, p. 1367.

œuvres à la compréhension humaine, Breton soutient que ces œuvres « dispos[ent] sur les esprits d'un pouvoir qui excède en tous sens celui de l'œuvre d'art¹⁰² ». Ces œuvres littéraires s'inscrivent dans l'avènement futur d'un ordre nouveau annoncé par Breton. L'Exposition internationale du surréalisme de 1947, qui prenait la forme d'une mise en scène où le spectateur passait d'une pièce à l'autre selon un parcours déterminé, s'inscrivait bien dans la perspective d'un mythe créé par les surréalistes et livré au grand public. Parmi les douze alvéoles « consacrées à un être, une catégorie d'êtres ou un objet SUSCEPTIBLE D'ÊTRE DOUÉ DE VIE MYTHIQUE¹⁰³ », auquel un autel était élevé, se trouvait entre autres Léonie Auboïs d'Ashby (Rimbaud), Jeanne Sabrenas (Jarry) et le Tigre mondain (Jean Ferry). Les œuvres littéraires investies de propriétés mythiques ont aussi été incluses dans « un escalier de 21 marches [...] [modelées] en dos de livres et [portant] 21 titres correspondants aux 21 arcanes majeures du tarot¹⁰⁴ » qui permettait d'accéder aux salles supérieures. Près de la moitié des marches étaient occupées par des écrivains qui se retrouvaient aussi dans l'*Anthologie de l'humour noir* : Charles Baudelaire (cinquième arcane), D.-A.-F. de Sade (septième arcane), Franz Kafka (dixième arcane), Guillaume Apollinaire (treizième arcane), Jean-Pierre Brisset (douzième arcane), Alfred Jarry (quinzième arcane), Xavier Forneret (dix-huitième arcane) et, finalement, dans la meilleure position, Isidore Ducasse (arcane vingt-et-un). L'exposition de 1947, construite sur une mise en commun de différentes œuvres littéraires, a pour but d'offrir un éclairage métaphysique tel que Sellier le reconnaît dans les mythes littéraires et ethnoreligieux. Les œuvres littéraires sont investies d'un pouvoir, c'est pourquoi elles constituent des

¹⁰² André Breton, « Devant le rideau », *OC*, vol. III, p. 749.

¹⁰³ André Breton, « Projet initial », *OC*, vol. III, p. 1368. En majuscules dans le texte.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1367.

points de repère qui éclairent l'existence humaine. Elles sont des références dans le trajet initiatique menant au monde nouveau annoncé par les surréalistes, nouvelle Terre promise qui mettra un terme aux embûches de l'existence.

Les écrivains mythiques sont réunis sur un même plan temporel (lors d'une exposition, par exemple) et exercent leur influence magique sur le monde moderne. C'est bien à un pouvoir ésotérique que Breton fait référence lorsqu'il dit:

Pour ma part, ceci devait m'amener très vite à me convaincre que les poètes dont, presque à l'exclusion des autres, nous subissons aujourd'hui l'ascendant, sont ceux qui ont été le plus touchés par la pensée ésotérique, tels en France Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire¹⁰⁵.

Rimbaud n'a pas été le seul cabbaliste selon Breton¹⁰⁶. Tous les écrivains qui ont plongé dans le merveilleux pour réagir aux défaillances de leur époque ou qui ont exploré l'inconscient ont trouvé un moyen de connaissance non reconnu par la science et sont devenus des symboles atemporels¹⁰⁷. Ceux qui ont découvert cette nouvelle forme de savoir sont toujours présents et continuent d'exercer leur pouvoir. Il y a, dans une telle approche, une sorte de présent suspendu qui se confond bien avec la notion de « Temps mythique » d'Eliade :

Le Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent. Toute fête religieuse, tout Temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, au commencement¹⁰⁸.

¹⁰⁵ André Breton, « Le surréalisme est la tradition », *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996 (1970), p. 134.

¹⁰⁶ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud : structure du mythe*, t. II, Paris, Gallimard, 1961 (1952), p. 108-115.

¹⁰⁷ Voir : Makoto Asari, « Vers un mythe fondé sur l'extase », dans *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1996, p. 66.

¹⁰⁸ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987, p. 63

Dans la vie profane, l'homme a conscience de la durée du temps qui passe. Au contraire, lors de rites sacrés, l'homme rejoint le grand « Temps mythique ». Il quitte pour un instant le monde contraignant du travail et il est transporté au début de la création. Il s'agit d'un présent suspendu qui est réactivé périodiquement lors des rituels. C'est aussi au moment où l'homme oublie qu'il s'inscrit dans l'histoire, dans une durée déterminée, qu'il contre le mieux son impression du non-sens de la vie. Comme dans les rites sacrés, il y a, dans les activités surréalistes, une suspension du temps profane, rythmique, et c'est cette réhabilitation du « Temps mythique » qui permet la résurgence des grands précurseurs. Comme le chaman ou le magicien dans certaines sociétés dites « primitives », la voix des écrivains décédés s'unit à celle du poète surréaliste. Le surréalisme est donc fondé sur une conception anagogique de l'écriture. Écrire de façon automatique, c'est à la fois écouter sa propre voix et celle des revenants.

1.3. Préséance de Lautréamont

Les noms des grands écrivains qui annoncèrent le surréalisme apparaissent chaque fois que Breton interroge les fonctions éthiques et esthétiques de l'art. Ils supportent, en quelque sorte, les grandes étapes du mouvement par leur présence spectrale. Pour André Breton, Lautréamont reste supérieur à l'égard de tous les poètes et écrivains qu'il a admirés. Dans un classement paru dans le numéro 18 de la revue *Littérature*¹⁰⁸, où des notes ont été attribuées à des personnes célèbres selon un « système scolaire », Ducasse est le favori de Breton avec la note 20. Arrivent ensuite Sade (19), Vaché (19), Baudelaire (18), Derain (18), Rimbaud (18), Soupault (18) et

¹⁰⁸ *Littérature*, 3^e année, n° 18, mars 1921, p. 1-7, 24.

Tzara (18). Dans *L'Amour fou*, Lautréamont a aussi préséance sur les autres écrivains, car il « règne indiscutablement sur la contrée immense d'où [...] arrivent [...] la plupart [des] appels irrésistibles¹⁰⁹ » que Breton reçoit des grands poètes : Baudelaire, Cros, Nouveau, Vaché, Apollinaire et Michel Féline. Enfin, lors de l'Exposition internationale du surréalisme de 1947, les *Œuvres complètes* d'Isidore Ducasse se trouve en haut de l'escalier qui mène à l'étage supérieur. Associé à l'arcane « Le Monde », qui symbolise l'aboutissement d'une quête, la réalisation complète, son œuvre est un modèle de perfection.

Dans le *Second Manifeste du surréalisme*, alors que Breton remet en question sa généalogie mythique, seul Lautréamont est épargné. Il réévalue la place qu'il a accordée à certains écrivains mythiques, Rabbe et Sade par exemple, et rejette catégoriquement Rimbaud en raison de « certaines interprétations déshonorantes de sa pensée¹¹⁰ », faisant ici allusion à sa supposée conversion avant sa mort évoquée par sa sœur Isabelle et par son beau-frère Paterne Berrichon. Il condamne aussi Baudelaire pour son penchant religieux, pour ses prières adressées à Satan. Lautréamont bénéficie d'un privilège, car il est le seul qui ne passe pas à la trappe : « En matière de révolte, dit-il, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. [...] Un seul à part : Lautréamont, je n'en vois pas qui n'aient laissé quelque trace équivoque de leur passage¹¹¹. »

Quelques années plus tard, Breton reconsidère son jugement un peu trop radical émis dans le *Second Manifeste* à propos de Baudelaire et de Rimbaud, de

¹⁰⁹ André Breton, *L'Amour fou*, OC, vol. II, p. 679.

¹¹⁰ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, OC, vol. I, p. 784.

¹¹¹ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, OC, vol. I, p. 784.

nouveau réadmis par lui¹¹². Les écrivains que Breton admire forment donc une constellation qui l'accompagne et ils peuvent disparaître et réapparaître – tous sauf Lautréamont : « quant à Lautréamont, double et intemporel, il est partout à sa place et partout déplacé¹¹³ ».

2. *Lautréamont*

2.1. *La révolution langagière*

Breton a bien contribué à la constitution d'un mythe de Lautréamont, le grand dieu surréaliste de la poésie moderne. L'entreprise surréaliste de mythification de Lautréamont est basée sur la récupération de citations utilisées comme poncifs et une déformation du sens de l'œuvre. Tous les grands principes surréalistes trouvent une justification auprès de Lautréamont : la création collective, l'automatisme, l'humour et le projet d'émancipation de l'homme. Comme les membres du Nigog qui ont récupéré Nelligan et qui estiment que leurs concurrents n'ont pas su l'estimer à sa juste valeur, les surréalistes entendent répondre aux commentateurs qui disaient que Lautréamont était un fou. Puisqu'il incarne leurs valeurs et qu'il a si bien mis en pratique les procédés surréalistes, il est au contraire un grand génie.

Selon André Breton, l'art est une activité collective. Dans un entretien avec Madeleine Chapsal, il dit :

J'ai toujours plus compté sur l'action collective que sur l'action individuelle. Une fois constaté l'accord initial sur un certain nombre de principes, j'estime que les différences de complexion entre les individus sont un levain des plus puissants. Ce qui a pu s'accomplir

¹¹² André Breton, « Avertissement pour la réédition du *Second Manifeste* », *OC*, vol. I, p. 835.

¹¹³ Philippe Audouin, « Très peu de livres », *Magazine littéraire*, n° 91-92, septembre 1974, p. 20.

sous le nom de surréalisme n'a été possible que grâce à cette composition de forces de plusieurs¹¹⁵.

Ce pouvoir d'une action commune, Breton le retrouve chez Ducasse : « La poésie doit être faite par tous. Non par un » (*Poésies II*). Comme Hegel, mais cette fois dans le domaine poétique, Ducasse aurait cru en la possibilité d'un changement par l'activité collective. En sortant cette citation de son contexte, Breton en fait un adage qui justifie les jeux surréalistes où la présence de plusieurs poètes est sollicitée.

Mais pour Breton, l'activité de groupe doit tenir compte de la subjectivité et de l'existence individuelle. C'est pour cette raison que Breton se réclame non seulement d'Hegel, mais aussi de Freud. Breton propose un mode d'expression spontané qui permette à la pensée de se révéler et ce mode d'expression, il est aussi présent chez Lautréamont car, dans son œuvre « se perdent et s'exaltent les grandes pulsions instinctives¹¹⁶ ». Ainsi, Ducasse aurait annoncé l'automatisme. Pour Breton, ce procédé a la double fonction de révéler authentiquement la pensée et de mettre en place une nouvelle esthétique par le résultat obtenu. L'aboutissement d'une telle démarche artistique permet de réconcilier des termes ou des réalités n'étant pas habituellement réunis. Ainsi, Breton croit que le rapprochement de « deux réalités distantes » fait la force d'une image. « [L'image] la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, dit-il, [...] celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique¹¹⁷. » L'image part des mots et le critère de beauté est l'arbitraire de leur réunion. C'est bien ce que Breton reconnaît chez Ducasse. Il croit que Ducasse produit

¹¹⁵ *Entretien avec Madeleine Chapsal, Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996 (1970), p. 228.

¹¹⁶ André Breton, « Isidore Ducasse comte de Lautréamont », *Anthologie de l'humour noir, OC*, vol. II, p. 987.

¹¹⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme, OC*, vol. I, p. 338.

des images surréalistes par l'incongruité des rapprochements et parce qu'elles réduisent le langage communément admis. Dans les premières années du surréalisme, Breton est surtout fasciné par l'abondance des « beau comme » qui parsèment *Les Chants de Maldoror*, remarquant que les comparaisons de Ducasse ne sont pas conformes aux attentes du lecteur. Les éléments qui sont qualifiés comme étant beaux ne sont pas ceux qui sont habituellement utilisés en poésie. Pour cette raison, Ducasse dépasse la perception rationnelle et ouvre la porte à une nouvelle réalité. L'ambiguïté de l'image chez Ducasse n'a plus de lien avec une perception strictement rationnelle des choses : « C'est qu'en effet, selon lui, l'enthousiasme et le froid intérieur peuvent parfaitement s'allier et qu'il pousse assez loin le respect humain pour juger également sacrés l'oisiveté et le travail¹¹⁸. » Ducasse arrive à réconcilier les contraires, ce qui assure à sa poésie une valeur supérieure, voire divine.

C'est aussi sur la célèbre comparaison de Lautréamont « Beau comme la rencontre fortuite, sur un table de dissection, d'un parapluie et d'une machine à coudre » que Breton fonde l'esthétique surréaliste¹¹⁹. Le surréaliste Louis Aragon ira même jusqu'à prétendre que l'écriture de ses romans procède, elle aussi, de la même unification des contraires : « Tout roman m'était la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection¹²⁰. » Non seulement utilisée par les poètes à titre d'exemple d'automatisme, la formule de Lautréamont l'est aussi par les peintres, car elle appuie les techniques du collage (Ernst) et de la méthode

¹¹⁸ « *Les Chants de Maldoror* par le comte de Lautréamont », *OC*, vol. I, p. 235.

¹¹⁹ André Breton, « Caractère de l'évolution moderne et de ce qui en participe », *OC*, vol. I, p. 301.

¹²⁰ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*, Paris, Garnier Flammarion, coll. « Champs », 1981, p. 43.

paranoïaque critique (Dali¹²⁰). Utilisée comme formule incantatoire, cette citation revenait périodiquement dans les activités surréalistes, comme dans la représentation d'un sketch intitulé *Vous m'oubliez*, écrit par les deux collaborateurs des *Champs magnétiques* et présenté le 27 mai 1920, à la salle Gaveau, dont elle est le principe de base. Breton jouait le rôle d'un parapluie, Soupault celui d'une robe de chambre, Éluard une machine à coudre et Fraenckel jouait un inconnu. Les surréalistes ont ainsi exposé au public un pastiche de ce passage des *Chants* qui représentait pour eux l'incongruité de la rencontre d'objets. On peut aussi penser qu'en donnant le titre homonymique de *Champs magnétiques* à la première œuvre réalisée d'après le procédé de l'automatisme, Breton et Soupault ont aussi voulu témoigner leur reconnaissance à Lautréamont pour son traitement révolutionnaire du langage, pour ses comparaisons inusitées. C'est aussi pour témoigner de l'importance qu'ont eu *Les Chants de Maldoror* sur sa réflexion poétique que Breton choisit, en 1927, un dessin réalisé par Georges Malkine d'après l'œuvre de Ducasse pour l'en-tête du papier à lettres de *La Révolution surréaliste*. Ce dessin représente une tache de sang, celle qui se trouve au bas de la lettre à Mervyn (VI, 3). Au centre de celle-ci se trouve un cygne noir portant une enclume surmontée du cadavre d'un crabe tourteau (VI, 2).

Cependant, on peut bien remettre en question l'identification de Ducasse comme un précurseur de l'automatisme. C'est Maurice Viroux¹²¹ qui, le premier, apporte la preuve que l'œuvre de Ducasse n'était pas surréaliste mais un texte résultant partiellement du plagiat d'un ouvrage naturaliste. Par l'identification de six passages

¹²⁰ Renée Riese Hubert, « La critique d'art surréaliste, création et tradition », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n° 37, 1985, p. 213-227.

¹²¹ Maurice Viroux, « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercure de France*, décembre 1952, p. 632-642.

des *Chants de Maldoror* qui avaient été repris tels quels de l'*Encyclopédie d'Histoire Naturelle* du Dr Chenu, il montra que Ducasse ne pratiquait pas l'écriture automatique, mais que ses textes fonctionnaient par collage. Les recherches ultérieures montrent aussi que l'œuvre de Ducasse est beaucoup plus structurée que ne l'ont cru les surréalistes. Valéry Hugotte¹²² a montré que, loin de n'être qu'un texte transposant des pensées issues de l'inconscient, *Les Chants de Maldoror* relatent la tension entre la persistance de la conscience et le désir du narrateur-personnage de se dégager de son emprise. Ceci démontre bien que les surréalistes déforment la signification de l'œuvre pour la faire entrer dans leur conception du monde. De plus, des études rhétoriques révèlent que les « beau comme », qui avaient impressionné Breton parce qu'ils bernaient les attentes du lecteur, étaient tous construits sur la même structure, où le comparant et le comparé sont séparés par un écart sémantique et où le comparant relève d'un registre scientifique ou technique¹²³. Cette construction systématique avait échappé à Breton que rebutait toute étude formelle de l'œuvre.

Un second aspect qu'André Breton retient de Lautréamont et dont la maîtrise atteint chez lui un degré de perfection est l'humour noir. D'ailleurs, l'expression « humour noir », que Breton utilise pour son *Anthologie*, désigne d'abord la « *révolte supérieure de l'esprit*¹²⁴ » dont fait preuve l'œuvre de Lautréamont et qui avait été identifiée par Léon Pierre-Quint¹²⁵. Mais contrairement à lui, Breton ne croit pas que l'humour ne se limite qu'aux *Chants*. Dès 1922, dans la conférence « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », il explique que le principe unificateur

¹²² Valéry Hugotte, *Lautréamont : Les Chants de Maldoror*, PUF, 1999, 126 p.

¹²³ Henri Béhar, « Beau comme une théorie physiologique », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1990, p. 51-55.

¹²⁴ « Paratonnerre », *Anthologie de l'humour noir*, OC, vol. II, p. 870.

¹²⁵ Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Paris, Fasquelle, 1967, 180 p.

des *Chants* et des *Poésies* est l'humour : « Ducasse a pris la peine, avant de mourir très jeune, de donner à son premier livre une réplique, intitulée *Poésies* où il fait appel avec infiniment d'humour au sentiment de la mesure¹²⁶ ». Dans la préface à l'Édition G.L.M. en 1938, il réaffirme sa position :

Mais, que l'on cherche au delà ce qui peut constituer [l']unité [des deux ouvrages], leur identité au point de vue psychologique, et l'on découvrira que celle-ci repose avant tout sur l'humour : les diverses opérations que sont ici la démission de la pensée logique, de la pensée morale, puis des deux nouvelles pensées définies par opposition à ces dernières, ne se reconnaissent en définitive d'autre facteur commun : surenchère sur l'évidence, appel à la cohue des comparaisons les plus hardies, torpillage du solennel, remontage à l'envers, ou de travers, des « pensées » ou maximes célèbres, etc... : tout ce que l'analyse révèle à cet égard des procédés en jeu le cède en intérêt à la représentation infaillible que Lautréamont nous a amenés à nous faire de l'humour tel qu'il l'envisage, de l'humour parvenu avec lui à sa suprême puissance et qui nous soumet physiquement, de la manière la plus totale, à sa loi¹²⁷.

La puissance de Lautréamont est telle que Breton hisse le poète au-dessus de tous les dieux surréalistes. Dans « Paratonnerre », Breton explique que l'humour est une forme d'insurrection et qui a une fonction protectrice. Après avoir lu Freud, Breton remarque que « l'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore *quelque chose de sublime et d'élevé*¹²⁸ ». L'humour est sublime parce que le moi s'affiche victorieux à l'égard de la douleur. Le moi, instance psychique qui gère les confrontations entre le ça, le surmoi et les nécessités de la réalité, ne se laisse pas atteindre chez l'humoriste par la douleur du monde extérieur. L'accent porté initialement sur le moi est déplacé vers le soi qui

¹²⁶ « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », *OC*, vol. I, p. 301.

¹²⁷ Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, préface d'André Breton, G.L.M., 1938. Reprise dans Isidore Ducasse (comte de Lautréamont), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, José Corti, 1987 (1953), p. 44.

¹²⁸ André Breton, « Paratonnerre », *Anthologie de l'humour noir*, *OC*, vol. II, p. 871-872.

réduit l'ampleur de la souffrance et la redirige au moi pour la rendre supportable. Mais l'humour noir est aussi « une pratique à haut risque qui engage l'individu à réagir face à un ordre des choses perçu comme inacceptable¹²⁹ ». Pour Breton, l'œuvre de Lautréamont transforme le tragique en comique; il ne se laisse ainsi plus atteindre par les perturbations sociales. Son humour est une réaction de révolte envers tout ce qui brime la liberté de l'individu et c'est bien parce que cette révolte entraîne la souveraineté du sujet (dans le sens que lui donne Bataille) qu'elle est hautement valorisée. Breton reconnaît ce mouvement de pensée par l'utilisation de comparaisons, par le recours à l'irrationnel, par le procédé du retournement. Dans *Poésies II*, Ducasse utilise ce dernier procédé en reprenant plusieurs formules de La Bruyère, de La Rochefoucauld, de Vauvenargues et surtout de Pascal pour ensuite les modifier. Ducasse questionne alors la littérature classique par le renversement des maximes des grands auteurs. Dans une lettre à Simone Kahn, Breton écrit :

Vous savez comment les *Poésies* de Ducasse ont été faites : il retournait un proverbe, une pensée : « Dans le malheur les amis augmentent. » Pascal avait dit : « Peu de chose nous console, beaucoup de chose nous afflige. » Il ne dit pas systématiquement le contraire. Pascal : « L'exemple de la chasteté d'Alexandre n'a pas tant fait de continents que celui de son ivrognerie a fait d'intempérants. » – Ducasse : « L'exemple de la chasteté d'Alexandre n'a pas fait plus de continents que celui de son ivrognerie a fait de tempérants. » La Rochefoucauld : « L'amour de la justice n'est en la plupart des hommes, que la crainte de souffrir l'injustice. » Ducasse : « que le courage de souffrir l'injustice ». Vauvenargues : « Si l'ordre domine dans le genre humain, c'est une preuve que la raison et la vertu y sont les plus fortes. » – Ducasse : « L'ordre domine dans le genre humain. La raison, la vertu n'y sont pas les plus fortes », etc.

¹²⁹ Christophe Graulle, *André Breton et l'humour noir. Une révolte supérieure de l'esprit*, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, p. 156.

Vous étiez-vous aperçue de cela? Voyez-vous l'intérêt profond de cette contradiction : c'est par elle, hélas, que Ducasse atteint à cette espèce de *vérité angélique*¹³¹.

La raison pour laquelle Ducasse atteint une « *vérité angélique* » est qu'il n'a pas modifié entièrement le sens de la maxime en changeant la syntaxe : il n'oppose pas systématiquement une *négation* des maximes originales. Il n'a fait que proposer une nouvelle vérité. Si les considérations de Breton sur la question du langage sont hasardeuses – car l'écriture de Ducasse n'est pas automatique –, ses observations sur l'humour sont justes. Breton a très bien saisi la nouveauté apportée par Ducasse : son renversement des maximes ne se situe pas sur le plan de la moralité, mais plutôt sur le plan linguistique. Suzanne Guerlac, qui s'est penchée sur la lecture des *Poésies* par Breton, écrit :

Breton est prêt à reconnaître dans les *Poésies* l'ouverture d'une autre voie, non pas morale, mais discursive ou poétique, une pratique qui déjoue le travail de la négation caractéristique de la littérature depuis le romantisme et incluant le mouvement dada¹³².

Ce qui est plus problématique dans la conception de l'humour ducassien est que Breton associe sans fondement l'application exemplaire de ce mouvement de pensée à un recommencement, à une « *apocalypse définitive*¹³³ ». L'application est à ce point exemplaire qu'elle atteint une apogée en synthétisant toutes les autres applications littéraires de l'humour noir, qu'elle opère une rupture jamais égalée ni dans le passé ni dans l'avenir.

¹³¹ Lettre à Simone, 19 août 1920. Citée par Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aven-ture surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, p. 146-147.

¹³² Suzanne Guerlac, « André Breton et la vérité angélique d'Isidore Ducasse », *Cahiers Lautréamont (Les Lecteurs de Lautréamont, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998)*, 2^e semestre 1998, livraisons XLVII et XLVIII, n° 47-48, p. 232.

¹³³ « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont 1846-1870 », *Anthologie de l'humour noir, OC*, vol. II, p. 987.

Toutes les activités surréalistes trouvent leur justification auprès de Lautréamont, depuis leurs jeux collectifs jusqu'à leurs revendications morales. Ils ont fondé leur conception esthétique de l'art sur la comparaison ducassienne parce qu'ils retrouvent en ce procédé une application réussie de l'automatisme. Pour eux, la question langagière était celle qui les préoccupait avant tout, car c'est d'abord par une libération du langage qu'ils croyaient engendrer la libération des mœurs. Parce que Ducasse a manifesté une révolte absolue, qui se manifeste par le recours à l'humour noir dans tout son œuvre, il déroge aux restrictions morales qui limitent l'homme dans ses actions. C'est pourquoi André Breton croyait, comme Léon Pierre-Quint, que l'humour ducassien se voulait une révolte contre l'ordre établi et les conventions littéraires. Son humour est nettement différent de celui de Molière, par exemple, qui poursuit une visée moralisatrice. Comme Sade, c'est par le recours à l'humour noir qu'il dénonce la censure sexuelle et même intellectuelle qui perdurait depuis des siècles¹³⁴. C'est aussi en raison de ce recours à ce procédé d'écriture que, selon Breton, Ducasse annonce un ordre nouveau, celui où l'homme sera enfin libéré des contraintes sociales et morales : « C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme¹³⁵ ». Lautréamont a, pour Breton, une faculté que Nelligan, sujet-nation, avait lui aussi. Il s'agit de cette faculté d'intervenir sur la société :

¹³⁴ André Breton, « Préface au *Concile d'amour* d'Oscar Panizza », *Perspective cavalière*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996 (1970), p. 190-195.

¹³⁵ « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont 1846-1870 », *OC*, vol. II, p. 987.

Nelligan, sujet-nation, confère au réveil collectif une légitimité transcendante. Cette société, qui aspire à la laïcité, transfère sur ses idoles son trop-plein religieux. Et Nelligan, son récit, son expérience, sont élevés au pinacle parce qu'ils autorisent la transformation sociale qui s'opère. On pourrait même dire qu'ils l'annoncent, au sens où le Baptiste annonce et prépare la venue du Nazaréen¹³⁶.

Breton reconnaît, quant à lui, chez Lautréamont des indices qui préparent l'émancipation future de l'humanité. La libération du langage prépare et annonce la libération à venir des mœurs, celle à l'égard des contraintes sociales, comme le travail ou le dévouement envers la patrie, ou des contraintes religieuses, comme la sexualité ou la valeur de la famille. Si Nelligan est le poète prophétique auquel s'identifie la communauté québécoise, Lautréamont est le poète en lequel se reconnaît un groupe de poètes d'avant-garde qui a été ébloui devant son œuvre.

Pour Breton, son œuvre est et restera à jamais inégalée. Il a produit « l'œuvre la plus géniale des temps modernes¹³⁷ ». Plus qu'un génie, il est une sorte de demiurge, car son œuvre « semble excéder les possibilités humaines¹³⁸ ». D'ailleurs, l'attitude que Bataille attribue à l'homme de Lascaux est évoquée dans des termes qui rappellent le propos de Breton sur Lautréamont : « Inévitablement, l'art en naissance sollicitait ce mouvement de spontanéité insoumise qu'il est convenu de nommer le génie¹³⁹. » Dans l'un et l'autre cas, le génie est associé à la libre disposition de soi, à l'émergence des pulsions refoulées. Le résultat, chez Breton et Bataille, est une expérience particulière qui ne peut être comprise dans le monde matérialiste.

¹³⁶ Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Québec, Fides, coll. « Nouvelles Études québécoises », 1998, p. 107.

¹³⁷ André Breton, « Sucre jaune », *OC*, vol. III, p. 912.

¹³⁸ André Breton, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont 1846-1870 », *OC*, vol. II, p. 986.

¹³⁹ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art, Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1979, p. 80.

Le surréalisme fait adhérer Lautréamont à sa conception idéaliste du monde, comme il l'a fait avec Sade, car la révolte langagière, telle que la décrit Breton, reste somme toute tempérée. Pour Bataille, la révolte de Ducasse est au contraire démesurée et, en ce sens, il appartient bien à l'hétérogénéité :

Il me semble que l'expérience de la poésie, dans la mesure où l'excès de la révolte la porte à l'extrême degré de la négation, devrait confirmer l'identité, en ce point, de *Maldoror* et des *Poésies* : d'un parfait dérèglement et de l'observance scrupuleuse (il est vrai dérisoire, il est vrai ambiguë) de la règle¹⁴⁰.

Bataille conteste le fait que la révolte surréaliste ait pour résultat le lyrisme, même si elle prétend excéder les possibilités du langage commun. Plus spécifiquement, Breton exalte l'œuvre de Lautréamont parce qu'elle comporte des métaphores magnifiquement réussies. Mais il néglige tout l'aspect subversif des *Chants*, tout ce qui concerne l'homosexualité ou le meurtre, ne retenant que les éléments qui s'accordent avec sa conception idéaliste du monde. Jamais Breton ne cite des passages des *Chants* qui portent atteinte à la pudeur, comme ceux où le Créateur commet les pires sacrilèges, en se saoulant (III, 4), en se livrant à des orgies (III, 5) ou en dévorant les hommes qu'il a créés, alors qu'il siège sur « un trône, formé d'excréments humains et d'or » (II, 8). Cette conception de Dieu, descendant soudainement du monde céleste pour rejoindre celui des interdits fondamentaux, ne concordait pas avec sa révolte mesurée. Breton n'avait pas vu – ou refusait de voir – que Ducasse avait dénoncé la scission opérée par la religion catholique entre le sublime et le vulgaire par les actes obscènes du Créateur¹⁴¹. Breton avait bien montré que *Les Chants de Maldoror*

¹⁴⁰ Georges Bataille, « Le temps de la révolte », *Œuvres complètes*, vol. XII, 1988, p. 152.

¹⁴¹ Voir à ce sujet *Isidore Ducasse*, présentation et anthologie par Bernard Marcadé, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002, p. 81-83.

dénonçaient la soumission, mais il n'avait pas vu que Ducasse, comme Bataille, restitue le sacré dans sa dimension hétérogène, celle qui se trouve au fondement des religions.

Cependant, si la lecture surréaliste de Lautréamont relève de l'homogénéité, l'attitude prônée par eux devant Lautréamont est bien celle que l'on doit avoir devant le sacré : Lautréamont est pour eux inassimilable et intouchable. Contrairement à l'attitude qu'ils ont pu avoir avec Sade, ils ne voulaient pas que les autres s'emparent de lui et qu'ils le désacralisent.

2.2. *Lautréamont, icône sacrée*

Les surréalistes ont aussi voulu protéger leur icône sacrée de toutes les tentatives de profanation. Lautréamont devait rester dans les « profondeurs » : il ne devait pas être abordé par n'importe qui ni n'importe comment. Il ne fallait pas critiquer l'œuvre sacrée, réservée à un usage strictement surréaliste. Il fallait préserver le mystère de l'individu qui se cachait derrière l'œuvre. Toute tentative de rapprochement du poète était strictement interdite. En ce sens, leur attitude envers les autres critiques fait de son œuvre un objet sacré, qui doit rester non assimilable, non interprétable.

Lautréamont semble être strictement réservé aux surréalistes : eux seuls sauraient la manière sacrée, les rites d'initiés avec lesquels le nom de Lautréamont peut être évoqué. C'est pour cette raison que les surréalistes ont protesté, par une lettre ouverte au Comité Lautréamont, contre la cérémonie prévue pour célébrer le cinquantième de la mort de Ducasse, qui « d[evait] avoir lieu le 22 mars, place

Vendôme ». Ils réitèrent le fait que Lautréamont a pour eux une place exclusive : « Les monuments, tant qu'ils ne commémorent qu'Apollinaire ou Jules Simon, ne requièrent pas autrement notre attention¹⁴². » Quelques années plus tard, c'est contre une profanation du nom de son personnage qu'ils se sont insurgés. Roger Vitrac, appuyé de Robert Desnos, propose à Landeau, nouvellement propriétaire d'un bar de Montparnasse, de mettre sur l'enseigne de son commerce le nom de « Maldoror ». Sa proposition avait pour but de confronter André Breton, car Vitrac et Desnos savaient tous deux que l'utilisation du nom « Maldoror » enfreignait une règle qu'il avait établie. Breton réagit par l'envoi d'une lettre à Landeau où il exige un changement de nom. N'ayant obtenu aucune réponse de sa part, il a recours à l'action directe. Lors d'un bal en pyjama organisé par la princesse Paléologue, René Char, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Marcel Noll, Thirion et Sadoul font irruption dans la boîte de nuit et se mettent à tout saccager. La soirée se termine au commissariat de police. L'utilisation du nom de « Maldoror » est un blasphème, car il y a un déplacement depuis la sphère sacrée de l'œuvre à l'usage profane. Ce qui est sacré, nous dit Bataille, est ce qui n'a pas de prix. La sensation éprouvée par celui qui a découvert la grotte de Lascaux ne peut être monnayée : c'est un émerveillement miraculeux. C'est une sensation similaire que Breton et Aragon éprouvent à la lecture des *Chants* : Breton dit qu'il s'agissait d'un « éblouissement¹⁴³ »; Aragon parle de l'« effet d'un tremblement de terre¹⁴⁴ ». Ce sentiment de richesse profonde ne peut être compris dans une optique de rentabilité. C'est pourquoi *Les Chants de Maldoror*, comme la

¹⁴² « Lettre ouverte au Comité Lautréamont », *Littérature. Nouvelle Série*, n° 1, 1^{er} mars 1922, p. 3.

¹⁴³ *Entretien avec Madeleine Chapsal, Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996 (1970), p. 227.

¹⁴⁴ Louis Aragon, « Lautréamont et nous I : Ce qu'il fut pour la génération de 1917 », *Les Lettres nouvelles*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 7.

grotte de Lascaux, n'a pas de prix. Or, il y a bel et bien eu une profanation de la grotte de Lascaux car, pour y accéder, il faut aujourd'hui payer son billet. D'ailleurs, tout le site rappelle le monde profane : on y trouve un stationnement, une billetterie, un kiosque de souvenirs. Maintenant, quand le touriste y entre, « le présent [le] suit, il descend avec [lui] dans la caverne¹⁴⁵ ». La grotte a perdu son aura mystique et est devenue un moyen de faire de l'argent. De la même manière, donner le nom de « Maldoror » à un bar ou célébrer le cinquantenaire de l'anniversaire de sa mort sont deux événements qui ont un retentissement public. Comme en témoigne l'exemple de la grotte de Lascaux, le moment sacré doit être vécu dans des conditions très particulières, impliquant le silence et la restriction du nombre d'initiés. Dans les deux cas précédemment cités, il y avait profanation du nom parce qu'il s'agissait d'événements à grand déploiement et que les gens approchaient Lautréamont imprégnés de leurs préoccupations actuelles. Dans le cas du bar « Maldoror », cette profanation était encore plus grave, car le nom était utilisé pour le divertissement et parce qu'il s'inscrivait dans le système de commercialisation.

En outre, toute critique de l'œuvre de Ducasse était elle aussi sévèrement condamnée. En réponse à l'enquête du *Disque vert* en 1925, André Breton déclare : « Je tiens à déclarer que selon moi c'est pure folie de soulever publiquement la "question" Lautréamont. Qu'espérez-vous, grand Dieu? Ce qui a pu si longtemps se garder de toute souillure, à quoi pensez-vous en le livrant aux littérateurs, *aux porcs*¹⁴⁶? » Breton justifie cette interdiction par la crainte qu'on opère sur la mémoire de Ducasse les mêmes détournements que ceux qui ont été faits par Paterné Berrichon et Paul

¹⁴⁵ Georges Bataille, « Conférence du 18 janvier 1955 », *Dossier de Lascaux, Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1979, p. 336.

¹⁴⁶ *Le Disque vert*, « Le cas Lautréamont », Paris-Bruxelles, 1925, p. 90.

Claudél à propos de Rimbaud. En 1926, Breton, Aragon et Éluard profitent d'une erreur faite par Soupault pour publier un tract où ils défendent l'occultation de l'œuvre et où ils rappellent les dangers de la critique. Dans la préface aux *Œuvres complètes* qu'il avait rédigée, Soupault avait confondu Isidore Ducasse avec un révolutionnaire de son époque prénommé Félix. Pour les surréalistes, l'erreur qu'il avait faite était un exemple parfait des résultats des recherches hasardeuses qui conduisent davantage à mythifier le poète qu'à le découvrir. Soupault avait aussi transgressé l'interdit de l'occultation de l'œuvre. « Nous nous opposons, nous continuons à nous opposer, disent-ils, à ce que Lautréamont entre dans l'histoire, à ce qu'on lui assigne une place entre Un Tel et Un Tel¹⁴⁶. » Condamnant toute étude critique ou toute recherche biographique, les surréalistes ne pouvaient que se montrer en désaccord avec un texte qui fournissait des informations sur sa vie et qui replaçait Lautréamont dans sa dimension humaine.

En 1951, dans un article paru dans l'hebdomadaire *Arts*, Breton s'en prend aussi violemment à Albert Camus qui, dans *L'Homme révolté*, a soutenu que l'écriture ducassienne était banale, qu'elle n'était que la marque d'une révolte juvénile. Selon Camus, il n'y a rien d'original dans *Les Chants*, car Lautréamont ne fait que reprendre des procédés amplement utilisés par les romantiques. Breton croit que Camus n'a pas lu Lautréamont pour faire un commentaire aussi sommaire. Au contraire, Lautréamont ne cesse de surprendre le lecteur et la pulsation de son œuvre est tout entière axée sur le désir, pulsation qui reprend l'expérience érotique. Il revient aussi

¹⁴⁶ Louis Aragon, André Breton et Paul Éluard, « Lautréamont envers et contre tout », *OC*, vol. I, p. 945.

sur les *Poésies*, d'une « banalité absolue ». Breton fait autrement voir les *Poésies*, lesquelles sont pour lui aussi originales :

Le procédé en vigueur dans *Poésies*, qui consiste à contredire avec obstination – et toujours très subtilement – des pensées de Pascal, de La Rochefoucauld, de Vauvenargues, outre qu'il est incontestablement subversif, met sur la vie d'une opération de réfutation générale – dialectique – qui renverserait le signe sous lequel prétend être construit tout l'ouvrage¹⁴⁸.

Camus, dans *Les Cahiers du Sud*, avait été doublement fautif, car il avait profané l'œuvre de Lautréamont et il avait altéré l'image proprement surréaliste et idéaliste du génie révolté.

Pour Breton, devant l'œuvre de Lautréamont, non seulement convient-il de se taire – « Les mystères que prétend me révéler Lautréamont [...], je ne les discute même pas¹⁴⁹ » – mais il convient aussi de se garder de l'interpréter. Or, interdire l'interprétation au profit d'une admiration libre de pensée, c'est vouloir assurer à l'objet une qualité sacrée. C'est ce que souligne John Lechte :

Le sacré est toujours à sa place dans l'ombre, dans les profondeurs, hors de vue, et au-delà de la portée de la métaphore et de l'interprétation – le sacré ne s'interprète pas ou plutôt, nous devrions dire que le sacré est ce qu'il ne *faut pas* interpréter, c'est-à-dire que l'interdiction ou la prohibition, est la condition de sa possibilité¹⁵⁰.

Interpréter un objet est aussi opérer une transformation de celui-ci; c'est lui faire dire ce qu'il ne dit pas lui-même. Critiquer Lautréamont, c'est aussi risquer de se tromper sur la signification profonde de l'œuvre. Le paradoxe, chez les surréalistes, c'est qu'ils interprètent eux-mêmes une œuvre devant laquelle ils exigent une attitude béate d'admiration. Mais, selon eux, ils peuvent se le permettre, ils « détiennent les

¹⁴⁸ André Breton, « Sucre jaune », *La Clé des champs*, OC, vol. III, p. 913.

¹⁴⁹ André Breton, « Les Chants de Maldoror », *Les Pas perdus*, OC, vol. I, p. 234.

¹⁵⁰ John Lechte, « Bataille, l'Autre et le sacré », dans *L'Autre et le Sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*, textes recueillis par C. W. Thompson, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 145-146.

clés d'interprétation¹⁵¹ » de l'œuvre. Dans un tel cas, toute critique qui ne s'inscrit pas dans une démarche surréaliste est condamnée. Ceci explique aussi l'accueil étrangement favorable que Breton a réservé à l'ouvrage de Léon Pierre-Quint.

Dans *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Pierre-Quint explique que *Les Chants de Maldoror* sont une œuvre de révolte, mais que cette révolte est perçue dans un sens positif. Il s'agit d'une « révolte suprême » qui fait suite à la révolte absolue de l'adolescence, laquelle est un synonyme de mort, et à celle propre à l'âge adulte, qui s'accompagne d'un « sentiment de l'inutilité de tout¹⁵² ». Dans une lettre du jeudi 16 février 1930 adressée à Pierre-Quint, Breton précise qu'il a été fasciné par sa réflexion sur l'humour : « Le passage sur l'humour est peut-être ce qui m'a le plus particulièrement séduit. Je crois que c'est *cela*. Que je puisse vous l'écrire sans réserves n'est pas rien¹⁵³. » Pour Pierre-Quint, l'humour dans *Les Chants de Maldoror* est une manifestation de cette révolte suprême. Le propre de Ducasse est de ne pas s'être attaqué qu'à une école littéraire, mais à toutes les règles formelles en littérature. Il ridiculise tous les procédés : allitération, jeux de mots, comparaisons, rimes et césures, réglementation des barbarismes... Selon Pierre-Quint, Ducasse ramène l'humour à sa révolte fondamentale : « Son humour n'est que le témoignage de sa révolte inassouvie, une révolte d'intellectuel contre les formes de l'art et toute convention, révolte qui cherche la fuite hors de soi, hors de la conscience et de la vie¹⁵⁴. » Bien que cette étude constitue une véritable analyse textuelle des *Chants*, Breton n'a pu

¹⁵¹ Henri Béhar, « La Voie surréaliste : Marcel Jean et Arpad Mezei lecteurs, critiques, éditeurs de Lautréamont », pré-publication, à paraître : *L'Autre de la littérature*, Actes du VIII^e Colloque International Lautréamont, Barcelone, 22-24 novembre 2006, Éd. Du Lérot, 2007.

¹⁵² Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Paris, Fasquelle, 1967, p. 110.

¹⁵³ B.N., Nouv. Acq. fr. 18358, F° 380. Citée par Étienne-Alain Hubert dans la notice critique de l'« Anthologie de l'humour noir », *OC*, v. II, p. 1773.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

que se montrer favorable à l'égard d'un ouvrage qui établissait que l'humour ducasien se voulait une révolte contre l'ordre établi et les conventions littéraires. Mais, qui plus est, Pierre-Quint situe Lautréamont dans une perspective sacrée. Il dit :

Les occultistes croient que les plus beaux textes de vérité et de sagesse appartiennent à une tradition ésotérique, qui doit rester secrète. Sans doute y a-t-il aussi un étrange mystère dans les *Chants de Maldoror*, suite de visions inaccoutumées qui semblent venir d'un au-delà de l'être intérieur [...].

Le texte divulgue des vérités, c'est pourquoi exhumer les *Chants* des profondeurs en cherchant à expliquer leur mystère constitue un danger. Il cite, à titre d'exemple, Soupault qui, comme les archéologues subissant la malédiction de la momie Toutankhanmon, a été puni pour l'avoir fait, car il a été au centre de toute une polémique en confondant les deux Ducasse. Ainsi, parler de l'œuvre de Lautréamont est interdit, à moins qu'elle concorde avec la conception surréaliste.

Dans les années 1960, l'emprise du groupe surréaliste sur l'image de Lautréamont se desserre et les études critiques qui feront avancer de façon significative la connaissance de Lautréamont se multiplient. La diffusion de l'image surréaliste de l'auteur des *Chants* est éclipsée par le développement de la recherche : l'occultation de l'œuvre n'est désormais plus possible. Les surréalistes se tournent alors vers un passé nostalgique où Lautréamont était encore leur protégé. Dans les entretiens radiophoniques, Breton rappelle fréquemment le moment magique de la découverte de Lautréamont avec Aragon et Soupault, les semaines consacrées exclusivement à la lecture et à la réflexion à partir de son œuvre. Il rappelle que c'est sous l'influence prédominante de Lautréamont que s'est formé le groupe qui a tant marqué l'avant-

garde littéraire de l'entre-deux-guerres. Évoquer ses souvenirs est une manière de garder vivant le mythe de Lautréamont, car les études formelles du groupe Tel Quel viennent alors détruire toute l'aura surréaliste construite autour de Lautréamont. Philippe Sollers et Marcelin Pleynet, par la théorie de la réflexivité, montrent que toute l'œuvre de Ducasse se réduit à son écriture. Pour eux, le texte littéraire ne représente pas directement l'auteur. Ils montrent ainsi que le lecteur et le scripteur sont des produits de l'écriture et que la langue nouvelle de Ducasse « a pour but avoué d'en finir avec la représentation¹⁵⁴ », réprouvant ainsi toute la question de la technique automatique et de l'écriture en tant que produit de l'inconscient : « Nous ne pouvons considérer *Les Chants de Maldoror* que parce qu'ils sont écrits. Nous n'avons rien à leur faire dire qu'ils ne disent pas et ils ne disent rien d'autre que leur écriture¹⁵⁵. » En 1967, la parution de *Lautréamont par lui-même* de Marcelin Pleynet constitue un tournant dans l'histoire de la lecture de Lautréamont. Aragon réagit en faisant paraître deux longs articles¹⁵⁶ dans lesquels il rapporte l'importance de Ducasse dans la formation du premier groupe surréaliste. La même année, les surréalistes rédigent le tract « Beau comme, beau comme¹⁵⁷ » dans lequel ils rappellent le rôle de Lautréamont dans l'histoire du surréalisme et l'apport du mouvement dans la connaissance du poète. On reconnaît, dans ces manifestations, un trait relevé par Étienne, à savoir que la foi qu'on porte au mythe persiste malgré l'apparition de données qui contestent sa véracité. Mais puisque les revendications surréalistes n'ont

¹⁵⁴ Philippe Sollers, « La science de Lautréamont », *Critique*, n° 245, octobre 1967, p. 792.

¹⁵⁵ Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Seuil, 1967, p. 109.

¹⁵⁶ Louis Aragon, « Lautréamont et nous 1 : Ce qu'il fut pour la génération de 1917 », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 5-9 et « Lautréamont et nous 2 : Les "Poésies" voient le jour », *Les Lettres françaises*, n° 1186, 8 juin 1967, p. 3-9.

¹⁵⁷ « Beau comme, beau comme », sans éditeur, signé le 15 décembre 1967 par 45 auteurs surréalistes.

plus le retentissement d'antan, dans un contexte où la connaissance de Lautréamont s'accroît, le mythe mute vers la nostalgie d'un passé révolu, où Lautréamont n'avait pas encore été profané par la critique. Les surréalistes sentent bien qu'ils se font dépasser de leur poète petit à petit.

2.3. *Lautréamont et le sacré*

Les textes de Breton ont bien contribué à engendrer une image mythique, car il réduit son œuvre à une remarquable expression d'un inconscient particulièrement riche. Étiemble et Brissette ont aussi souligné que le mythe empêche le lecteur d'accéder à l'œuvre, car le discours mythique qui l'entoure en déforme le sens. De la même manière, le discours de Breton réduit l'œuvre de Lautréamont à un tour prodigieux du langage qui célèbre l'irrationnel.

Pour André Breton, Lautréamont appartient bel et bien au sacré. Prophète annonçant une ère nouvelle, un monde nouveau, son nom ne doit pas être souillé par des blasphèmes. Il doit rester dans les profondeurs, mystérieux, et non accessible aux profanes. C'est cette vénération, ainsi que la chasse aux impies des surréalistes, qui fera dire à Desnos, Leiris et Vitrac que « Maldoror pour un surréaliste, c'est l'équivalent de Jésus-Christ pour un chrétien¹⁵⁸ ».

D'autre part, il y a, chez Breton, une volonté d'homogénéiser le discours surréaliste. À plusieurs moments, des membres sont exclus ou d'autres quittent le mouvement en raison de désaccords avec André Breton. Ceci est le cas de Philippe Soupault, exclu en 1926. Dans le chapitre suivant, nous aborderons sa lecture de Du-

¹⁵⁸ *Candide*, janvier 1930. Cité par Frans De Haes, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, Gembloux, Duculot, 1970, p. 97.

casse : comme Breton, Soupault s'exalte devant Lautréamont, ce qui l'amène à créer une image idéalisée de lui. Mais contrairement à Breton, Soupault est intrigué par le poète qui a disparu derrière son œuvre et il tente de reconstituer son univers à partir de ce qu'il connaît de lui. Les textes de Soupault sur Lautréamont ont non seulement concouru à alimenter la tension entre les deux qui était déjà vive en 1922, mais ils ont contribué, eux aussi, et de manière significative, à l'élaboration du mythe de Lautréamont.

CHAPITRE III

SOUPAULT, LECTEUR DE DUCASSE

Philippe Soupault a contribué à fonder le groupe surréaliste au début des années 1920 et figure donc, avec Breton, parmi les artisans du mythe Lautréamont. Il a fréquenté le groupe surréaliste et en a partagé la révolte envers les valeurs traditionnelles de la religion et de la patrie ainsi que son désir de rupture envers l'institution littéraire officielle. Comme André Breton, il a montré toute sa vie un très grand intérêt pour Ducasse, qui s'est manifesté par la rédaction d'articles ou de préfaces élogieuses. À l'instar des surréalistes, il refuse d'adhérer à un mode de critique proprement intellectuel, qui viserait à décrire l'objet artistique, à le classer ou à le situer par rapport à d'autres objets du même type. L'important, pour lui, c'est de mesurer l'impact que cet objet a eu dans sa propre vie. Tous les textes sur Ducasse écrits par Soupault se caractérisent, par contre, par un lyrisme qui n'a pas d'équivalent chez les autres surréalistes : aucun n'ira aussi loin dans l'effusion. Dans ces textes, il tente de cerner l'auteur qui se cache derrière l'œuvre grandiose que constituent les *Chants* et les *Poésies*. Il exploite donc les quelques éléments biographiques qu'il a à sa disposition pour essayer de reconstituer ce qu'aurait pu être la vie de Ducasse, n'hésitant pas à inventer des données biographiques quand il en manque.

1. Soupault et le travail de critique littéraire

Comme Breton, Soupault a, lui aussi, ses frères spirituels en écriture, qui ressurgissent dans ses chroniques littéraires. Le choix des auteurs retenus manifeste une ouverture à des styles très différents, ce qui n'est pas le cas de Breton. En plus de s'être intéressé à des auteurs de différentes époques (Alfred de Musset, Honoré de Balzac, Guillaume Apollinaire), il a consacré des chroniques à des auteurs étrangers (William Blake, James Joyce, Ambrose Bierce, Fedor Dostoïevski). Son éclectisme est d'ailleurs l'un des reproches que lui adresseront les surréalistes.

Dans ses chroniques, Soupault n'adopte pas un style auquel s'attend le lecteur d'une critique littéraire. Il effectue son travail de critique en se permettant une grande liberté : il ne fait jamais d'analyse textuelle. Il croit que critiquer une œuvre, c'est la dénaturer, lui surajouter un discours qui vient l'altérer. Pour lui, l'œuvre porte déjà tout son sens, c'est pourquoi il refuse le discours proprement académique que les intellectuels portent sur l'œuvre littéraire. Les textes de Soupault rendent plutôt compte d'une lecture impressionniste : « Il ne décrit jamais les œuvres en exégète ni en analyste, mais communique ses observations, ses sensations, nous invitant à voir ou à lire pour juger par nous-mêmes, voulant nous faire aimer et vibrer, nous rendre curieux¹⁶⁰. »

Ses chroniques rendent donc toujours compte d'une rencontre avec un livre ou un écrivain. Il veut d'abord partager le plaisir, l'émerveillement qu'il a éprouvé en découvrant un auteur. Ce sont les sensations, ainsi que les possibilités de l'imagination, qui priment sur l'exactitude des faits racontés. À partir de l'œuvre littéraire elle-même ou de sa connaissance de la vie de l'auteur, Soupault rédige des

¹⁶⁰ Véronique Duchemin, « La révolte d'un fils des guerres », *Europe*, vol. 71, n° 769, 1993, p. 91.

textes où il dévoile la particularité de sa rencontre littéraire. Il opte alors pour l'un des deux points de vue suivants : il se penche soit sur la réception de l'œuvre, soit sur l'écrivain. Dans le premier cas, l'œuvre littéraire est évoquée par le biais de ses effets sur le lecteur¹⁶¹, de ses répercussions sur le monde littéraire¹⁶² ou de son impact sur la société¹⁶³. Le plus souvent, une méconnaissance de l'écrivain explique le choix de cette perspective. Dans d'autres cas, Soupault reconstitue l'univers de l'écrivain à partir des informations qu'il connaît pour cerner l'atmosphère dans laquelle se trouve l'individu en processus de création. Par exemple, l'œuvre d'Apollinaire est abordée en fonction de l'intérêt du poète pour le mystère et la nouveauté¹⁶⁴. Soupault évoque cette disposition d'esprit qu'avait Apollinaire, avide de découvertes, très touché par l'univers mystérieux des livres de Pierre Souvestre et de Marcel Allain et fasciné par les personnes à l'esprit dérangé qu'il rencontrait au détour d'une rue, pour montrer que cette disposition explique le ton légendaire de ses œuvres. Dans le cas de René Crevel (par exemple son article sur *La Mort difficile*), Soupault met l'œuvre en parallèle avec la sincérité de son auteur, qui se manifestait par son « rire nerveux, inquiétant, parfois tragique » et son « regard étrange qui coupe et qui pique¹⁶⁵ ». Quand il manque de données biographiques pour recréer l'atmosphère de travail de l'écrivain, il imagine le processus de création : « Dostoïevski lorsqu'il a choisi un

¹⁶¹ « *La Guerre à vingt ans* de Philippe Barrès », *Le Journal littéraire*, n° 16, 9 août 1924, p. 10.

¹⁶² « *La Liberté ou l'amour* par Robert Desnos », *La Revue européenne*, nouvelle série, n° 11, novembre 1927, p. 474-476; « Sur l'«Ulysses» de James Joyce », *Europe*, n° 78, 15 juin 1929, p. 292-296.

¹⁶³ « *Verdun*, par Fritz von Unruh », *La Revue européenne*, n° 14, 1^{er} avril 1924, p. 74.

¹⁶⁴ Philippe Soupault, « Quand Apollinaire contait... », dans Guillaume Apollinaire, *Les Épingles, Contes*, éd. des Cahiers libres, 1920. Repris dans Philippe Soupault, *Littérature et le reste 1919-1931*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 2006, p. 112-115.

¹⁶⁵ « *La Mort difficile*, par René Crevel (Kra, édit.) », *Les Feuilles libres*, n° 44, novembre-décembre 1926, « Le Roman », p. 122-123. Repris dans Philippe Soupault, *Littérature et le reste 1919-1931*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 2006, p. 275-276.

type éprouve en le créant une sympathie véritable, ardente, presque câline pour ce type¹⁶⁶. »

Les textes de Soupault manifestent aussi un désir de rencontrer les écrivains décédés, ses frères spirituels qu'il n'a pas eu la chance de connaître. Dans le cas de Rimbaud, la fascination que produit chez lui son choix délibéré d'abandonner le monde littéraire l'amène à effectuer un voyage pour le suivre¹⁶⁷. Après avoir interrogé Paternie Berrichon, il se rend à Aden, puis à Addis-Abeba, comme si le fait de suivre le même itinéraire que lui un siècle plus tard pouvait lui permettre de s'en rapprocher. Dans certains cas, Soupault ressuscite des écrivains décédés pour favoriser une rencontre possible avec eux : « Il fait presque nuit et je puis imaginer aisément un fantôme. Balzac me reçoit. Il me parle de ses projets, de ses achats futurs. [...] Mais le fantôme me pousse dehors : il faut le laisser travailler. Je m'en vais craintif, respectueux. Il est tard¹⁶⁸. » Comme chez Breton, les écrivains sont pour Soupault des êtres atemporels qui l'accompagnent. Ses écrits sont influencés par la multiplicité de voix d'écrivains en lesquels il reconnaît des affinités. Dans ses chroniques littéraires, Soupault cherche à suspendre le temps progressif qui a entraîné ou qui entraînera la mort des amis littéraires pour favoriser un moment d'éternité, où il rencontre l'écrivain sur le plan fictionnel.

L'approche très particulière de l'œuvre littéraire par Soupault, bien qu'elle vise à se détacher d'une approche proprement institutionnelle du fait littéraire,

¹⁶⁶ « *L'Éternel Mari*, par F. Dostoïevski. - *Récits de Saint-Pétersbourg*, par Nicolas Gogol », *La Revue européenne*, n° 29, 1^{er} juillet 1925, « Les Lettres russes », p. 73-75. Repris dans Philippe Soupault, *Littérature et le reste 1919-1931*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 2006, p. 233.

¹⁶⁷ Philippe Soupault, « Sur les traces de Rimbaud », *Europe*, n° 529-530, mai-juin 1973, p. 33-36.

¹⁶⁸ Philippe Soupault, « Lettre de Paris », *The Transatlantic Review*, Paris-New York, n° 2, February, 1924, p. 75-79. Repris dans Philippe Soupault, *Littérature et le reste 1919-1931*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 2006, p. 175.

prédispose l'écriture de récits fabuleux, car elle cherche à reconstituer un instant magique.

2. *Lautréamont*

Lautréamont est, avec Apollinaire, l'un des écrivains qui a exercé sur Soupault une influence prodigieuse. Cependant, jamais Soupault ne se montrera aussi élogieux à l'égard des écrivains qu'il admire qu'avec Lautréamont. Dans certains textes, l'hymne au poète prend même la forme d'un éloge amoureux.

Dans la plupart des textes qu'il lui consacre, il essaie de restituer une atmosphère, celle du poète en plein travail. Il intègre toujours des données biographiques qu'il connaît et il imagine ce qu'il ne connaît pas. Mais les informations qu'il fournit ne sont pas toujours justes et ses erreurs biographiques ne sont pas sans avoir un impact sur l'image de Ducasse.

Soupault procède par tout un jeu de réécriture de quelques textes initiaux, auxquels il ajoute ou retranche des informations en fonction de ses lectures ou de critiques proférées à son égard. Nous verrons aussi que la figure mythique de Lautréamont, construite au fil des textes, n'est pas totalement figée, mais qu'elle est constamment réajustée, remaniée.

2.1. *La découverte*

Le premier texte que Soupault rédige à propos de Lautréamont est une courte préface de huit pages aux *Poésies* qui paraissent aux Éditions du Sans Pareil en 1920

et qui vise à faire valoir l'originalité de l'œuvre. Pour Soupault, Ducasse n'était pas un fou, comme l'ont affirmé Bloy et Gourmont : il était un grand humoriste, capable de rire de lui-même pour pousser plus loin encore l'art littéraire. La préface aux *Poésies* est, pour lui, une apostasie qui se moque des conventions respectées dans les *Chants*. Il devient alors intéressant, pour Soupault, de comparer Ducasse et Rimbaud qui, tous deux, se sont aperçus des défaillances de la littérature de leur époque et qui ont répudié leurs premiers écrits : Rimbaud en renonçant à l'écriture, Ducasse en ayant le projet de publier des *Poésies* qui n'ont malheureusement pas vu le jour. Comme les autres surréalistes, Soupault tente de rapprocher ces deux précurseurs de la poésie moderne. Il est aussi significatif que Soupault choisisse de copier la lettre de Rimbaud datée du 14 octobre 1875 et destinée à Ernest Delahaye contenant le poème « Rêve », puisque celui-ci est très important pour Breton dans les années 1910. Ce poème s'inscrivait dans les réflexions du surréalisme sur la notion de langage. La présence de multiples points de suspension et la répétition du mot « etc. » sont, pour les surréalistes, des indications des carences langagières. La multiplicité des voix évidente dans le poète renversait aussi l'idée d'un sujet d'énonciation unique. Breton précise, en note de bas de page de *Flagrant délit*, que « Rêve » a grandement influencé l'écriture de poèmes qui se trouvaient dans son premier recueil, *Mont de Piété*¹⁶⁹ : « Pour Lafcadio », « Monsieur V. », « Le Corset mystère », mais surtout « Forêt-Noire », publié dans la revue *Nord-Sud* en 1918, et qui rapporte un discours tenu par Rimbaud après la rixe qui l'opposa à Verlaine, en février 1875, dans la Forêt Noire. On sait aussi que Breton a été fasciné par ce poème parce qu'il met fin à la période littéraire de Rimbaud. Dans « Flagrant délit », Breton écrit :

¹⁶⁹ André Breton, « Flagrant délit », *La Clé des champs*, OC, vol. III, p. 819.

J'ai toujours été si peu disposé, pour ma part, à admettre que l'œuvre de Rimbaud s'arrêtait comme par « désenchantement » en 1873, que je n'ai cessé, de 1918 à ce jour, de faire un cas extrême du poème « Rêve » inséré dans la lettre à Delahaye du 14 septembre 1875 [*sic*] et de demander compte de son omission dans les *Œuvres poétiques* où il devait prendre place au même titre que tout autre¹⁷⁰.

C'est bien ce que Breton fera en reproduisant ce poème dans son *Anthologie de l'humour noir* et en le qualifiant de « testament poétique et spirituel de Rimbaud¹⁷¹ ».

C'est donc le poème « Rêve » qui met fin à la vie littéraire de Rimbaud; chez Ducasse, ce sont les *Poésies*. Le problème, en ce qui concerne Rimbaud, est qu'il est difficile de l'inclure dans sa période littéraire, puisque les caractéristiques relevant de l'automatisme sont pour Rimbaud de la pure dérision et nous pourrions même soulever le fait que ce « poème » ne correspond pas aux caractéristiques du genre. Jean-Jacques Lefrère écrit :

Ces vers – qui n'ont rien de tels [les « vrais » poèmes de Rimbaud] que la rime sur les noms de fromage – tiennent moins d'un poème que d'une chanson ou des paroles d'une opérette (avec l'habituel « etc. » final) et sont parfaitement incompréhensibles lorsqu'ils sont extraits de son contexte de cette lettre d'octobre 1875 : une chanson d'appelé, entre *Le Conscrit de 1810* et *Bientôt nous repartirons*¹⁷².

Mais Soupault est à cette époque très près de Breton et, étonnés tous deux par l'œuvre produite par ces poètes encore jeunes, ils cherchent les points de convergence.

Notons que Soupault a recours, dans cette préface, à un procédé qu'il réutilisera à profusion dans ses textes futurs : il intègre des citations de l'œuvre de Ducasse pour justifier et appuyer son propos. Il y a, pour lui, une adéquation du poète et du

¹⁷⁰ André Breton, « Flagrant délit », *La Clé des champs*, OC, vol. III, p. 819.

¹⁷¹ André Breton, « Arthur Rimbaud », *Anthologie de l'humour noir*, vol. II, p. 1014.

¹⁷² Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, p. 729.

narrateur, motif qui se retrouvait aussi chez Nelligan. Dans une entrevue accordée à la revue *Europe*, Soupault soulignait qu'il croyait effectivement que l'œuvre de Ducasse pouvait pallier le manque d'informations biographiques à son sujet : « Je crois que la création poétique est aussi autobiographique. Il y a certainement dans les *Chants de Maldoror* des souvenirs, par exemple dans le premier chant : "Vieil océan..." », cela peut très bien s'expliquer par les traversées¹⁷³. » À partir de ce constat, Soupault effectue des parallèles entre la vie de l'auteur et le contenu de l'œuvre. La première citation qu'il choisit dans sa préface aux *Poésies* pose déjà un problème quant à la question de la validité de sa preuve : il soutient, à partir du passage sur le « canard du doute », que « certains écrivains sont assez forts pour juger tout ce qu'ils ont écrit, et tout ce qu'ils écriront. La preuve est faite [...]»¹⁷⁴. Le raisonnement de Soupault repose sur un syllogisme, ayant pour prémisse majeure : « Faire une croix sur son œuvre est génial » et pour prémisse mineure : « Ducasse fait une croix sur son œuvre ». Il en conclut que Ducasse est génial. L'autre citation est tout aussi hasardeuse, car Soupault sous-entend que les préoccupations du narrateur sont celles de l'auteur. Il dit : « [Ducasse] sait en quelle estime il faut tenir la littérature, mais il continue malgré tout à écrire. "Je n'ai pas besoin, dit-il, de m'occuper de ce que je ferai plus tard, je devais faire ce que je fais. Je n'ai pas besoin de découvrir quelles choses je découvrirai plus tard." » La confusion de l'auteur et du narrateur que pratique Soupault n'a pas encore un impact significatif sur l'image de Lautréamont : elle

¹⁷³ Philippe Soupault et Jean-Paul Corsetti, « Une influence déterminante. Entretien avec Philippe Soupault », *Europe*, vol. 64, n° 700-701, 1987, p. 96.

¹⁷⁴ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Poésies*, préface de Philippe Soupault, Paris, Sans Pareil, 1920, p. vi. Les citations qui suivent proviennent de cette référence.

en aura quand Soupault mettra en parallèle les informations qu'il détient sur l'enfance et l'adolescence de Ducasse et les pensées du narrateur des *Chants*.

Il se permet déjà une certaine liberté dans la partie biographique qui introduit et conclut le texte. Il écrit :

Isidore Lucien Ducasse est né à Montévidéo, le 4 avril 1850. Son père, chancelier à la légation française de cette ville, naquit à Tarbes. Ducasse était venu en 1867 à Paris pour suivre les cours de l'École Polytechnique. À cette époque, il occupait une chambre dans un hôtel situé au numéro 23 de la rue Notre-Dame-des-Victoires. Cette pièce sombre était meublée d'un lit, de deux malles pleines de livres et d'un piano droit. Il y écrivait la nuit. On raconte qu'il buvait une très grande quantité de café.

Le manuscrit des *Chants de Maldoror* fut remis à l'imprimeur en 1868.

Ducasse quitta la rue Notre-Dame-des-Victoires et s'installa 15, rue Vivienne. C'est dans cette maison qu'il commença la préface des *Poésies*. [...]

Isidore Ducasse n'a jamais été fou.

Il est mort le 24 novembre 1870, faubourg Montmartre, emporté en quelques jours par une fièvre maligne.

On l'enterra le 25 novembre dans une concession temporaire du cimetière du Nord¹⁷⁵.

La source des informations fournies par Soupault est l'introduction que Genonceaux avait écrite pour sa réédition en 1890 des *Chants de Maldoror*. Soupault reproduit les mêmes erreurs que son prédécesseur concernant le lieu de naissance du chancelier Ducasse (il naît à Bazet et non à Tarbes) et l'année de naissance de Ducasse (il était né en 1846, et non en 1850)¹⁷⁶. Cette dernière erreur, souligne Maurice Saillet, permettait à Genonceaux d'« opposer au poète qui écrivait à dix-sept ans les cent vers du *Bateau ivre* cet autre poète qui composait au même âge *Les Chants de Maldoror*, ouvrage autrement considérable par sa diversité et par son étendue qui est celle des

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. i, viii.

¹⁷⁶ Jean-Jacques Lefrère a comparé les deux textes et a relevé les ressemblances dans le propos. Seules quelques divergences dans l'ordre des renseignements distinguent les deux textes. « Philippe Soupault biographe d'Isidore Ducasse », *Cahiers Philippe Soupault*, n° 2, 1996, p. 129-155.

grandes épopées classiques¹⁷⁶ ». Soupault tenait Rimbaud en plus grande estime que ne le tenait Genonceaux; il n'a certainement pas voulu faire ressortir le génie du second. Mais l'erreur faite par Soupault sur la date de naissance de Ducasse avait l'avantage de conforter son rapprochement des deux poètes. Tous deux écrivent une œuvre majeure durant leur adolescence et ils « abandonnent » la poésie au seuil de la majorité. Puisqu'ils n'ont jamais été assimilés au monde adulte, leur œuvre et la fin de leur vie littéraire est tout entière tournée vers une révolte authentique. Soupault reprend aussi de Genonceaux la présence d'un piano dans la chambre. Cependant, pour recréer l'atmosphère de travail du poète, il ajoute du mobilier : un lit et des malles. De même, il aurait délibérément attribué à Ducasse la mauvaise habitude de consommer du café en grande quantité, car ni Genonceaux ni les autres commentateurs n'avaient fait allusion à cette boisson. Il est probable que ce soit le caractère « nerveux » de Ducasse, souligné par Genonceaux, qui ait incité Soupault à faire une telle extrapolation. Soupault a donc tenté de cerner l'auteur des *Chants* à partir des maigres informations qu'il possédait. Il tenait de son prédécesseur certaines informations concernant son travail d'écriture, qu'il effectuait de nuit en plaquant des accords de piano. Le travail d'écriture nocturne était déjà une marque de distinction par rapport à la masse des gens qui ont un travail diurne. Soupault ajoute des détails qui ont le mérite de recréer l'atmosphère de travail : l'organisation de son environnement et l'usage quelque peu abusif de café témoignent qu'il se consacrait entièrement à son art.

Ce texte s'inscrit bien dans une optique surréaliste, car Soupault fait une réflexion sur le langage révolutionnaire de Lautréamont, il compare sa poésie à celle de

¹⁷⁶ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 54.

Rimbaud et il répond à ceux qui ont cru qu'il était un fou¹⁷⁸. Ses informations biographiques restent malgré tout assez sommaires et acceptables dans un contexte où le rapport du groupe avec le poète n'est pas encore explicite. Les modifications qu'il apporte à sa source accentuent le caractère marginal du poète, lequel est par ailleurs déjà présent chez Genonceaux. La marginalité de Lautréamont sera de plus en plus importante à mesure que Soupault écrira sur l'auteur des *Chants*.

En 1924 paraît l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* qui comprend cinquante-cinq noms. La préface rédigée par Soupault annonce l'orientation de l'ouvrage : elle « donne à cette anthologie l'allure d'un manifeste de l'esprit moderne, d'où il a écarté les Symbolistes, même encore vivants, et Verlaine, tandis que des contemporains en sont absents parce qu'ils n'ont pas voulu y figurer (Breton, Aragon, Éluard¹⁷⁹) ». Ce refus de participer à l'anthologie témoigne de la détérioration de la relation entre Soupault et ses compagnons de la première heure. En fait, c'est à partir de 1922, au moment où Breton s'interroge sur l'orientation du groupe qui entoure la revue *Littérature*, que Soupault commence à s'éloigner progressivement du groupe. Croyant que le nihilisme de Dada a annoncé sa fin, Breton veut poser les bases d'un mouvement qui ne fera pas que détruire, mais qui proposera aussi un ordre nouveau. C'est à ce moment que Soupault quitte la direction de la revue *Littérature*, préférant collaborer à la revue *Feuilles libres* et, à partir de mars

¹⁷⁸ « *Littérature*, dans ses numéros 2 et 3, les reproduit [*Poésies*], aussi pour couper court aux insinuations de ceux qui, ne redoutant pas une solution trop simple, classent le comte de Lautréamont parmi les fous. » André Breton, « Note », *Littérature*, n° 2, avril 1919, p. 2.

¹⁷⁹ Alain Chevrier, « La résistible réception d'Isidore Ducasse dans les anthologies », *Cahiers Lautréamont* (« La littérature Maldoror », Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004), 2^e semestre 2004, livraisons LXXI et LXXII, p. 107.

1923, prendre la direction de *La Revue européenne*. Collaborant de moins en moins avec Breton, Soupault se met bientôt à écrire des textes sur Ducasse qui divergent de la conception surréaliste de Lautréamont.

La notice sur Lautréamont que Soupault fait paraître dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* se situe entre celle de deux « poètes maudits », eux aussi « ressuscités » en poètes modernes : Baudelaire et Rimbaud. La partie biographique de la notice reprend les informations de la préface aux *Poésies*, à ce détail près que le Chancelier Ducasse est maintenant consul de France à Montevideo. L'année de naissance de son fils, toujours fautive, sera corrigée dans l'édition de 1928. Son ton, plus enthousiaste que dans le précédent texte, montre que Soupault s'éloigne petit à petit de la vision surréaliste de Lautréamont. Le mystère entourant la vie et l'œuvre de Lautréamont, s'il ne doit pas être percé selon Breton, suscite au contraire une réaction émotive chez Soupault, qui cherche dès lors à comprendre l'effet que la lecture produit chez lui; « Un frisson s'empare du lecteur et l'on s'incline avec soumission¹⁸⁰ », écrit-il, par exemple, dans la notice de l'anthologie. Pour lui, l'émotion engendrée par la lecture ainsi que la grandeur du texte poétique font que l'œuvre ne peut être abordée en toute neutralité. Contrairement à Breton qui cherche des éléments dans l'œuvre qui lui seront pertinents, Soupault interroge son rapport au livre et cherche à comprendre l'émotion qu'il provoque chez lui.

Nous constatons que Soupault procède par gradation pour amener une image mythique du poète. Dans la préface aux *Poésies*, il en fait un poète marginal et

¹⁸⁰ « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Kra, 1924, p. 20.

mystérieux. Dans la notice présente, il introduit l'attitude du lecteur, entièrement tournée du côté de l'admiration. Il introduit ainsi peu à peu sa propre subjectivité.

L'année suivante, dans un article de *La Revue européenne* traitant de la poésie et dont une partie est consacrée à la quatrième édition des *Chants de Maldoror* parue le mois précédent, Soupault met à jour son image de Lautréamont. Ce texte trop peu étudié laisse présager le ton de « Mon cher ami Ducasse » qui paraîtra quelques mois plus tard dans la revue *Le Disque vert*. Ce très court texte – de quatre paragraphes seulement – reprend quelques lieux communs présents dans la préface aux *Poésies* et dans la notice, soit la grandeur de son œuvre et la comparaison de la poésie de Lautréamont à celle de Rimbaud, qui ont tous deux abandonné la poésie au même âge et qui se sont révoltés contre le classicisme en littérature. Soupault ne mentionne pas que la nouvelle édition parue au Sans Pareil est une édition de luxe comprenant cinq lettres de Ducasse dont une en fac-similé : le livre en tant qu'objet n'a pour lui aucun intérêt. Il s'intéresse plutôt aux répercussions du texte sur les poètes contemporains. Pour la première fois, il se sert d'une métaphore pour illustrer le fait que le travail du poète excède les possibilités humaines. Il idéalise son travail en l'assimilant à la fureur divine : « Lautréamont en publiant les *Chants de Maldoror* a fait le geste de Dieu. Il a déchaîné les vents et les marées, la pluie et la nuit. Il a fait appel au feu et il a sacrifié tout ce que l'on considérait comme des idoles¹⁸¹. » Le renversement opéré par Ducasse a eu des effets destructeurs et créateurs : demiurge, il a pulvérisé les conventions pour inaugurer une ère nouvelle en littérature.

¹⁸¹ Philippe Soupault, « La poésie », *La Revue européenne*, n° 28, 1^{er} juin 1925, p. 61.

C'est bien la première fois ici que Soupault attribue à Ducasse des facultés surhumaines. Cet article paru dans *La Revue européenne*, lequel fait intervenir Ducasse sur la littérature avec une puissance aussi impressionnante que celle de Dieu, préfigure ses futurs écrits remplis d'effusion. Après avoir imaginé une nouvelle apocalypse littéraire, Soupault s'engage dans une période caractérisée par l'éloge.

2.2. *L'exaltation poétique*

Participant, comme une quarantaine d'autres écrivains et artistes, au numéro spécial du *Disque vert*, « Le Cas Lautréamont », Soupault profite une nouvelle fois de l'occasion qui lui est offerte de soutenir que Ducasse a révolutionné la poésie. Mais cette fois-ci, il prescrit une attitude à adopter par la critique. Cet article se veut un exemple du culte passionné que les lecteurs doivent vouer au poète.

Par dérision, Soupault réutilise, en les transformant, certains versets bibliques pour tirer une leçon de l'exemple de Ducasse. Non moins critique que les surréalistes à l'égard de l'étroitesse d'esprit de la religion catholique, Soupault revêt ironiquement son message d'un aspect dogmatique faussement religieux, car il reprend certaines phrases du texte sacré qui dicte les pratiques des fidèles : « Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, en vérité, je vous le dis, bienheureux les riches car ils verront la lumière, bienheureux ceux qui boivent parce qu'ils ont soif¹⁸². » Ainsi, pour s'adresser directement aux lecteurs de l'article, il reprend une formule maintes fois utilisée par Jésus-Christ pour s'adresser aux fidèles (« Je vous le dis en vérité¹⁸³ ») ainsi

¹⁸² Philippe Soupault, « Mon cher ami Ducasse », *Disque vert*, « Le Cas Lautréamont », Paris-Bruxelles, 1925, p. 12.

¹⁸³ Voir Mt 5, 18; 6, 2; 6, 5; 6, 16; 8, 10; 10, 15; 10, 23; 10, 42; 11, 11; 13, 17; 16, 28; 17, 20; 18, 3; 18, 13; 18, 18; 19, 23; 19, 28; 21, 21; 21, 31; 23, 36; 24, 2; 24, 34; 24, 47; 25, 12; 25, 40; 25, 45; 26,

que deux Béatitudes, mais en renversant leur sens premier (« Heureux les pauvres de cœur : le Royaume des cieux est à eux¹⁸⁴ » et « Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice : ils seront rassasiés¹⁸⁵ »). L'assertion prend la forme d'un enseignement à suivre. À la pauvreté matérielle valorisée dans le texte biblique, Soupault oppose la richesse de l'esprit. Pour Soupault, Lautréamont « a refusé la part du pauvre », parce qu'il a refusé les lieux communs et, ce faisant, il a produit une œuvre phénoménale dont l'effet sur le lecteur est prodigieux. Comme dans les récits postérieurs où Soupault relatara sa découverte de Ducasse, la lecture a ici un effet thérapeutique : « Tout ce qui, autrefois, pinçait mon cœur et fouillait mon cerveau se fane et achève de mourir sans même que j'y prenne garde¹⁸⁶. » Il y a pour lui une vie avant et une vie après la première lecture du texte. Lorsque lui-même a lu *Les Chants*, il a été radicalement transformé et, pour preuve, cette transformation a eu pour effet que son entourage ne l'a plus reconnu. Puisque Soupault a ainsi été métamorphosé, l'auteur du texte ne peut être qu'un génie extraordinaire. De plus, et comme ce fut aussi le cas pour Breton, Soupault croit qu'un tel miracle littéraire ne doit pas être discuté. Il ne doit y avoir non plus ni jugement ni catégorisation à l'égard de son œuvre : « On ne juge pas M. de Lautréamont. On le reconnaît au passage et on le salue jusqu'à terre¹⁸⁷. » L'article lui-même se veut un exemple de cette admiration béate. Le ton que Soupault choisit d'adopter est résolument celui de l'éloge, mais d'un éloge adressé à un compagnon en poésie. Il s'adresse directement à Isidore Ducasse, qu'il

13; 26, 21; Mc 3, 28; 8, 12; 9, 1; 9, 41; 10, 15; 10, 29; 11, 23; 12, 43; 13, 30; 14, 9; 14, 18; 14, 25; Lc 4, 24; 4, 25; 9, 27; 12, 37; 12, 44; 18, 29; 18, 77; 21, 3; 21, 32 ou, pour la variante « En vérité, en vérité, je vous le dis », Jn 5, 19; 5, 24; 5, 25; 6, 32; 6, 47; 6, 53; 8, 51; 8, 58; 10, 1; 10, 7; 12, 24; 13, 16; 13, 20; 13, 21; 14, 12; 16, 20; 16 : 23.

¹⁸⁴ Mt 5, 3.

¹⁸⁵ Mt 5, 6.

¹⁸⁶ Philippe Soupault, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

tutoie et appelle par son prénom. Soupault se permet toutes les libertés, allant jusqu'à imaginer une rencontre posthume avec le poète. Nulle part il ne rend compte du contenu de l'œuvre : par conséquent, la lecture strictement impressionniste de Soupault a occasionné un véritable hymne au poète – qui s'inscrit bien dans une perspective mythique.

Certains voient dans l'expression de cette respectueuse admiration l'établissement d'un cercle fermé d'initiés, ayant seuls le privilège de parler de l'auteur sacré. C'est le reproche que fait René Daumal à l'égard d'écrits tels que celui de Soupault discuté plus haut : « On suscite le snobisme autour de lui; on affecte l'intimité avec le poète pour interdire aux autres d'y toucher¹⁸⁸. » Cependant, ce que Daumal manque de reconnaître, c'est que l'intimité est bien l'attitude de Soupault, mais elle n'est pas celle des autres. Lautréamont se situe pour les surréalistes sur un niveau ontologique autre, et c'est pour cette raison qu'on ne doit pas s'en approcher. En le tutoyant et en imaginant une rencontre posthume avec lui, Soupault tente, quant à lui, de s'en rapprocher par les possibilités que lui offre la fiction. Condamnant comme ses amis la critique littéraire, il croit par contre que c'est en entrant dans son univers qu'on peut mieux connaître le poète.

Chaque nouvelle publication sur Ducasse qui fournit de nouvelles informations sur sa vie est pour Soupault l'occasion de préciser un peu plus son image de Lautréamont. La publication du livre des frères Guillot-Muñoz¹⁸⁹ en 1925 fait partie

¹⁸⁸ René Daumal, « Le comte de Lautréamont et la critique », *N.R.F.*, 19^e année, n° 206, novembre 1930, p. 743.

¹⁸⁹ Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont et Laforgue*, Montevideo, Comité France-Amérique, 1925, 95 p.

de ces livres, car les nouvelles informations qu'il contient sur son enfance à Montevideo et sur la personnalité de son père donnent à Soupault une nouvelle chance de reconstituer la vie de son personnage vénéré. Des études allaient montrer plus tard que la biographie de Gervasio et d'Alvaro Guillot-Muñoz était truffée d'erreurs¹⁹⁰. Néanmoins, en 1925, Soupault, ne cherchant pas à distinguer la réalité de la fiction, donne, au contraire, libre cours à son enthousiasme issu de la possibilité d'enfin connaître une partie de la vie d'Isidore Ducasse par l'intermédiaire de témoignages des dernières personnes qui auraient connu François Ducasse à Montevideo. C'est aussi à la suite de la lecture des Guillot-Muñoz qu'il s'engage dans la voie de la biographie romancée. En 1926, il écrit un article beaucoup plus long que les précédents dans *La Revue européenne*, dont il est le rédacteur depuis mars 1923. Pour son introduction, il choisit d'adopter de nouveau le style lyrique qui caractérisait « Mon cher ami Ducasse ». La dernière partie reprend, quant à elle, l'article du *Disque vert* avec quelques ajouts. Le cœur de l'article est une narration de la vie du poète à partir des informations fournies par la préface de Léon Genonceaux et l'ouvrage de Gervasio et d'Alvaro Guillot-Muñoz, mais toujours agrémentée de quelques détails de son cru. Soupault croit que si la recherche effectuée par les Guillot-Muñoz a permis enfin de connaître une partie biographique jusqu'alors inconnue, elle n'est pas suffisante pour connaître la personnalité et l'univers de l'auteur. Soupault aura donc recours à deux autres sources d'une fiabilité historiographique fort douteuse. Selon lui, la vie de

¹⁹⁰ Le premier à avoir contredit les frères Guillot-Muñoz, entre autres au sujet de la pauvreté du Chancelier, est Edmundo Montagne, « El Conde de Lautreamont, poeta infernal, ha existido. Su vida en Montevideo, su misterio, su libro execrable y genial », *El Hogar*, 20 novembre 1925. Pour une étude plus récente et complète des erreurs biographiques sur Ducasse, on se référera à Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse. Auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998, 686 p.

Ducasse peut être découverte « non seulement entre les lignes de ses ouvrages mais dans notre imagination¹⁹¹ ». L'objectif de Soupault est toujours le même : il veut moins rapporter des faits véridiques que de tenter de recréer l'atmosphère du poète. Une étude de cette partie biographique permettra de mieux comprendre la façon dont il adapte et romance les nouveaux faits rapportés par les deux auteurs uruguayens.

À partir des informations des Guillot-Muñoz, Soupault s'applique d'abord à dresser un portrait peu reluisant de François Ducasse. D'abord, on apprend qu'il était une personne égocentrique, s'amusant à jouer les dandys dans les grandes réceptions. Il ne lui déplaisait pas non plus de collectionner les conquêtes féminines. Avant son mariage avec Célestine Davezac, il eut une liaison avec une danseuse, Rosario de Toledo, qu'il finit par abandonner, et la pauvre en devint folle. Quelques années plus tard, François Ducasse fit un voyage en Amérique du Sud, où il contracta le paludisme. Plus tard, lorsqu'il lut *Les Chants de Maldoror*, il reconnut certaines hallucinations qui accompagnaient les crises de cette maladie. De retour à Montevideo, après son voyage qui lui avait fait perdre une grosse somme d'argent, François Ducasse ouvrit une école de langues qui acheva de le ruiner. Toutes ces informations, Soupault les reprend telles quelles de l'ouvrage des chercheurs uruguayens. Chez les Guillot-Muñoz comme chez Soupault, le caractère égoïste de François Ducasse le prédispose à devenir un père exécration. Toutefois, fait étrange, sous la plume de Soupault, Ducasse naît toujours en 1850, même si les frères Guillot-Muñoz avaient publié le fac-similé de son acte de baptême dans leur ouvrage¹⁹². La rage du jeune Ducasse s'expliquerait par son éducation asservissante reposant sur les valeurs

¹⁹¹ Philippe Soupault, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *La Revue européenne*, 4^e année, n° 39, 1^{er} mai 1926, p. 18.

¹⁹² Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, coll. « Mots », 1992, p. 98.

bourgeoises de la bienséance et du travail. Soupault reprend deux exemples de manifestation de rébellion des Guillot-Muñoz : le fait qu'il a assisté à des combats de coqs et qu'il a brisé les deux vases de Tolède que son père chérissait. Chez les Guillot-Muñoz comme chez Soupault, donc, l'enfance de Ducasse est vécue sous le signe de la rébellion. Elle évoque la figure de Rimbaud-voyou, fils de bourgeois, qui se rebelle en brisant la table pour s'en faire un piano et, plus tard, en se montrant isolé à l'égard de Victor Hugo et en se jetant sur Carjat avec une canne-épée¹⁹³. Ducasse a cependant l'opportunité de fuir son père et sa sévérité excessive quand il quitte l'Uruguay pour étudier en Europe. Il est marqué, durant le voyage qui le mène à Bordeaux, par la vue de l'océan, associé à la libération de la figure paternelle. Soupault restitue les pensées du jeune Ducasse durant son voyage à partir de la strophe sur l'océan. Il présente l'océan, symbole de liberté, comme un allié pour le poète et cite un passage de cette strophe qui conforte son récit. L'hymne à l'océan a pour lui le mérite de célébrer une relation d'amitié avec une entité inhumaine. Soupault présente une fois de plus Ducasse en rupture avec le milieu social car, parmi les hommes, il ne trouvera jamais aucun compagnon. En Europe, à Bordeaux comme à Paris, il est trop différent du reste des gens. Pour mieux souligner la prétendue marginalité – et la solitude – de Lautréamont, Soupault le présente comme une personne devant qui tout le monde fuit. Comme « preuve », il cite le chant VI, où Maldoror s'apprête à marcher dans la rue Vivienne alors que les passants courent se réfugier avant son arrivée. Sachant, grâce à Genonceaux, qu'à Paris, Ducasse s'installe dans un hôtel de la rue Vivienne

¹⁹³ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud : structure du mythe*, t. II, Paris, Gallimard, 1961 (1952), p. 246.

et qu'il commence à y écrire les *Poésies*, l'imagination de Soupault prend une nouvelle fois le relais en décrivant le poète en plein travail :

Le temps s'approche. Une tasse de café. Et tout à coup, comme s'il s'envolait, il saisit son porte-plume, l'observe et il s'assoit pour écrire. Il ne sait plus quand il s'arrêtera. On croirait qu'il roule dans un abîme orienté vers le ciel. Les heures qui ne comptent plus passent comme des ombres¹⁹⁴.

Durant la brève période littéraire de son fils, François Ducasse apparaît impitoyable à son égard, car il refuse de lui accorder l'argent qu'il quémante dans ses lettres. On sait que Soupault fait plus particulièrement allusion à la lettre du 22 mai 1869 au banquier Darasse, dont Genonceaux avait cité des fragments dans sa préface. C'est d'ailleurs cette lettre qui sera à l'origine de tous les propos présentant François Ducasse comme un mauvais père, ceux des Guillot-Muñoz entre autres¹⁹⁵. Alors que Ducasse s'apprête à écrire les *Poésies*, il ressent les premiers symptômes d'une fièvre maligne et meurt le soir même. Soupault retrace ses derniers moments dans le décor de la Commune de Paris sans savoir qu'il était véritablement décédé quelques mois auparavant. Ainsi se termine la brève carrière littéraire de Ducasse qui, somme toute, serait passée complètement inaperçue du public contemporain du poète.

Si les parallèles effectués par Soupault peuvent sembler excessifs à plusieurs égards, ils campent néanmoins son texte dans le domaine fictionnel. En cherchant à recréer l'univers quotidien de Ducasse, il tente aussi de mieux comprendre son contexte d'écriture. Puisqu'il ne peut avoir accès aux « faits et gestes¹⁹⁶ », il reprend

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁵ Maurice Saillet, « Notes pour une vie d'Isidore Ducasse », *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, p. 127.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 18.

certaines données fournies par une étude récente et il complète certains moments de sa vie restés malgré tout nébuleux avec ce qu'il connaît le mieux : l'œuvre littéraire.

Toujours dans l'article de *La Revue européenne*, Soupault célèbre l'œuvre littéraire et idéalise le poète. Il le fait, plus précisément, dans la partie qui précède et dans celle qui suit la biographie romancée. Déjà, dans ses écrits antérieurs, il avait fait part de la vertu thérapeutique de l'œuvre, de la révélation qu'elle produit chez le lecteur, de la grandeur de Ducasse. Dans le présent article, le poète est comparé au Christ, représentant de Dieu sur terre. En exergue se trouve un verset de l'Exode, où il est rappelé que nul homme ne verra le visage de Dieu sans encourir la mort¹⁹⁷. Cette citation met d'emblée l'accent sur le mystère et l'inaccessibilité de tout être divin. La divinité qui est choisie par Soupault est le Messie des chrétiens, en lequel coexistent la nature humaine et la nature divine. Ducasse est donc désigné comme « l' élu », « un dieu qui n'est semblable à nous que par les apparences » ou « un être absolument différent de son espèce¹⁹⁸ ». Sa vocation, comme celle du Christ, apparaît dès l'enfance quand il manifeste de l'hostilité envers le mode de vie bourgeois. Le destin rebelle du poète est aussi conforté par ses dates de naissance et de mort, associées à des révolutions historiques¹⁹⁹. Durant sa vie, il a souffert, à l'image du Christ, pour devenir un génie et libérer la littérature : « Isidore Ducasse ne put échapper à ce simple martyr. Tout se liguaient contre lui pour le surprendre brusquement, puis pour lui serrer la gorge jusqu'à ce qu'il obéisse, jusqu'à ce qu'il soit enfin lui-même, un génie. » Il a,

¹⁹⁷ « Vous ne pourrez voir mon visage, car nul homme ne me verra sans mourir. » (Ex 33, 20)

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 2-5. Les citations qui suivent proviennent de cette référence.

¹⁹⁹ Soupault fait d'abord référence à la *Guerra Grande*, guerre civile qui dura de 1839 à 1851 en Uruguay. Pour ce qui est de la date de sa mort, il l'associe de façon fautive à la Commune de Paris. Le 24 novembre 1870, Paris est encore assiégé par l'armée prussienne. La Commune a eu lieu du 18 mars au 27 mai de l'année suivante.

comme la figure christique, été incompris des hommes qui l'entouraient et de son époque. Il a été prophète, puisqu'il a annoncé sa mort prématurée dans *Les Chants*. L'œuvre qu'il a laissée est une révélation. Elle transmet évidemment un message essentiellement littéraire et de surcroît surréaliste :

Est-ce que la vraie vie de Ducasse ne fait que commencer? Est-ce que cette force que contiennent avec peine les feuillets d'un livre ne va pas tout à coup se déchaîner et nous délivrer de cette angoisse qu'on nomme quelquefois littérature? Ducasse peut en effet porter ce nom merveilleux de libérateur. Il porte plus haut que n'importe quel homme qui vient cette immense flamme qu'on appelle liberté. Il est tout ramassé, prêt à bondir, déjà brûlant. Les pages qu'il nous a laissées sont en quelque sorte ses premières et ses dernières volontés et elles nous disent d'oser, de ne plus craindre, de ne plus temporiser. Elles nous ordonnent de ne plus peser les mots et les idées dans la fausse balance de la logique, et de trouver enfin au fond de nous, non notre raison de vivre, mais notre vie, saignante, indéfinie et chaude (pas la tiédeur des jours cousus).

L'œuvre ducassienne est présentée à la manière d'un nouveau texte sacré qui permettrait de retrouver la voie à suivre dans un monde insensé. Elle dicte une conduite à adopter et qui veut se distinguer des procédés logiques d'appréhension du monde afin de trouver la Vraie Voie. Parce que cette oeuvre magistrale bouscule les idées communément admises, elle dérange le monde en place : « Ce qui est incalculable, dit-il, ce sont les dangers que les *Chants de Maldoror* font courir à ce monde misérable, étrangement triste que l'on nomme pour quelques années encore Europe. » L'effet produit par les écrits de Ducasse est comparé à une série de désastres naturels (« plissement alpin », « torrent », « tempête », « déluge ») parce qu'ils renversent complètement l'appréhension du monde jusqu'alors unanimement reçue. Ducasse a contribué à faire avancer la littérature, peut-être même à la sauver. Soupault insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'il faille suivre la voie qu'il a tracée. À un certain

moment, il se permet même de glisser une référence au pardon rédempteur accordé à l'humanité, contradictoire avec l'attitude qu'avait Ducasse envers les hommes telle qu'elle est présentée dans la partie biographique, mais ayant le mérite de conforter le rapprochement entre son travail littéraire et l'œuvre christique : « Lautréamont découvre pour nous des terres inconnues, des terres que nos yeux d'homme ne pouvaient que prévoir. Il faut le suivre, le poursuivre avec des jambes de mercure, avec des muscles vivants. Il nous a pardonné. » Après sa mort, Ducasse ressuscite. Il apparaît à ceux qui ont accepté d'écouter son message : « Inclignons-nous lorsque le soir nous appelle dans le silence : l'ombre de Ducasse s'approche de nous plus grande qu'un miracle, plus souple que le désir. [...] Son sang coule encore. » Enfin, Soupault suggère de célébrer le poète décédé par la prière : « Quant à nous, prions longuement ceux à qui le royaume du génie appartient. »

Ce texte de Soupault fait de Ducasse un individu qui se distingue des autres. Dans la partie biographique, ce sont les figures de l'enfant-voyou et du poète marginal qui ressortent. C'est la société qui le condamne fautivement sans savoir qu'elle persécute un individu qui sera reconnu par la postérité. Dans la partie poétique, c'est la figure du rédempteur que Soupault fait apparaître, comme si seule la mort permettait au poète d'être réhabilité.

2.3. *Des biographies aux préfaces*

Après avoir été officiellement exclu du groupe surréaliste, Soupault rédige la préface aux *Œuvres complètes* parues au Sans Pareil. Soulignons d'abord qu'il a délaissé, dans ce texte, les grandes envolées lyriques des articles du *Disque vert* et de

La Revue Européenne. Il s'en tient essentiellement à la biographie en se basant toujours sur les deux mêmes sources – les études de Genonceaux et des Guillot-Muñoz – et en reprenant les motifs développés dans son étude précédente : le dandysme de François Ducasse, sa liaison avec Rosario de Toledo, son voyage dans les régions de l'Amérique du Sud, sa pauvreté au moment de sa mort, l'attitude rebelle d'Isidore Ducasse dès l'enfance, son voyage en Europe qui s'annonçait prometteur, sa brève période littéraire et sa mort mystérieuse. Pour la première fois, il corrige la date de naissance d'Isidore Ducasse. Soupault n'hésite pas à avoir recours à la paraphrase : certains passages reprennent presque mot pour mot des fragments de l'article « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont » qui avait paru dans *La Revue européenne*. Il conforte toujours les faits biographiques par des citations des *Chants de Maldoror*. Pour justifier le fait que les mathématiques « semblaient » intéresser le jeune Ducasse, il s'appuie sur l'hymne aux mathématiques (II, 10). Le passage sur le rire, l'hymne à l'océan, l'arrivée de Maldoror dans la rue Vivienne et l'épithète qu'il avait composée avant sa mort sont toujours présents. L'ajout le plus spectaculaire est le rapprochement fait entre Isidore Ducasse et un orateur des clubs nommé dans *L'Insurgé* de Jules Vallès. Robert Desnos l'ayant informé de l'existence d'un personnage nommé Ducasse dans ce roman, Soupault, impétueux, avait immédiatement confondu les deux homonymes. Mais avant d'effectuer ce rapprochement, Soupault prépare son lecteur. Son portrait de l'enfant est un peu plus sinistre. Le jeune Ducasse ne se contente plus de tuer les sarigues et d'assister aux « combats terribles des coqs enivrés de sang et de bruit²⁰⁰ » : il attaque aussi les rats d'eau et les échassiers sur le bac qui le

²⁰⁰ *Œuvres complètes* du Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies, Correspondance*, étude, commentaires et notes par Philippe Soupault, Paris, Sans Pareil, 1927, p.18.

menait à Sainte-Thérèse du Pantanoso, information qu'il reprend des Guillot-Muñoz. En plus de se manifester par des actes cruels, son agressivité est perceptible par son regard : il a un « regard farouche qu'il [François Ducasse] ne savait pas nommer haine²⁰¹ ». Malgré le soin que se donne Soupault à dresser le portrait d'un enfant rebelle, nous avons peine à retrouver le poète solitaire, absorbé par son travail d'écriture, dans le portrait de l'orateur révolutionnaire hargneux préparant l'insurrection de 1871. Voici donc la façon dont est décrit ce Ducasse dans *L'Insurgé* :

Ducasse – un écarquillé. Il écarquille ses yeux tout ronds; il écarquille ses coudes pointus; il écarquille ses jambes qui tricotent; il écarquille sa bouche coupée en fente de tirelire, d'où s'échappe une voix pointue et enchifrenée dont le son ne vous égratigne pas seulement le tympan, mais la peau.

- Tu ressembles à un chat jaune qui c... dans la braise, lui a dit *Dacosta*.

Il ressemble aussi à un chat qui fait grincer ses griffes après les vitres d'un chambre où on l'a oublié trois jours, et où il a maigri de famine et de rage.

C'est bien la double physionomie de ce garçon à cheveux carotte, qui joue les Marat avec les mines ahuries de Lassouche, qui prêche la guillotine avec des gestes de marionnette, qui prend l'accent de Grassot pour parler « des immortels principes » et qui dit *Gnouf! Gnouf!* entre deux tirades sur la Convention²⁰².

Ce Ducasse orateur serait d'une « ressemblance accablante » avec l'auteur montévidéen de 1870. Les écrits précédents de Soupault nous convainquent pourtant difficilement d'un tel rapprochement, puisque Ducasse était décrit jusqu'à présent comme un asocial, consacrant toute son énergie à écrire. Soupault reconnaît pourtant un objectif commun qui suffit à les confondre : la revendication d'une forme de libération. François Martinet, qui a critiqué l'extrapolation faite par Soupault, souligne : « Bien sûr, la superbe insolence de Maldoror à l'égard de Dieu, et son mépris des lâchetés

²⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰² *Ibid.*, p. 47.

humaines en font un apôtre de la liberté. Cela ne suffit pas à en faire un socialiste révolutionnaire²⁰³. » À la revendication de la libération envers les conventions littéraires correspondrait la revendication de la libération sociale. Soupault avance même, pour conforter son hypothèse, que la mort mystérieuse de Ducasse pourrait être due à son engagement politique : « Cette mort qu'il attendait fut encore plus mystérieuse que sa vie. Mais en étudiant les circonstances qui entouraient ce "décès", on peut supposer que la police du Second Empire n'y fut pas absolument étrangère²⁰⁴. » Si cette erreur entachera sérieusement la crédibilité de Soupault, la critique ultérieure reconnaîtra néanmoins un apport positif dans cette préface. En effet, c'est Soupault qui émet le premier, dans ce texte, l'hypothèse que le pseudonyme « Lautréamont » puisse provenir du roman *Latréaumont* d'Eugène Sue.

En plus de la figure du poète marginal, Soupault évoque ici un Lautréamont-communard, dont le talent oratoire et la participation à des réunions publiques est difficilement crédible en vertu des informations qu'il a lui-même fournies jusqu'à présent. Cette fois-ci, Soupault n'inclut pas de citations tirées des *Chants*, car même l'œuvre n'est pas apte à conforter son parallèle.

Soupault, qui ne s'est jamais montré prompt à la bataille, répond de façon passive au texte virulent de Breton, Aragon et Éluard qui l'accusait de fabuler au sujet de Lautréamont²⁰⁵. Sa seule riposte est la publication, en appendice de *Lautréamont*, d'un article qui confirme qu'Isidore Ducasse fréquentait les réunions publiques par le

²⁰³ François Martinet, « Une fausse querelle », *Cahiers Philippe Soupault*, n° 2, 1996, p. 173.

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 55.

²⁰⁵ Louis Aragon, André Breton et Paul Éluard, « Lautréamont envers et contre tout », *OC*, vol. I, p. 942-945.

témoignage du neveu de Félix Ducasse, M. Pernollet²⁰⁶. L'ouvrage de Soupault, paru aux éditions des Cahiers libres au mois de novembre 1927, reprend l'article « Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont », où Ducasse était présenté à la manière d'un nouveau Sauveur²⁰⁷. Les modifications sont cependant nombreuses. Quelques passages ont été retirés, tels ceux sur la liaison de François Ducasse avec Rosario de Toledo, ainsi que les analogies que le père d'Isidore Ducasse a pu effectuer entre ses crises de paludisme et les visions du personnage de Maldoror. Bien que Ducasse ne meure plus durant la période de grands chambardements de la Commune de Paris, Soupault lui accorde le mérite de l'avoir « prévu[e] et préentendu[e]²⁰⁸ ». Après avoir évoqué l'hypothèse d'une fièvre maligne, puis celle de l'assassinat par la police du Second Empire, Soupault suppose maintenant que Ducasse pourrait être mort volontairement, « ne jugeant rien sur la terre capable de le contenter, et aspirant à plus haut²⁰⁹ ». Il se serait suicidé parce qu'il est un incompris : « Il en a assez vu de toutes les couleurs et maintenant comme toujours il sait ce que valent les hommes, ces créatures faites à

²⁰⁶ Suite à la publication du tract « Lautréamont envers et contre tout », Lucien Descaves, dans *Le Journal* du 23 juin 1927, montra l'existence de Félix Ducasse, agitateur public, dont le portrait avait été aussi dressé dans les *Souvenirs d'un révolutionnaire* de Gustave Lefrançais. Il ajouta que G. Gaillard avait dessiné le portrait du fameux orateur dans une publication intitulée *Les Orateurs des clubs*. Paul Souday, qui n'avait pas lu l'article de Descaves, fit une critique très positive de l'édition à laquelle avait contribué Soupault et se montra plus sévère envers l'attitude des surréalistes. Le lendemain, Marius Boisson répondit de façon détournée à la méprise de Souday en publiant, dans *Comœdia*, le portrait de Félix Ducasse dessiné par Gaillard. Souday persista malgré tout à croire qu'Isidore Ducasse avait pu, comme son homonyme Félix, fréquenter les réunions publiques. Le 30 septembre, il fit paraître une note – dont l'authenticité est fort douteuse – qu'il aurait reçue de Gaston Pernollet, neveu de Félix Ducasse. Cette note, rédigée par Félix Ducasse, prouvait que Félix et Isidore Ducasse se connaissaient, car ils fréquentaient tous deux les réunions publiques. C'est cette fameuse note que Soupault reproduit en appendice.

²⁰⁷ Au mois de juin de la même année, Soupault avait fait paraître le même texte dans *Histoire d'un Blanc*. À l'article paru dans *La Revue européenne*, il n'avait alors retiré qu'une seule phrase : « Et Paul Éluard nous attend de l'autre côté de la terre, à la lisière de la vie, vêtu de son merveilleux costume bleu ciel et or dans toute sa splendeur. » (Philippe Soupault, *Histoire d'un Blanc, 1897-1927*, Lachenal et Ritter, 1986, p. 81-86). Les modifications sont plus importantes dans la réédition du texte aux Cahiers libres.

²⁰⁸ Philippe Soupault, *Lautréamont*, Paris, éd. des Cahiers Libres, coll. « Tendances », 1927, p. 68.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 71.

l'image de son pire ennemi, Dieu²⁰⁹. » Antonin Artaud fera écho à cette supposition dans sa *Lettre sur Lautréamont*, en faisant de l'entourage du poète des conspirateurs ayant provoqué sa mort²¹⁰. Sur le plan de la forme, Soupault a ajouté un passage relativement long sur l'anticonformisme de Ducasse. Il est présenté comme un poète ayant opéré un renversement littéraire sans précédent, mais aussi comme un révolté méprisant Dieu et les hommes parce qu'ils sont à l'image de Dieu.

À partir de 1927, les écrits de Soupault sur le poète se font rares. Il faudra attendre la réédition des *Œuvres complètes* aux éditions Charlot (1946) pour qu'il écrive une nouvelle préface. Il reprend alors de nouveau l'un de ses anciens textes qu'il remanie; il s'agit cette fois de la préface aux *Œuvres complètes* aux éditions du Sans Pareil. Les retouches faites à cette précédente préface témoignent que Soupault a davantage le souci de rapporter des éléments biographiques exacts en 1946 qu'il ne l'avait fait en 1926. Il a retiré les passages concernant la privation du nécessaire exercée par François Ducasse pendant les années de son fils à Paris, la mauvaise éducation qu'Isidore Ducasse a reçue, l'assimilation à un orateur de club révolutionnaire, ainsi qu'une phrase affirmant que personne n'assista à son enterrement. Les éléments biographiques qui demeurent incertains dans cette préface sont ceux qu'il a repris des frères Guillot-Muñoz et qu'il tient pour véridiques. Malgré ces modifications, qui témoignent d'un souci d'exactitude plus important, Soupault croit toujours que l'imagi-

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

²¹⁰ « Je veux dire que dans les limbes de la mort où il est, d'autres consciences et d'autres moi que le sien se réjouissent sans doute obscènement d'avoir participé à l'émulsion créatrice de ses poèmes et de ses cris et retirent des délices sombres à l'idée d'enrager ce poète pour le suffoquer et pour le tuer. » Antonin Artaud, « Lettre sur Lautréamont », *Cahiers du Sud*, « Lautréamont n'a pas cent ans », n° 275, 30 août 1946, p. 10.

nation et l'œuvre sont une manière de restituer les poètes disparus. Des citations des *Chants* et des *Poésies* entrecouperont toujours le récit biographique et la scène imaginée par Soupault où Ducasse est en plein travail d'écriture est toujours présente.

En 1958, Soupault rédige une dernière préface pour l'édition des *Chants de Maldoror* au Livre Club du libraire²¹². Ce texte est d'un ton radicalement novateur et il ne reprend la structure d'aucun texte précédent. Pour reprendre les mots de François Martinet, il s'agit d'un « texte authentiquement biographique dédié à Isidore Ducasse²¹³ ». Soupault émet enfin un point de vue critique sur les informations biographiques qu'il détient. Il restitue le portrait de François Ducasse à ses véritables émetteurs – ceux qui l'ont connu à Montevideo – et ne le tient plus pour véridique²¹⁴; il doute de la description de la maison natale d'Isidore Ducasse faite par des « témoins²¹⁵ ». Il nuance le portrait d'Isidore Ducasse lui-même, qu'il dit empreint de « naïveté », fait par Paul Lespès²¹⁶, alors étudiant. Soupault remet même en question le reniement des *Chants* : « Ce reniement fut-il sincère? C'est une nouvelle énigme que pose Isidore Ducasse²¹⁷. » Soupault reprend cette hypothèse – émise avant lui par

²¹² Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, suivis de *Poésies*, préface de Philippe Soupault, Paris, Le Livre Club du libraire, 1958, 308 p.

²¹³ François Martinet, « Philippe Soupault biographe et lecteur d'Isidore Ducasse », *Cahiers Lautréamont (Isidore Ducasse à Paris)*, Actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996, 2^e semestre 1996, livraisons XXXIX et XXXX, p. 143.

²¹⁴ Ce changement effectué par Soupault envers ses études antérieures arrive un an après la parution de « Garibaldi et Lautréamont », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, avril-juin 1957, p. 131-141. Cet article fait part des résultats d'une recherche effectuée par Claude Pichois dans la correspondance politique du ministère des Affaires étrangères. François Ducasse y était dépeint sous un jour meilleur : on le décrivit comme un employé compétent, soucieux du travail bien fait. Les rapports adressés par les consuls au ministère des Affaires étrangères jugeaient plus favorablement François Ducasse que les témoins interrogés par les Guillot-Muñoz.

²¹⁵ *Op. cit.*, p. II.

²¹⁶ François Alicot, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928, p. 199-207.

²¹⁷ *Op. cit.*, p. VII.

Larbaud – que les *Poésies* auraient pu être écrites dans le seul but de faire plaisir à François Ducasse et de montrer qu’il travaillait à Paris. Soupault reste malgré tout un très grand admirateur de Ducasse et il prend soin de rappeler son style inégalable, son humour railleur et l’originalité de son écriture poussée à des limites jusque-là inexplorées. Même si, dans les années 1950, il délaisse l’image mythique, son intérêt pour l’œuvre et pour le mystère entourant la vie de Ducasse n’en est pas moins toujours aussi vif.

3. *Lautréamont et le mythe de Soupault*

Soupault, dans ses textes, manifeste la déception de ne pas avoir eu la chance de connaître Ducasse. Pour contrer son malheur d’être né « quelque vingt-sept années plus tard²¹⁸ » que l’année de la mort de Ducasse, il le fait revivre dans des textes qui constituent des sortes de voyages dans son univers. Il retrace, dans ses articles ou ses préfaces, les lieux qu’il a fréquentés, il présente les personnes qu’il a connues en les plaçant dans un cadre fictif. Il rédige des textes qui combinent des citations littéraires, des données biographiques et des réflexions personnelles. Soupault n’est pas un chercheur : s’il obtient tel renseignement, il le considère vrai, sans d’abord évaluer la valeur de la source. Ceci est l’un des grands reproches que Maurice Sallet lui adresse : « La paresse de ce préfacier et sa désinvolture à l’égard des faits lui valurent de confondre en une seule et même personne l’auteur des *Chants de Maldoror* et

²¹⁸ Philippe Soupault, « Mon cher ami Ducasse », *Disque vert*, « Le Cas Lautréamont », Paris-Bruxelles, 1925, p. 11.

l'agitateur blanquiste Félix Ducasse²¹⁹. » Soupault est peu soucieux des erreurs biographiques qu'il peut commettre. Il accorde davantage d'importance aux sensations, aux réflexions, aux appréhensions suite à sa lecture. Mais son désir de faire revivre le poète par les possibilités de la fiction et son manque de rigueur sont deux éléments qui le prédisposaient à créer une image mythique de Ducasse.

Étiemble et Brissette ont montré que la mythification s'effectue dans un processus de récupération et de transformation de motifs présents dans des textes critiques. Soupault reprend en effet le motif de l'enfant rebelle des Guillot-Muñoz qu'il modifie en en amplifiant la portée. De Genonceaux, il reprend sa vie littéraire parisienne, ainsi que sa mort mystérieuse et suppose, comme lui, que Ducasse serait mort d'une maladie subite, pour ensuite évoquer d'autres circonstances. Quand il s'aperçoit qu'il a fait une erreur, au lieu de se rétracter, il fait disparaître une information ou la modifie dans le texte suivant.

Soupault reprend constamment les textes et les modifie, comme si ce rituel lui permettait d'attacher Lautréamont à lui et de valider sa rencontre toujours possible sur un plan fictif. D'un texte à l'autre se retrouvent donc les mêmes motifs, et il y a bien une image qui jaillit à la réunion de ces motifs présents. Nous nous tournerons vers la lecture herméneutique de Nathalie Heinich, qui a analysé les discours tenus sur Van Gogh après sa mort, pour évaluer cette image. Elle a noté une prolifération de récits biographiques à partir de 1890, année de son décès. Ceux-ci contribuaient à créer une image de l'artiste, car ils « relev[aient] moins de l'information que de la

²¹⁹ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, p. 24.

célébration²²⁰ ». Elle remarque que, dans ces commentaires, se profile la figure christique. Elle identifie une série de motifs propres aux vies de saints et de martyrs qui conduisent à projeter une image christique de Van Gogh, motifs qui se retrouvent aussi dans les textes de Soupault. Le premier est celui de la vocation. Ducasse montre dès l'enfance un caractère rebelle, voire violent, qui annonce la révolution littéraire qu'il accomplira à l'âge adulte. Ce motif est conforté par ses dates de naissance et de mort, qui correspondent aussi à des révolutions historiques. Quand Soupault s'aperçoit qu'il a faussement situé la mort de Ducasse durant la Commune, seule sa naissance sera encore identifiée à une révolution. Les biographies de Soupault véhiculent aussi le motif de l'isolement et de la marginalité. Ce motif, qui se profile dans toute son œuvre, doit sa notoriété à Léon Genonceaux qui décrit le poète à partir du portrait qu'en fit l'éditeur Albert Lacroix :

C'était un grand jeune homme brun, imberbe, rangé et travailleur. Il n'écrivait que la nuit, assis à son piano. Il déclamait, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec ses accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l'hôtel qui, souvent réveillés en sursaut, ne pouvaient se douter qu'un étonnant musicien du verbe, un rare symphoniste de la phrase cherchait, en frappant son clavier, les rythmes [*sic*] de son orchestration littéraire²²¹.

La marginalité se manifeste chez lui par une vie nocturne, un travail d'écriture solitaire accompagné des accords du piano, et Soupault ajoutera la consommation abusive de café. De plus, Ducasse, comme tout autre martyr, vit dans la pauvreté. Le motif de la pauvreté et de l'ascèse apparaît avec l'écriture, puisque son père refuse de

²²⁰ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 62.

²²¹ Léon Genonceaux, préface à l'édition de 1890. Reprise dans comte de Lautréamont, Isidore Ducasse, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, avec les préfaces de Léon Genonceaux, Remy de Gourmont, Edmond Jaloux, André Breton, Philippe Soupault, Julien Gracq, Roger Caillois, Maurice Blanchot, les portraits imaginaires de Salvador Dali et Félix Vallotton et des facsimilés de correspondance, Paris, José Corti, 1987, p. 9-16.

lui envoyer de l'argent et qu'il ne tire aucune ressource financière de sa production littéraire. Au motif de la pauvreté s'adjoint celui de la souffrance physique et morale. Ce motif est présent dans l'article de la *Revue européenne* et dans ses rééditions : « Il dut accepter ce mystère et ce vertige et les genoux sanglants, voler et sombrer pendant les années de son cœur, celles qui furent fixées pour sa souffrance²²². » Un autre motif qui apparaît dans ce même article est celui de l'incompréhension et de la méconnaissance de ses contemporains. Il sera aussi présent dans les textes subséquents : « Il présenta le manuscrit des *Chants de Maldoror* à plusieurs éditeurs (à Alphonse Lemerre notamment) qui levèrent les bras au ciel après avoir haussé les épaules²²³. » Le « nouveau » Christ fait aussi le sacrifice de sa vie pour ses convictions. Les trois morts évoquées par Soupault sous-tendent le motif de la mort violente. L'assassinat par la police et le suicide sont toutes deux des morts en vertu d'une cause défendue. Par ailleurs, la première mort évoquée par Soupault, la fièvre subite, paraît d'abord plus ambiguë à ce sujet. Soupault tient cette information de l'enquête menée par Genonceaux et il la croit plausible. Il réussit malgré tout à recréer la scène des derniers instants du poète en le montrant en lutte pour ses convictions personnelles : « Un soir qu'il rentrait d'une promenade il fut averti, par une soif dévorante, que la fièvre venait de s'emparer de lui. Il s'assit pour écrire ses *Poésies*. Il ne cédait pas²²⁴. » Toutes ces causes supposées du décès de Ducasse font de lui un martyr qui consent à se sacrifier pour l'art. Après la mort, le Christ revient à la vie. Ducasse, lui, apparaît alors le soir, sous la forme d'une ombre, à ceux qui sont inspirés par lui. Enfin, le

²²² Philippe Soupault, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *La Revue européenne*, 4^e année, n° 39, 1^{er} mai 1926, p. 4.

²²³ Lautréamont, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Correspondance, étude, commentaires et notes* par Philippe Soupault, Paris, Sans Pareil, 1927, p. 35.

²²⁴ *Op. cit.*, p. 18.

dernier motif identifié par Heinich est celui de la rédemption. Ce motif est mentionné par la présence d'une courte phrase : « Il nous a pardonné²²⁵. » En somme, à l'expérience religieuse du Christ se substitue la vocation artistique. Déjà, dans les biographies de Genonceaux et des Guillot-Muñoz, figuraient quelques motifs propres à la figure christique. Soupault ajoute des détails qui complètent la construction de cette image mythique du sacrifice de soi, image qui a pour lui le mérite de réhabiliter Ducasse faussement méprisé par ses contemporains.

La plupart des motifs qui constituent cette figure apparaissent dans l'article de *La Revue européenne*, soit le dernier texte paru avant que Soupault ne soit exclu du groupe surréaliste. Avant, Lautréamont est un individu marginal, qui a consacré sa vie à la littérature. Il est aussi un révolutionnaire qui s'inscrit, comme Rimbaud et Nelligan, dans une esthétique de rupture. Mais à partir de l'article paru dans *La Revue européenne*, il se profile dans ses textes une image messianique de Lautréamont, dégagée à partir de données biographiques. Il n'est pas interdit de croire que la rédaction de cet article soit l'une des raisons de l'expulsion de Soupault. C'est en effet le 23 novembre 1926 que Soupault est exclu du groupe surréaliste. Il fait partie de la vague d'exclusions de membres dont le comportement est analysé et jugé au moment où le surréalisme veut se mettre au service du Parti communiste. Un tribunal présidé par Breton, assisté d'Aragon et de Morise, accuse Soupault d'adhérer au fascisme italien et de travailler dans le but d'avoir une sécurité financière, ce qui s'inscrit dans le système de valeurs bourgeoises et va à l'encontre de la révolution surréaliste et des idéaux communistes. S'il est vrai qu'il collabore à plusieurs revues et qu'il publie des romans fort probablement dans un but pécuniaire, l'autre accusation

²²⁵ *Ibid.*, p. 3.

est non fondée²²⁶. Il est permis de croire que l'article est aussi entré en ligne de compte, car Soupault reprend des faits réels et tente de reconstituer sa vie. Pour les surréalistes, il vient non seulement de profaner le dieu, qui ne peut avoir qu'une existence spirituelle, mais il crée, de plus, une image mythique de Lautréamont, ce qu'ils voulaient justement empêcher.

Quand des études biographiques viennent mettre en lumière certains aspects de la vie de Ducasse ou qu'elles contredisent des faits établis par Soupault, et avant lui par les Guillot-Muñoz, Soupault abandonne le mythe. C'est au moment où le mythe surréaliste de Lautréamont perd de son intensité qu'il abandonne l'image qu'il a créée de lui.

Aussi est-il vrai que Soupault n'a pas été estimé à sa juste place dans la constitution du mythe de Lautréamont. En effet, dans son étude *A-t-on lu Lautréamont?*, Robert Faurisson²²⁷ ne le nomme pas. Frans de Haes, lui, ne consacre à Soupault que quelques paragraphes dans lesquels il fait ressortir le remaniement des textes et le ton lyrique qu'il adopte pour parler de lui, mais il n'explique pas efficacement de quelle façon l'image mythique de Lautréamont se profile dans ses textes ni comment elle est constamment remaniée. Or, il est indéniable que les écrits de Soupault ont eu un impact parce qu'ils diffusaient les premières études faites en Uruguay par les Guillot-Muñoz, où des « témoins » étaient interrogés et qu'ils constituaient les seconds essais biographiques en France, après l'étude de Genonceaux. On peut mesurer cet impact

²²⁶ Clara Moressa, « Quand les surréalistes décidèrent de faire adhérer Soupault au parti fasciste... », *Présence de Philippe Soupault. Colloque de Cerisy-la-Salle (23-30 juin 1997)*, Actes publiés sous la direction de Myriam Boucharenc et de Claude Leroy, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 155-172, ainsi que Bernard Molino, « La rupture », *Philippe Soupault*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous? », 1987, p. 165-179.

²²⁷ Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont?*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1972, 433 p.

par les erreurs colportées dans les biographies de l'époque. Le poète au travail chez Jasinski évoque celui de Soupault : « Cependant, pris d'une étrange exaltation, il écrit la nuit, assis à un piano, buvant force café, déclamant les aliénas de ses chants en plaquant des accords qui réveillent en sursaut les voisins²²⁸. » La même marginalité se retrouve chez Pierre-Henry Bornecque²²⁹, qui cite Jasinski pour justifier le « caractère étrange » du poète. Van Tieghem²³⁰ le confond à son tour avec un agitateur préparant la Commune de Paris. Pierre Vinel, dans la partie biographique de la thèse de doctorat en médecine²³¹, admet aussi cette association. Le récit de l'enfance de Ducasse rappelle également chez lui les textes de Soupault puisque le jeune Ducasse est en rébellion contre son père, première figure d'autorité. Enfin, Bornecque, ne sachant quelle mort est la plus plausible, fait une synthèse de la pensée de Soupault : « hostile à l'Empire, anarchiste, phthisique, il meurt mystérieusement le 24 novembre 1870, peut-être assassiné, et complètement inconnu des milieux littéraires²³². » Bref, si Breton est l'inventeur du Lautréamont surréaliste, Soupault est l'inventeur du Lautréamont christique, celui qui se retrouve dans les biographies des années 1930 et 1940.

²²⁸ R. Jasinski, *Histoire de la littérature française*, t. II, Paris, Boivin, 1947, p. 683.

²²⁹ Pierre-Henry Bornecque, *La France et sa littérature. Guide complet dans le cadre de la civilisation mondiale*, préface de Louis Roussel, Lyon, IAC, 1953, p. 573.

²³⁰ Philippe van Tieghem, *Histoire de la littérature française*, Paris, Fayard, 1949, p. 572-573.

²³¹ Pierre Vinel, *Essai psychopathologique sur le génie et l'œuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, thèse pour le doctorat en médecine présentée et soutenue publiquement en janvier 1946, Faculté de Toulouse. Extraits reproduits dans *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1990, livraisons XIII et XIV, p. 62-75.

²³² Pierre-Henry Bornecque, *op. cit.*, p. 573.

CONCLUSION

La collaboration de Soupault et de Breton s'est soldée par une rupture. Peu de temps après que Soupault ait quitté la direction de *Littérature*, Breton fait paraître quatre pages blanches intitulées « Philippe Soupault, Les Champs magnétiques » dans la revue *Littérature* du mois de mai 1923, montrant ainsi qu'il coupe les ponts avec lui. La raison pour laquelle Breton et Soupault se sont éloignés est qu'ils avaient une conception radicalement différente de la poésie.

Breton, Soupault et Aragon, qui se réunissent pour fonder la revue *Littérature* en janvier 1919, remettent tous en question le langage poétique. Ces réflexions mènent aux premières expériences d'automatisme. Ainsi, Soupault et Breton explorent une nouvelle façon d'écrire en plongeant dans l'inconscient. Tous deux croient que l'automatisme permet de retrouver l'essence de l'individu par la redécouverte des désirs authentiques. Mais à partir du moment où Breton établit le programme surréaliste, Soupault s'éloigne du groupe. Breton, contrairement à Soupault, cherche à théoriser la poésie. À partir d'un examen de la poésie traditionnelle et de ses limites, il propose un ensemble de règles qui définissent la poésie moderne. Le surréalisme est donc fondé sur les mots d'ordre de liberté et de révolution et les écrivains que Breton admire sont, selon lui, les illustres ancêtres du mouvement.

Soupault, lui, n'admire pas seulement les « ancêtres » de la poésie moderne. Il consacre des articles à des écrivains qui suscitent chez lui un intérêt authentique et

ses articles ont pour but de faire connaître ses découvertes. Son style particulier s'explique par le fait que Soupault croit qu'on ne peut pas cerner la poésie. Dans un article sur la publication de *Mystérieuses Noces* de Pierre-Jean Jouve, il apporte des précisions sur sa conception de la poésie et sur les motifs qui l'ont conduit à adopter un style poétique pour les textes qu'il a consacrés à Ducasse. Il y affirme l'impossibilité de définir la poésie :

[Le] miracle poétique est non seulement et nécessairement inexplicable, impossible à approcher mais encore jamais aimé, jamais compris. Les définitions de l'étrange, du mystérieux ou simplement du poétique laissent rêveur. Voici dix années et peut-être davantage que chaque jour je pense à la poésie et j'avoue, à ma glorieuse honte, ne pouvoir arrêter mon esprit en un seul point²³³.

La poésie, pour lui, est un phénomène mystérieux, difficile à saisir, impossible à définir. Le vocabulaire propre aux théoriciens est pour lui inapte à rendre compte de l'expérience poétique : « Le malheur est qu'on ne peut parler qu'à demi-mot d'un livre de cette sorte, dit-il à propos de *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos. Il faudrait dépasser le vocabulaire des revues dites littéraires et se placer à un point de vue qu'il est impossible de proposer en un semblable lieu²³⁴. » Contrairement à Breton, Soupault pense qu'aborder la poésie demande une grande liberté. Pour Breton, la poésie doit nécessairement donner un sens à la vie et proposer une nouvelle appréhension du monde :

[La poésie] porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice, aussi, pour peu que sous le coup d'une déception moins intime on s'avise de la prendre

²³³ Philippe Soupault, « La poésie », *La Revue européenne*, n° 28, 1^{er} juin 1925, p. 62.

²³⁴ Philippe Soupault, « *La Liberté ou l'amour* par Robert Desnos », *La Revue européenne*, nouvelle série, n° 11, novembre 1927, p. 474-476. Repris dans *Littérature et le reste 1919-1931*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 2006, p. 289.

au tragique. Le temps vienne où elle décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre²³⁵!

Soupault, lui, croit que la poésie est avant tout une expérience d'écriture et qu'il serait vain de chercher une signification au-delà de ce que le poème lui-même dit. L'un de ses poèmes en témoigne : « Prenez le parti de vous taire / Prenons le parti de nous taire / orateurs écrivains poètes / chantons donc mais sans rien dire²³⁶. » Selon Soupault, critiquer une œuvre, l'intégrer dans un cadre théorique, c'est oublier que la poésie doit d'abord être vécue. C'est l'expérience d'écriture ou ce sont les sensations procurées lors de la lecture qui sont les plus importantes, et non la portée morale du poème. Ce qui rejoignait Soupault dans l'écriture automatique, c'est l'exploration de l'inconscient et la prise de liberté du poète. À partir du moment où la poésie s'insère dans le cadre d'une recherche esthétique ou morale, Soupault croit que la poésie perd sa valeur.

Cette conception différente de la poésie est à la base des différends qui ont pu opposer Breton et Soupault et elle explique qu'ils aient eu un rapport différent à Lautréamont. L'image mythique est créée chez Breton à partir de sa lecture de l'œuvre, de ses implications théoriques et de la projection de sa lecture sur la figure de l'auteur. Il l'intègre dans son grand projet de réenchanter le monde par la poésie et le merveilleux. Il fait de Lautréamont un révolutionnaire en raison de sa poésie, mais il en fait aussi un être mystérieux, un dieu dont on ne doit pas s'approcher. Breton déifie Ducasse en lui donnant une existence céleste. La conception de Soupault est inverse à celle de Breton : il croit qu'il ne faut pas chercher à définir la poésie et que

²³⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC, vol. I, p. 322.

²³⁶ Philippe Soupault, « Silence S.V.P. », *L'Arme secrète*, Paris, Bordas, 1946, p.32.

toute interprétation est inutile, qu'elle est un ajout inconvenant à un objet déjà complet en lui-même. Ce n'est donc pas au poème que sont consacrés ses textes, mais au poète, incarnation de la marginalité. Soupault mythifie Lautréamont, mais il n'en fait pas un dieu sacré. Il fait de lui un poète asocial, étrange par son habitude d'écrire la nuit en buvant du café, pour intriguer ses lecteurs et ainsi les inciter à se procurer ses œuvres. Si Breton contraint son lecteur en lui imposant une lecture proprement surréaliste des *Chants* et des *Poésies*, Soupault n'impose aucune interprétation de l'œuvre : il espère seulement que son lecteur fasse à son tour une découverte bouleversante.

On comprend que Breton ait pu s'indigner devant les textes de Soupault, car ceux-ci témoignent d'un désir de proximité avec Lautréamont. De plus, Soupault essaie de reconstituer la vie de Ducasse à partir d'informations qu'il connaît, ce qui allait tout à fait à l'encontre de l'occultation surréaliste de l'œuvre. Il le fait, en outre, sous la forme d'un récit, où les péripéties constituent les différents épisodes de la vie de Ducasse. De cette façon, il se rapproche du genre romanesque tant critiqué par les surréalistes. Nous nous interrogeons au début sur le rapport du surréalisme à l'égard du phénomène observé par Brissette et Étiemble, à savoir qu'il existe des similitudes dans les discours mythiques d'écrivains appartenant à un même groupe littéraire. Il apparaît à présent clair que le groupe surréaliste n'est à cet égard pas différent des symbolistes à l'égard de Rimbaud ou des membres du Nigog à l'égard de Nelligan, car c'est bien parce que Soupault est un transfuge à l'égard de l'homogénéité du discours surréaliste qu'il est expulsé.

Au terme de cette étude, nous pouvons donc affirmer que si les surréalistes ont contribué à la création d'une image mythique de Ducasse, c'est parce qu'ils lui vouaient une sincère admiration : autant chez Breton que chez Soupault, il est plus important que tous les autres écrivains présents ou passés. Grand génie, il annonce la révolution poétique moderne. Exalté devant cette œuvre majeure, Breton ne peut même pas restituer Ducasse dans une dimension humaine, tant son travail d'écriture dépasse les pouvoirs de l'homme.

Si le surréalisme a contribué grandement à la mythification de Lautréamont, il a néanmoins fait quelques apports positifs dans la connaissance du poète. Breton a reconnu le premier la nouveauté de son humour, fondé sur le procédé du retournement : Ducasse reprend des maximes de grands auteurs en les modifiant, mais sans dire nécessairement le contraire de leur pensée. Il revient aussi à Soupault d'avoir soumis l'hypothèse que le pseudonyme « comte de Lautréamont » pouvait avoir été inspiré d'un roman d'Eugène Sue, ce qui est aujourd'hui admis. Il faut aussi rappeler que, par leurs écrits emportés, il était inévitable que les surréalistes contribuent à faire connaître le nom d'un poète qui était jusque-là peu connu, excepté dans quelques milieux marginaux. Ils ont inscrit Lautréamont dans l'avant-garde. Alors qu'il était auparavant seul, il devient avec eux coopté par un groupe et il entre dans l'institution littéraire.

On ne peut cependant désavouer le fait que le surréalisme ait contribué à retarder les études sérieuses sur Lautréamont. Rares étaient ceux qui, comme Maurice Saillet, au temps fort du surréalisme, osaient s'opposer aux idées de ce groupe révo-

lutionnaire. Pascal Pia soutient d'ailleurs que leurs propos incendiaires ont été plus néfastes que bénéfiques pour la connaissance ultérieure :

Que leur attitude ait été finalement dommageable à leur idole, cela n'est pas douteux. Ils ont en effet mené tant de tapage quand des critiques se permettaient de parler de Lautréamont sans leur assentiment, qu'ils auront finalement fait se détourner de *Maldoror* et des *Poésies* nombre de gens que rebutent les sujets de querelle. Ils ont d'autre part exposé Lautréamont à l'hostilité que suscitent inévitablement les excès de zélotes. Et, ce qui est plus fâcheux, ils ont, par leur battage, contrarié et retardé l'intelligence d'une œuvre faite pour être lue, et non pour être enfermée dans un reliquaire²³⁷.

Les surréalistes ont donc empêché, bien paradoxalement, la lecture de l'œuvre; ils ont préféré forcer leurs contemporains à faire une lecture proprement surréaliste de Ducasse. Par conséquent, dans le numéro spécial du *Disque vert* sur Lautréamont, outre les artistes surréalistes, Céline Arnauld, Paul Dermée, Lucien Fabre, Bernard Faÿ, Henri Michaux Odilon-Jean Périer, Gil Robin et Jules Supervielle choisissent d'écrire un texte sous forme d'éloge et, en 1938, Georges Rolland de Renéville présente l'œuvre de Ducasse comme étant une œuvre de révolte; qui « révèle toute la souffrance d'un poète de vingt ans, doué d'un génie exceptionnel²³⁸ ».

Le mythe surréaliste commence à s'essouffler quand la critique de Lautréamont se développe, car la recherche met alors en lumière ce que le surréalisme veut à tout prix cacher. Julien Gracq, qui a été influencé par le surréalisme, occupe à cet égard une position transitoire. Dans « Lautréamont toujours », il explique que Lautréamont a participé à une rupture. Comme Breton, Gracq croit que son œuvre a pour

²³⁷ Pascal Pia, « Images de Lautréamont » (rééd.), *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1989, livraisons IX et X, p. 125-126.

²³⁸ Georges Rolland de Renéville, « L'œuvre tourmentée de Lautréamont », *Cahiers de Radio-Paris*, 15 janvier 1938, p. 1069. Cité par Frans de Haes, *Images d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, Gembloux, Duculot, 1970, p. 118.

finalité de « construire *l'homme complet*²³⁹ », car il a ouvert la voie vers l'émancipation de l'esprit. Il y a aussi chez lui une volonté d'intervention directe de l'irrationnel sur le monde social, car Lautréamont s'en prend à son microcosme : la famille. Mais contrairement à Breton qui ne voit que l'expression de l'inconscient dans son œuvre, Gracq croit que l'apport de Ducasse est d'avoir réussi à concilier raison et déraison. Il resitue aussi son œuvre dans l'histoire en montrant que sa révolte est tributaire de trois siècles de répression, pendant lesquels le rationalisme a été exalté pour mieux oblitérer l'irrationnel. Si Gracq retient cette capacité de Lautréamont d'intervenir sur l'homme et la société, on sent que chez lui le mythe s'érode, car il place le poète dans l'histoire de la modernité et non sur le palier intouchable des dieux. Il résulte de ce prêche que, dans les années 1960 et 1970, la lecture de Ducasse devient très théorisée. Dans les années 1960, par exemple, paraissent plusieurs études psychanalytiques qui se situent dans le prolongement du *Lautréamont* de Bachelard²⁴⁰. Yvonne Rispal²⁴¹, Jean-Paul Weber²⁴² et Jean-Pierre Soulier²⁴³ reconnaissent tous dans *Les Chants de Maldoror* des tendances associées aux personnalités schizoïdes, ce qui altère l'image du grand génie visionnaire de Breton. Dans les années 1970, la critique est inspirée par le formalisme de Tel Quel. Philippe Sollers, Marcelin Pleynet et Julia Kristeva²⁴⁴ renversent tout l'idéalisme surréaliste en montrant que l'œuvre littéraire

²³⁹ Julien Gracq, « Lautréamont toujours », *Préférences*, nouvelle édition augmentée, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1969 (1961), p. 117.

²⁴⁰ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, nouvelle édition augmentée, Paris, José Corti, 1963 (1939), 156 p.

²⁴¹ Yvonne Rispal, « Une personnalité adolescente au travers du langage écrit, du dessin et du Rorschach : convergences et rencontre avec un poète de l'adolescence, Lautréamont », *Cahiers du Groupe Françoise Minkowska*, décembre 1964, p. 3-28.

²⁴² Jean-Paul Weber, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1963, 341 p.

²⁴³ Jean-Pierre Soulier, *Lautréamont : génie ou maladie mentale*, Genève, Librairie Droz, 1964, 156 p.

²⁴⁴ « Pour une sémiologie des paragrammes », *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 174-207; « Instances du discours et altération du sujet » et « Le con-

n'est pas un produit de l'inconscient, qu'elle ne reflète pas directement le monde ni l'écrivain, mais qu'elle se réduit au contraire à son écriture, laquelle est constituée du discours ambiant et d'autres textes. Le texte est abordé du point de vue du langage, des formes, ce qui fait apparaître une structure complexe, où l'énonciation ne répond plus à la codification traditionnelle, où l'écriture n'est plus linéaire. Dans les années 1980, les lectures vont resituer Ducasse dans son époque en interrogeant les rapports avec les savoirs, les sciences. C'est le cas de la lecture épistémocritique de Michel Pierssens²⁴⁵, qui se penche sur les mots et leur espace philosophique dans *Les Chants et Poésies* pour montrer que Ducasse était tributaire de l'ordre philosophique et moral de son époque. Dans les années 1990, dans la foulée du renouveau de l'histoire littéraire, les *Cahiers Lautréamont* rétablissent plusieurs informations biographiques litigieuses. C'est durant cette période que paraît la biographie de Jean-Jacques Lefrère.

Ducasse n'est pas une apparition soudaine : il s'inscrit au contraire dans l'histoire. Si son œuvre est encore difficilement classable, on peut néanmoins discerner chez lui certaines influences. Son œuvre n'aurait pu être écrite sans l'apport du romantisme, sans, non plus, les études scientifiques de la fin du XIX^e siècle. Dans les années 1990, la publication de la biographie de Jean-Jacques Lefrère marque nettement la fin du mythe parce qu'elle synthétise les découvertes qui contestent les images de Lautréamont. On sait maintenant qu'il n'était pas un dieu, mais plutôt un étudiant de lycée qui réussissait bien, mais dont les résultats scolaires se sont dégradés. On sait aussi que Ducasse n'a pas quitté Montevideo pour fuir la sévérité de

texte présumé », *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1974, p. 315-358.

²⁴⁵ Michel Pierssens, *Lautréamont, éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, 213 p.

son père, mais bien pour faire des études et que sa mort n'est due ni à un acte suicidaire ni à un assassinat, mais bien à une maladie subite. Les recherches littéraires et biographiques dont se méfiaient les surréalistes ont donc eu un effet contraire à ce qu'ils appréhendaient : elles ont provoqué la fin du grand mythe surréaliste.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire :

1. Louis Aragon

ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*, Paris, Garnier Flammarion, coll. « Champs », 1981 (1969), 148 p.

ARAGON, Louis, « Lautréamont et nous 1 : Ce qu'il fut pour la génération de 1917 », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 5-9 et « Lautréamont et nous 2 : Les Poésies voient le jour », *Les Lettres françaises*, n° 1186, 8 juin 1967, p. 3-9.

2. André Breton

BRETON, André, « Note », *Littérature*, n° 2, avril 1919, p. 2.

BRETON, André, *Œuvres complètes*, 3 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999.

BRETON, André, *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996 (1970), 260 p.

BRETON, André (préface de), Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, G.L.M., 1938. Reprise dans Isidore Ducasse (comte de Lautréamont), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, José Corti, 1987 (1953), p. 42-44.

3. Philippe Soupault

SOUPAULT, Philippe, *Histoire d'un Blanc, 1897-1927*, Paris, Lachenal et Ritter, 1986, 118 p.

SOUPAULT, Philippe, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Kra, 1924, p. 20-21.

SOUPAULT, Philippe, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *La Revue européenne*, 4^e année, n° 39, 1^{er} mai 1926, p. 1-23.

SOUPAULT, Philippe, *Lautréamont*, éd. des Cahiers Libres, coll. « Tendances », 1927, 98 p. Rééd. *Lautréamont. Études, extraits, documents, bibliographie*, Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973 (1946), 191 p.

SOUPAULT, Philippe, *L'Arme secrète*, Paris, Bordas, 1946, 59 p.

SOUPAULT, Philippe, *Littérature et le reste 1919-1931*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 2006, 403 p.

SOUPAULT, Philippe (préface de), Isidore Ducasse (comte de Lautréamont), *Poésies*, Paris, Sans Pareil, 1920, p. i-viii.

SOUPAULT, Philippe (préface de), Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, suivis de *Poésies*, préface de Philippe Soupault, Paris, Le Livre Club du libraire, 1958, p. I-XIII.

SOUPAULT, Philippe (préface de), Lautréamont, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Correspondance*, Paris, Sans Pareil, 1927, p. 11-56.

SOUPAULT, Philippe, « Sur les traces de Rimbaud », *Europe*, vol. 529-530, mai-juin 1973, p. 33-36.

SOUPAULT, Philippe, « La poésie », *La Revue européenne*, 3^e année, n° 28, 1^{er} juin 1925, p. 60-62.

4. Publications collectives

« Beau comme, beau comme », sans éditeur, signé le 15 décembre 1967 par 45 auteurs surréalistes.

Littérature, 3^e année, n° 18, mars 1921.

Le Disque vert, « Le cas Lautréamont », Paris-Bruxelles, 1925.

« Lettre ouverte au Comité Lautréamont », *Littérature. Nouvelle Série*, n° 1, 1^{er} mars 1922, p. 3.

Corpus secondaire :

1. Textes théoriques

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1970 (1957), 247 p.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, 12 vol., Paris, Gallimard, 1970-1987.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

BRISSETTE, Pascal, *Nelligan dans tous ses états : Un mythe national*, Québec, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1998, 223 p.

BRUNEL, Pierre (sous la direction de, avec la collaboration de Frédéric Mancier et Matthieu Letourneux), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, 944 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2002 (1963), 250 p.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987, 185 p.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 279 p.

ÉTIEMBLE, René, *Le Mythe de Rimbaud : structure du mythe*, t. II, Paris, Gallimard, 1961 (1952), 453 p.

HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991, 257 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 405 p.

OTTO, Rudolf, *Le sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, Paris, Payot/Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1995, 237 p.

PLATON, *La République*, introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier Flammarion, 1966, 510 p.

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, p. 112-126.

2. Textes critiques

a) portant sur le corpus primaire

ASARI, Makoto, « Vers un mythe fondé sur l'extase », dans *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1996, p. 61-74.

AUDOUIN, Philippe, « Très peu de livres », *Magazine littéraire*, n° 91-92, septembre 1974, p. 20-22.

BÉHAR, Henri, « La Voie surréaliste : Marcel Jean et Arpad Mezei lecteurs, critiques, éditeurs de Lautréamont », pré-publication, à paraître : *L'Autre de la littérature*, Actes du VIII^e Colloque International Lautréamont, Barcelone, 22-24 novembre 2006, Éd. Du Lérot, 2007.

BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, 460 p.

BONNET, Marguerite, *Les Critiques de notre temps et Breton*, Paris, Garnier Flammarion, 1974, 190 p.

DUCHEMIN, Véronique, « La révolte d'un fils des guerres », *Europe*, vol. 71, n° 769, 1993, p. 89-96.

GRAULLE, Christophe, *André Breton et l'humour noir. Une révolte supérieure de l'esprit*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, 352 p.

GUERLAC, Suzanne, « André Breton et la vérité angélique d'Isidore Ducasse », *Cahiers Lautréamont (Les Lecteurs de Lautréamont, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998)*, 2^e semestre 1998, livraisons XLVII et XLVIII, n° 47-48, p. 231-240.

HUBERT, Renée Riese, « La critique d'art surréaliste, création et tradition », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n° 37, 1985, p. 213-227.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, « Philippe Soupault biographe d'Isidore Ducasse », *Cahiers Philippe Soupault*, n° 2, 1996, p. 129-155.

MARTINET, François, « Philippe Soupault biographe et lecteur d'Isidore Ducasse », *Cahiers Lautréamont (Isidore Ducasse à Paris, Actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996)*, 2^e semestre 1996, livraisons XXXIX et XXXX, p. 125-146.

MARTINET, François, « Une fausse querelle », *Cahiers Philippe Soupault*, n° 2, 1996, p. 159-180.

MORESSA, Clara, « Quand les surréalistes décidèrent de faire adhérer Soupault au parti fasciste... », *Présence de Philippe Soupault. Colloque de Cerisy-la-Salle (23-30 juin 1997)*, Actes publiés sous la direction de Myriam Boucharenc et de Claude Leroy, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 155-172.

MORLINO, Bernard, « La rupture », *Philippe Soupault*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous? », 1987, p. 165-179.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, suivie de *Documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1945. Rééd. Seuil, coll. « Points littérature », 1971, 190 p.

ROCHE, Gérard, « Les grands émancipateurs du désir : Fourier, les surréalistes et l'amour », *Cahiers Charles Fourier*, 2003, p. 63-71.

b) portant sur Isidore Ducasse

ALICOT, François, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928, p. 199-207.

ARTAUD, Antonin, « Lettre sur Lautréamont », *Cahiers du Sud*, « Lautréamont n'a pas cent ans », n° 275, 30 août 1946, p. 6-10.

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, nouvelle édition augmentée, Paris, José Corti, 1963 (1939), 156 p.

BAUËR, Gérard, « C'est la Belgique qui a découvert Lautréamont », *Le Figaro littéraire*, 27 février 1954, p. 5.

BÉHAR, Henri, « Beau comme une théorie physiologique », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1990, p. 51-55.

BLOY, Léon, « Le cabanon de Prométhée », *La Plume*, n° 33, 1^{er} septembre 1890.

BLOY, Léon, *Le Désespéré*, Paris, Mercure de France, 1933, 353 p.

BORNECQUE, Pierre-Henry, *La France et sa littérature. Guide complet dans le cadre de la civilisation mondiale*, préface de Louis Roussel, Lyon, IAC, 1953, 896 p.

BOUCHÉ, Claude, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, 253 p.

CARADEC, François (avec la collaboration d'Albano Rodriguez), *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, 380 p.

DAVID, Sylvain-Christian, *Alfred Jarry, le secret des origines*, préface d'Annie Le Brun, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2003, 200 p.

DAVID, Sylvain-Christian, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, coll. « Mots », 1992, 288 p.

DUVERNOIS, Henri, « La fleur de mauvais goût », *Je sais tout. Encyclopédie mondiale illustrée*, 15 septembre 1911, p. 173-180.

FAURISSON, Robert, *A-t-on lu Lautréamont?*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1972, 433 p.

FORESTIER, Louis, « Rimbaud et Lautréamont », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1992, p.1028-1036.

GENONCEAUX, Léon, [Préface], dans Isidore Ducasse (comte de Lautréamont), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, José Corti, 1987 (1953), p. 9-16.

GILLE, Valère, *La Jeune Belgique – Au hasard des souvenirs*, Office de Publicité, n° 28, 1943, p. 67-68. Réédition dans Raymond Trousson, *La Légende de la Jeune Belgique*, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 2000, p. 472-474.

GOURMONT, Remy de, « La littérature “Maldoror” », *Mercure de France*, n° 14, 1^{er} février 1891.

GUILLOT-MUÑOZ, Gervasio et Alvaro, *Lautréamont et Laforgue*, Montevideo, Comité France-Amérique, 1925, 95 p.

GRACQ, Julien, « Lautréamont toujours », *Préférences*, nouvelle édition augmentée, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1969 (1961), p. 107-133.

HUGOTTE, Valéry, *Lautréamont : Les Chants de Maldoror*, Paris, PUF, 1999, 126 p.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres inédites à Jules Destrée*, introduction et notes de G. Vanwelkenhuyzen, Genève, Droz, 1967, p. 53.

JASINSKI, R., *Histoire de la littérature française*, t. II, Paris, Boivin, 1947, 792 p.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1974, 645 p.

KRISTEVA, Julia, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 174-207.

LARBAUD, Valery, « Les Poésies d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, n° 92, 20 février 1914, p. 148-155.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror* par le comte de Lautréamont, Paris, A. Fayard, 1998, 686 p.

« Maldoror », *La Jeune Belgique*, t. IV, n° 10, 5 octobre 1885.

MARNAT, Marcel, « Entretien avec Marcelin Pleynet à propos de Lautréamont », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 10-11.

MARCADÉ, Bernard (présentation et anthologie par), *Isidore Ducasse*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002, 237 p.

MONTAGNE, Edmundo, « El Conde de Lautreamont, poeta infernal, ha existido. Su vida en Montevideo, su misterio, su libro execrable y genial », *El Hogar*, 20 novembre 1925.

MULLER, Curt, « Documents inédits sur le Comte de Lautréamont », *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 73-83.

PICHOIS, Claude, « Garibaldi et Lautréamont », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, avril-juin 1957, p. 131-141.

PIERRE-QUINT, Léon, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1928, 166 p.

PIERSSENS, Michel, *Lautréamont, éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, 213 p.

PLEYNET, Marcelin, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, 1967, 177 p.

RISPAL, Yvonne, « Une personnalité adolescente au travers du langage écrit, du dessin et du Rorschach : convergences et rencontre avec un poète de l'adolescence, Lautréamont », *Cahiers du Groupe Françoise Minkowska*, décembre 1964, p. 3-28.

SOLLERS, Philippe, « La science de Lautréamont », *Critique*, n° 245, octobre 1967, p. 791-833.

SOULIER, Jean-Pierre, *Lautréamont : génie ou maladie mentale*, Genève, Librairie Droz, 1964, 156 p.

SOUPAULT, Philippe et Jean-Paul Corsetti, « Une influence déterminante. Entretien avec Philippe Soupault », *Europe*, vol. 64, n° 700-701, 1987, p. 94-97.

VAN TIEGHEM, Philippe, *Histoire de la littérature française*, Paris, Fayard, 1949, 724 p.

Vers et prose, 9^e année, t. XXXVI.

VINEL, Pierre, « *Essai psychopathologique sur le génie et l'œuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont* (extraits) », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1990, livraisons XIII et XIV, p. 62-75.

VIROUX, Maurice, « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercure de France*, décembre 1952, p. 632-642.

WEBER, Jean-Paul, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1963, 341 p.

c) portant sur la théorie

CELS, Jacques, *L'exigence poétique de Georges Bataille*, Bruxelles, De Broeck/ Éditions universitaires, coll. « Culture et civilisation. Série Littérature », 1989, 130 p.

LECHTE, John, « Bataille, l'Autre et le sacré », dans *L'Autre et le Sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*, textes recueillis par C. W. Thompson, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 129-150.

Site de Culturesfrance (opérateur délégué des ministères des Affaires étrangères et de la Culture et de la Communication pour les échanges culturels internationaux) consacré à Georges Bataille, sous la direction d'Emmanuel Tibloux, consulté à Montréal le 22 mars 2007.

<http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/bataille/index.html>

3. Réception de l'œuvre ducassienne

BESNIER, Patrick, « Le secret des origines », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 2003, livraisons LXV et LXVI, p. 50.

CHEVRIER, Alain, « La résistible réception d'Isidore Ducasse dans les anthologies », *Cahiers Lautréamont* (« La littérature Maldoror », Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004), 2^e semestre 2004, livraisons LXXI et LXXII, p. 105-121.

DEBAUVE, Jean-Louis, « Autres inventeurs de Maldoror (contribution au développement des études maldororiennes II – Préhistoire ducassienne) », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1988, livraisons VII et VIII, p. 93-96.

DAUMAL, René, « Le comte de Lautréamont et la critique », *N.R.F.*, 19^e année, n° 206, novembre 1930, p. 738-745.

DUPREY, Jacques-André, *El Mito Lautréamont. El vuelo de la imaginacion al influjo del poeta franco-uruguayo*, Montevideo, Ediciones del Bichito, 1998, 211 p.

GOUJON, Jean-Paul, « Critique des critiques (XI) : Valery Larbaud », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1996, livraisons XXXVII et XXXVIII, p. 134-150.

HAES, Frans De, *Images d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, Gembloux, Duculot, 1970, 260 p.

LASSALLE, Jean-Pierre, « Une épigraphe tirée de *Poésies* en 1895 et 1897 », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1991, livraisons XIX et XX, p. 63-68.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, « Autour de Léon Genonceaux », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1989, p. 84-112.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, « Détails de faible intérêt sur Albert Lacroix (suite) », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1989, livraisons XI et XII, p. 57-73.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, « Paul Emion, alias Alfred Sircos, rédacteur en chef de *La Jeunesse* », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1993, livraisons XXVII et XXVIII, p. 3-56.

MALAIS, Nicolas, « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », *Cahiers Lautréamont*, (*La Littérature Maldoror*, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004), 2^e semestre 2004, livraisons LXXI et LXXII, p. 97-104.

PHILIP, Michel, *Lectures de Lautréamont*, Paris, Colin, coll. « U2 », 1971, 272 p.

PIA, Pascal, « Ducasse et son pot-aux-roses » (réédition), *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1991, livraisons XVII et XVIII, p. 47-51.

PIA, Pascal, « Images de Lautréamont » (rééd.), *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1989, livraisons IX et X, p. 123-127.

PIA, Pascal, « Un des inventeurs de Maldoror », *La Quinzaine littéraire*, 15 avril 1966, n° 3, p. 18.

SAILLET, Maurice, « Les inventeurs de Maldoror », *Les Lettres nouvelles*, 2^e année, n° 14, avril 1954, p. 563-583; n° 15, mai 1954, p. 743-758; n° 16, juin 1954, p. 897-912; n° 17, juillet 1954, p. 113-119. Rééd. *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, 155 p.

4. Autres

LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, 1242 p.

HEGEL, Friedrich, *Esthétique*, trad. de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, commentaires et notes par B. Timmermans et P. Zaccaria, vol. I, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1997, 767 p.

JARRY, Alfred, *Minutes de sable mémorial : Haldernablou*, *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1894, p. 213-228.

TAILHADE, Laurent, *Au pays du mufle*, Paris, Léon Vanier, 1891.

Traduction œcuménique de la Bible, comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, nouvelle édition, Société biblique française/Le Cerf, 2004, 1819 p.